

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



NOVIEMBRE 2018

LA CRIATURA ANTE SU CREADOR

**(FRANKENSTEIN EN EL CINE,
CONMEMORANDO EL BICENTENARIO
DE LA NOVELA DE MARY SHELLEY)**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/ AULA DE CINE
CÁTEDRA FEDERICO GARCÍA LORCA



EN
LA CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto,
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuclas, 14

tares
 A GRANADA.
 inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos
 ra con un apa-
 R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido t corruptos d cías a todos

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Te gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas aut muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabo tiguos Alun día de este ron el honi liquas a p lo hicieron.

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

Que se a res esta dev que estudie gía y, lo q practiquen. más que ul colaborar d gelizadora la Santa Ig

Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

LA CRIATURA ANTE SU CREADOR
(FRANKENSTEIN EN EL CINE,
CONMEMORANDO EL BICENTENARIO
DE LA NOVELA DE MARY SHELLEY)

THE CREATURE IN FRONT
OF ITS CREATOR
(FRANKENSTEIN THROUGH
MOTION PICTURES, CELEBRATING
THE BICENTENNIAL OF MARY
SHELLEY'S NOVEL)

Miércoles 14 / *Wednesday 14th* 21 h.

EL DOCTOR FRANKENSTEIN [70 min.]

(*FRANKENSTEIN*, James Whale, 1931)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

+

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN [75 min.]

(*BRIDE OF FRANKENSTEIN*, James Whale, 1935)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Miércoles 21 / *Wednesday 21th* 21 h.

FRANKENSTEIN [12 min.]

(J. Searle Dawley, 1910)

intertítulos originales con subtítulos en español /

Original intertitles with spanish subtitles

+

EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN [96 min.]

(*FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED*, Terence Fisher, 1969)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Miércoles 28 / *Wednesday 28th* 21 h.

EL JOVENCITO FRANKENSTEIN [106 min.]

(*YOUNG FRANKENSTEIN*, Mel Brooks, 1974)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Todas las proyecciones en
la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)

Free admission up to full room

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine

Cátedra Federico García Lorca

Frankenstein vive aquí al lado.
Yo soy el monstruo de Frankenstein.
Todo el mundo nos confunde.





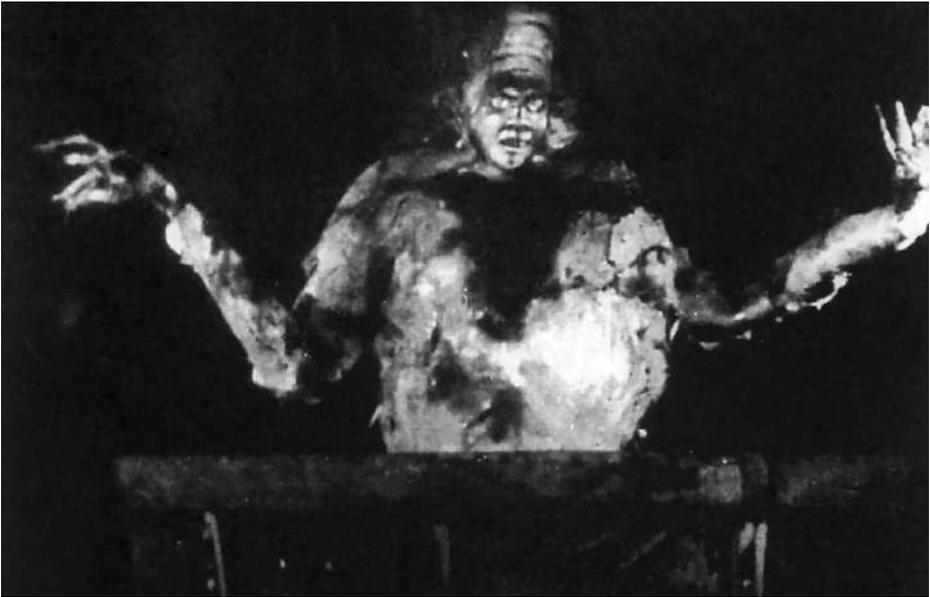
(...) Hay una excelente ilustración humorística suelta por internet, en la que un empleado de correos se encuentra frente a frente con el monstruo de Frankenstein abriendo la puerta a la que acaba de llamar, y este le dice con expresión resignada: “No, yo soy el Monstruo, el dr. vive en el número de al lado. No se preocupe, es un error habitual”. Con el particular tino del mejor humor gráfico, en una sola viñeta queda definida irónica y sencillamente la paradoja fundamental que, gracias a la perversa magia del cinematógrafo, envuelve la tensa relación ficcional entre el *Dr. Frankenstein* y su criatura, que en alas de la popularidad universal -chiste incluido- de la imagen de Boris Karloff en el seminal clásico de James Whale, ha usurpado e intercambiado inopinada y equívocamente a creador y creación, científico y monstruo, haciendo que el segundo no solo se apropie del germánico apellido del primero sino que incluso oscurezca a menudo su importancia, dejándolo en segundo o tercer plano. Curioso y trágico destino para un personaje que, por otro lado, es fundamental en el desarrollo posterior del arquetipo prometeico del científico loco, el mad doctor empeñado en desafiar a Dios o a la Naturaleza, juntas y por separado, atribuyéndose funciones genésicas impropias del ser humano (...).

Para los amantes de la literatura -ya sea la romántica, el gothic tale o la ciencia ficción- no constituirá ningún descubrimiento leer que la primera novela de la escritora británica Mary Shelley, “Frankenstein, o el moderno Prometeo”, cima de los tres géneros citados, fue iniciada en 1816 a orillas del lago Lemán, sito en Suiza. Hasta allí se habían llegado Mary; su pareja, el poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822); y su hermanastra, Claire Clairmont (1798-1879), con el fin de visitar al polifacético Lord Byron (1788-1824), que había alquilado una mansión, la Villa Diodati, para disfrutar del verano en compañía de amigos, entre quienes también se hallaba



por entonces su médico personal, John William Polidori (1795-1821). Aquel cónclave, recreado y reimaginado en films como **LA NOVIA DE FRANKENSTEIN** (1935), **Gothic** (1986), **Verano atormentado** (1988) y **Remando al viento** (1988), ha pasado a ser mitología cultural. Unas inclemencias meteorológicas insólitas, causadas por la histórica erupción el año previo en las Indias Orientales del volcán Tambora, incitan a los huéspedes de Villa Diodati a enclaustrarse entre sus muros para leerse primero en voz alta, y fraguar ellos mismos después, historias de terror. John William Polidori idea la novela “Ernestus Berchtold o el moderno Edipo” (1819) y, a partir de una ocurrencia desechada por Lord Byron, “El vampiro” (1819), relato que acuña la configuración actual de esa terrorífica figura. Percy B. Shelley escribe un fragmento de una historia de fantasmas, y transcribe a su diario cinco más que le ha contado poco antes en Génova Matthew Gregory Lewis (1775-1818), autor de otro clásico de la narrativa gótica, “El monje” (1796)...

Por su parte, después de conversaciones mórbidas aquellos días con sus amigos acerca de los principios de la vida y la muerte, el galvanismo y las investigaciones del filósofo natural Erasmus Darwin (1731-1802), más una madrugada de ensoñaciones en duermevela, la del 16 de junio, Mary Shelley concibe su propia historia: un joven y ambicioso científico, Víctor Frankenstein -émulo del Prometeo mitológico que arrebató a los dioses el disfrute en exclusiva del fuego para compartirlo con los hombres y sufrió por ello terrible castigo-, reanima, electricidad mediante, porciones de organismos exánimes, y compone con las de varios cadáveres humanos un individuo sensible e inteligente, aunque de aspecto monstruoso. La criatura proclama su derecho a la felicidad, pero, ni Víctor siente demasiada empatía por su situación, ni la sociedad asimila su presencia. Ello precipita una espiral de intrigas y equívocos



cada vez más cruentos, cuyo cénit tiene lugar en los confines del Polo Norte.

La escritora, que da forma a “Frankenstein” con apenas dieciocho años, revelará en la madurez que el verano de 1816 y la gestación de su obra supusieron *“salir por vez primera de la infancia para adentrarme en la vida”*. Una afirmación que permite deducir de inmediato equivalencias entre la autora y su novela. Una y otra personifican encrucijadas de épocas, valores, doctrinas, sensibilidades, culturas, emociones y legados que las hacen excepcionales.

“Era el mejor de los tiempos y el peor de los tiempos; la edad de la sabiduría y la edad de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza, y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero nada teníamos. Nos encaminábamos al cielo y nos extraviábamos en la dirección opuesta”. El inicio de “Historia de dos ciudades” (1859), la novela de Charles Dickens en torno a los prolegómenos y el apogeo de la Revolución Francesa y El Terror (1789-1794), brindan idea muy exacta del espíritu que animó los años tempranos de Mary Shelley, destilados en “Frankenstein”. Años en los que la sociedad y la cultura europeas se agitaban entre el declive de viejos regímenes y el amanecer tormentoso de otros inéditos; entre las promesas regeneradoras de la Ilustración y la violencia paroxística de las rebeliones populares; entre la novedad del método racional y científico, y la pervivencia del folclore y lo mágico; entre el anhelo por una moral compartida, y la exaltación sin negociaciones del yo. En ese contexto, encarnado por sus propios progenitores, figuras fabulosas y de múltiples facetas, Mary Shelley se ve abocada a configurarse como demiurga entusiasta y atormentada de su propio destino, como criatura enfrentada a todo, incluso a sí misma. Su padre es el pensador, ensayista y periodista William Godwin (1756-1836), precursor del anarquismo y del utilitarismo británico, hacia el que desarrollará un afecto incestuoso. Su



madre, que muere en su parto y a la que convierte en melancólico icono cultural y sentimental, Mary Wollstonecraft (1759-1797): filósofa pionera del feminismo, pedagoga, testigo en primera persona de la Revolución Francesa. Ambos, intelectuales destacados en su entorno político y social, cuyas ideas abren sendas en el pensamiento anglosajón de izquierdas que recorrerán entre otros William Morris (1834-1896), Keir Hardie (1856-1915), Bernard Shaw (1856-1950) y Bertrand Russell (1872-1970).

Aunque la sintonía intelectual y amorosa entre Godwin y Wollstonecraft es absoluta, sus idearios divergen en varios aspectos. Godwin aboga por la razón pura como principio de liberación individual y colectiva, y asegura que el mal en los seres humanos es una característica aprendida. Mary Wollstonecraft concibe la imaginación como un elemento básico de la razón, y estima la educación el pilar sobre el que erigir una sociedad más pacífica y justa. En este aspecto, Wollstonecraft incide como otros pensadores ilustrados -Nicolas de Condorcet (1743-1794), Olympe de Gouges (1748-1793)- en la necesidad de equiparar las libertades civiles y políticas de que gozan hombres y mujeres. No duda en enfrentarse dialécticamente por ello a filósofos de la talla de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que, en “Emilio, o De la educación” (1762), ha manifestado su temor a que las mujeres se impongan en un futuro a los hombres y ha abogado por una enseñanza segregada para uno y otro género.

En su capital “Vindicación de los Derechos de la Mujer” (1792), Wollstonecraft replica explícitamente a Rousseau que las mujeres son, como los hombres, ajenas a la irracionalidad animal. Su naturaleza es racional, y su derecho a ser educadas no aspira a desembocar en un ejercicio de poder sobre los hombres sino sobre sí mismas. Todas estas tesis, como reconocerán sus lectores fieles, resuenan de una u otra manera en “Frankenstein”: la criatura

obra de Víctor entra en todo tipo de consideraciones acerca de los beneficios que la instrucción habría conllevado para la racionalidad de sus actos, y, sin importar que esté codificada como hombre, muchas de sus reclamaciones son idénticas a las postuladas por Wollstonecraft para las mujeres.

Para Godwin, el matrimonio era “*el peor de los contratos posible*”. Para Wollstonecraft, “*una forma de prostitución legal*”. A pesar de su aversión compartida por la institución, acuerdan casarse en marzo de 1797 para aplacar a “*una opinión pública hipócrita que los hostigaba*”. Unos meses después, el 31 de agosto, nace Mary Wollstonecraft Godwin, Mary Shelley. En esos días de finales de verano, se debate en el célebre foro londinense de Westminster qué etapa de la vida permite experimentar con mayor intensidad y plenitud la felicidad; mientras, Mary Wollstonecraft es víctima mortal de una septicemia debido a las condiciones higiénicas en que se daba a luz en la época. Godwin, desolado, cría en soledad a su hija. Aunque deja en segundo plano las teorías feministas propugnadas por su esposa, le imparte una educación personalizada y progresista, muy avanzada para la época. Mary y su hermanastra Fanny Imlay (1794-1816) -hija de Mary Wollstonecraft con el especulador aventurero estadounidense Gilbert Imlay (1754-1828)- dispondrán de acceso incondicional a la biblioteca de Godwin, así como a su círculo de amistades, que incluye a políticos, artistas y eruditos.

Las dificultades financieras, que acuciarán también a su hija y Percy Shelley por situarse al margen de lo establecido, empujan a Godwin a contraer matrimonio con una vecina adinerada, Mary Jane Clairmont, que aporta al hogar común dos hijos propios, Claire y Charles. Mary y Fanny no conectan con su madrastra, y la primera recrudescer su obsesión con la leyenda docta y literaria de su madre fallecida, que ya le había impulsado en la infancia a frecuentar la Iglesia de San Pancracio y aprender a leer y escribir junto a su sepulcro. Tan tétrico lugar será donde Mary y Percy se declaren en 1814 su amor y preparen su fuga, dado que el escritor está casado y tiene dos hijos. Los intereses de Percy, poeta romántico y apasionado de la electricidad, la biología, la astronomía y la anatomía, redundan en la condición híbrida del momento histórico. La ciencia y la filosofía esbozan sus perfiles actuales y los de la ciencia ficción, y establecen un duelo de voluntades con la muerte, omnipresente en la vida de cualquiera desde temprana edad pero ante cuyos designios empieza a rebelarse Occidente. “*Los científicos modernos poseen nuevos y casi ilimitados poderes; conocen las intimidades de la naturaleza, saben de la circulación de la sangre y el aire que respiramos, dominan el trueno e imitan terremotos...*”, se lee en “Frankenstein”.

Al no existir aún la anestesia, se sucedían los experimentos con fallecidos para perfeccionar técnicas quirúrgicas. El robo de cadáveres por encargo, un delito menor y frecuente, es llevado a cabo por los *resurreccionistas*, hasta que en 1832 entra en vigor una ley de anatomía que regula el asunto. En cuanto a la metafísica acerca de los arcanos de la vida y la reanimación de los muertos, impregna el ambiente desde finales del siglo XVIII. El propio William Godwin había especulado sobre nuestra posible inmortalidad en la primera versión de su obra más conocida, “Justicia política» (1793), así como en su popular novela gótica “St. Leon”



(1799). Godwin firmaría además el peculiar “Ensayo sobre los sepulcros” (1809), mentado elípticamente en “Frankenstein”. Estos temas adquieren cariz obsesivo, aterrador, en la novela de Mary Shelley: *Víctor Frankenstein* hurga en la muerte para comprender la vida, pero extravía su camino y los pedazos de muertos que enhebra solo pueden engendrar un aliento monstruoso. Es pertinente apuntar que Mary gusta de acumular reliquias físicas -mechones de cabello, pañuelos empapados en sangre- de sus familiares, y que conservará el corazón de su amado, ahogado accidentalmente en 1822, envuelto en el manuscrito de “Adonais”, la elegía de Percy a John Keats. Hasta ese momento crítico, la adolescencia y primera juventud de Mary se ha cifrado en una fuga constante que ha barrido con cualesquiera fronteras literales o metafóricas, en paralelo a la que arrastra al fin del mundo a *Frankenstein* y su criatura. El nomadismo de los Shelley -que viajaron siempre con Claire Clairmont desafiando toda convención- es un gesto impetuoso y político, cuyas conquistas, contradicciones y fracasos tienen reflejo literario radical en “Frankenstein”. Estamos lejos de las concesiones posteriores de Mary a la Divina Providencia, que la harán exclamar en 1827: “*Siento el poder del Destino... que me presiona más y más y al que me entrego como una esclava*”. Lo cierto es que el embrujo que provoca su primera novela, la querencia popular por los imaginarios quiméricos y misteriosos, desvirtúa hasta hace pocos años su restante literatura, más prosaica y moralista. Sus novelas “Lodore” (1835) y “Falkner” (1837) tratan problemáticas evidentes de género y abogan por la concordia y lo constructivo en oposición a la violencia y la destrucción. Su conciencia feminista también es perceptible en las narrativas históricas “Valperga” (1823) y “La suerte de Perkin Warbeck” (1830). En “Matilda” (1819-20) se atreve con el incesto y el suicidio, aunque tales contenidos hacen que el libro no vea la luz hasta 1959. Pero, si hay un

título que explica cómo la vida de Mary se vio transformada por sus experiencias y las derivas socioculturales de Europa durante el siglo XIX, es “El último hombre” (1826), gran relato sobre una plaga que ha acabado en el futuro con la mayor parte de la especie humana. Cuando la escribe, su marido, tres de sus cuatro hijos y Lord Byron han fallecido prematuramente. Con 26 años, Mary se ve a sí misma como la única superviviente de una estirpe casi extinta, y en el texto sublima a escala apocalíptica su dolor y su necesidad de pasar página. “El último hombre” es una muestra muy depurada de ciencia ficción, con la que Mary Shelley llora el ocaso del romanticismo, movimiento al que ella misma había dado alas con “Frankenstein”.

Alentada por Percy, Mary prosigue la labor que empezó en Villa Diodati, y concluye “Frankenstein” en mayo de 1817. La pareja no es consciente todavía del atractivo popular del libro. Sí de que está lejos de ser una obra edificante, instructiva. “*Falla a la hora de procurar al lector enseñanzas morales útiles*”, dictaminarán reseñistas bienpensantes. Se impone atribuir su autoría a un anónimo. Algo habitual en la historia de la literatura... para textos problemáticos, susceptibles de ocasionar en el momento de su aparición vilipendio, escándalo o censura. Ni el editor de Percy, Charles Ollier, ni el de Lord Byron, John Murray, aceptan publicar la novela. Su primera edición, fechada el 1 de enero de 1818 y estructurada como se solía en tres volúmenes, corre finalmente a cargo de Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones; un sello londinense en cuyo vasto y heterodoxo catálogo figuran ya títulos tan sensacionalistas para la época, y significativos en relación con el que nos ocupa, como “El mago” (1801), suma de saberes esotéricos recopilados por el hechicero Francis Barrett; “The Life, Prophecies, and Predictions of Merlin Interpreted” (1641), del dramaturgo y actor isabelino Thomas Heywood; y “Fantasmagoriana” (1812), la antología de cuentos de fantasmas alemanes traducida al francés por el geógrafo Jean-Baptiste Benoit Eyries que espolease en junio de 1816 la imaginación de Mary, Percy, Polidori y Byron. Aquella edición temprana y exigua -quinientos ejemplares-, por la que Mary cobra 28 libras, tiene un éxito que refrenda en 1823 una segunda edición con cambios menores. Ello despierta aún más curiosidad en torno a la autoría de la obra. La dedicatoria inicial a William Goodwin, padre de Mary, y las similitudes de su título y sus inquietudes con los del drama lírico “Prometeo liberado” (1820), llevan durante un tiempo a que el novelista Walter Scott y otros críticos y literatos atribuyan “Frankenstein, o el moderno Prometeo” a Percy. También cuentan en ello, por supuesto, los prejuicios. Resulta impensable que una joven, una mujer, haya alumbrado una ficción tan convulsa y visionaria, en la que la Razón se desvela máscara de la vanidad y la enajenación, y los delirios más pesadillescos tienen raíces taxonómicas; en la que el horror gótico y un lirismo extremo confunden sus perfiles; en la que se conjugan una de las concepciones mitológicas del yo más potentes del imaginario romántico y las simientes de la ciencia ficción *steampunk*.

Una ficción, además, sin miedo a combinar el metarrelato, lo epistolar y la oposición de puntos de vista narrativos, en el marco de un constructo lingüístico cuya elocuencia expresiva no deriva de su apropiación de determinados códigos del fantástico, sino de acuñar los mismos página a página. Sin ir más lejos: el concepto esencial para el género de lo monstruoso cristaliza

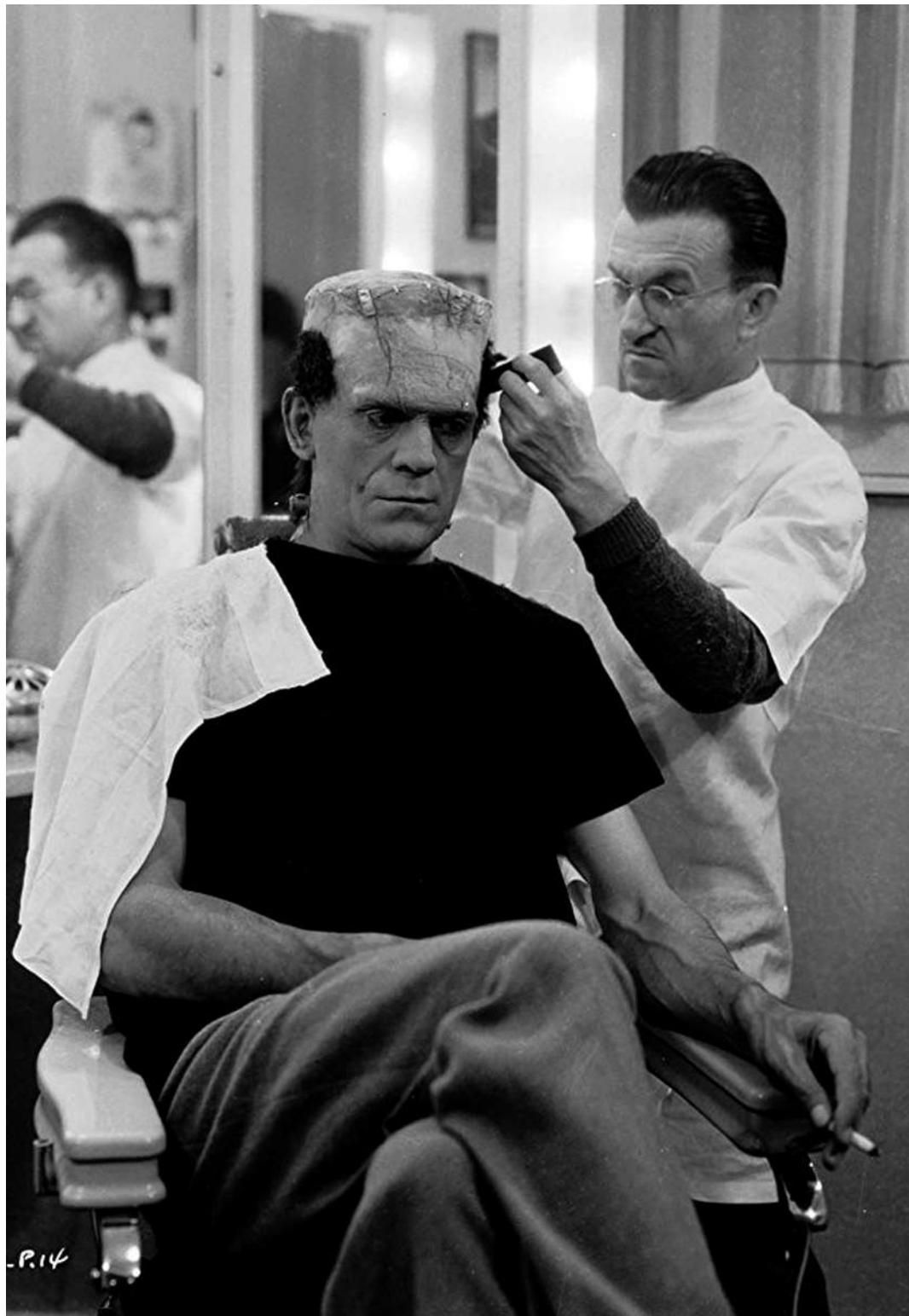
en “Frankenstein”. En la segunda versión de la novela, editada en octubre de 1831, Mary se muestra como autora a cara descubierta, confiada en sus logros y talento desde su propio prólogo a la novela. Paradójicamente, dicha versión, la más difundida hasta hace unos años, es mucho más conservadora. Se retrata a *Víctor Frankenstein* con simpatía. Sus relaciones familiares y sentimentales adquieren matices púdicos. Dios hace su entrada triunfal... Entre la Mary de 1818 y la de 1831 median el fallecimiento de Shelley, el anhelo y la necesidad de ganarse la vida con la literatura en un entorno decoroso que procure bienestar a su hijo Percy Florence, y su transformación de librepensadora en reformadora social.

Incluso con tales condicionantes, lo fascinante y subversivo de “Frankenstein, o el moderno Prometeo” sobrevive. Lo certifican dos siglos después sus infinitas adaptaciones a otros medios, su enorme influjo en las esferas sociocultural y académica, la vigencia de sus argumentos filosóficos, especulaciones científicas y resonancias políticas y psicológicas, su disponibilidad plena en librerías. En paralelo, merced a los estudios de género, la lucha reavivada en los últimos años por la igualdad de la mujer y una actitud más desprejuiciada entre los eruditos hacia el género fantástico, Mary Shelley ha experimentado una valoración espectacular en tanto escritora y referente feminista, como artífice en concreto de las desdichas de *Víctor Frankenstein* y su vástago artificial, y, junto a Percy Shelley, como entente vital y creativa ejemplar en la historia de la literatura. (...) El carácter polisémico de la obra, la dificultad de fijar a su artífice en una posición intelectual y moral estable, el surgimiento de una y otra a partir del caos, también tienen sus peligros en una era, la nuestra, tan convulsa en muchos aspectos como la acuñada entre los siglos XVIII y XIX pero mucho menos ingenua. (...)

Texto (extractos):

Diego Salgado & Elisa McCausland, “La mujer y el monstruo” en dossier “200 años de Frankenstein”, rev. Dirigido, marzo 2018.

Jesús Palacios, “El doctor Frankenstein, supongo” en dossier “200 años de Frankenstein”, rev. Dirigido, marzo 2018.



P.14

Miércoles 14 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

EL DOCTOR FRANKENSTEIN

(1931) EE.UU. 70 min.

Título Orig.- Frankenstein. **Director.-** James Whale.

Argumento.- La novela homónima (1818) de Mary Shelley, la obra teatral (1927) -basada en ella- de Peggy Webling y la composición (1931) de John L. Balderston. **Guión.-**

Garrett Fort, Francis Edward Faraogh y Richard Schayer (no acreditados, Robert Florey y John Russell). **Fotografía.-**

Arthur Edeson (1.20:1 - B/N). **Montaje.-** Clarence Kolster.

Música.- Bernhard Kaun. **Productor.-** Carl Laemmle Jr.

Producción.- Universal Pictures. **Intérpretes.-** Colin Clive (*Henry Frankenstein*), Mae Clarke (*Elizabeth*), John Boles (*Víctor Moritz*), Boris Karloff (*el monstruo*), Edward Van Sloan (*dr. Waldman*), Frederick Kerr (*barón Frankenstein*), Dwight Frye (*Fritz*), Lionel Belmore (*el alcalde*), Marilyn Harris (*María*), Francis Ford (*Hans*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 4 de la filmografía de James Whale (de 23 como director)

Película nº 77 de la filmografía de Boris Karloff (de 207 como actor)

Música de sala:

La música de Franz Waxman

-incluye “La novia de Frankenstein”, “Un lugar en el sol”, “El crepúsculo de los dioses”, “Rebeca”, “El príncipe Valiente”...-



Producida por Universal Pictures y dirigida por el británico James Whale, **EL DOCTOR FRANKENSTEIN**, primera adaptación sonora de la novela de Mary Shelley, es un clásico del cine fantástico lleno de cuantiosos aciertos... a pesar de su más que notable infidelidad a la trama del original literario. *“I think it will thrill you, it may shock you, it might even horrify you”*. Estas palabras de advertencia las pronuncia el actor Edward Van Sloan, que en la película interpreta al doctor Waldman, presentando al espectador **EL DOCTOR FRANKENSTEIN** en un prólogo precréditos que no todas las copias conservan. Con este aire ceremonioso, acojonando a la parroquia antes de la primera imagen, los estudios Universal pretendían prolongar el éxito alcanzado, once meses antes, con **Drácula** (Tod Browning, 1931). Y lo prolongaron, no cabe duda: a lo largo de unos tres lustros, el cine de terror fabricado por la productora en aquel momento comandada por Carl Laemmle Jr. dibujó, con el concurso de todos sus mitos ilustres, una de las páginas de oro del género, aunque en sus últimos párrafos (verbigracia, las comedias de Bud Abbott y Lou Costello) la cosa degenerase en forma de farsa o en farsa deforme. **EL DOCTOR FRANKENSTEIN** adoptó la misma fórmula de **Drácula**; esto es, inspirarse no tanto en una novela famosa, la de Mary Shelley en este caso, como en su adaptación teatral, “Frankenstein”, de Peggy Webling, estrenada en 1927. La génesis del film fue compleja y azarosa: el francés Robert Florey, que redactó una breve sinopsis, debía ser el director, y el húngaro Bela Lugosi flamante revelación en **Drácula**, Leslie Howard y Bette Davis los protagonistas. Por el guión, que acabaría haciendo casi irreconocibles novela y la obra de teatro, desfilaron varias manos; finalmente, los créditos responsabilizarían de él a Garrett Fort y Francis Edward Faragoh, destacando asimismo las labores de John L. Balderston (“based upon the composition by”) y Richard Schayer (“escenario editor”), jefe del departamento de



guiones de la Universal y el principal impulsor del proyecto.

EL DOCTOR FRANKENSTEIN, que a Laemmle Jr. le costaría la respetable cifra de 291.000 dólares, comenzó a rodarse a finales de agosto del 31 con un equipo de artistas excelente y bien conjuntado en el que curiosamente destacan cuatro ingleses. Uno, el director James Whale, un estilista refinado con buen ojo para la composición y los primeros planos que venía de realizar **El puente de Waterloo** (*Waterloo Bridge*, 1931) y en adelante se consagraría como maestro del cine fantástico: **El caserón de las sombras** (*The Old Dark House*, 1932), **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, 1933) y **La novia de Frankenstein** (*The Bride of Frankenstein*, 1935) son las otras perlas de su corona, que brilla igualmente en otros registros, y ahí está la admirable cinta musical **Magnolia** (*Show Boat*, 1936) como botón de muestra. Otro, el actor y galán Colin Clive, en la piel de *Henry* (que no *Víctor*) *Frankenstein*, el científico que reta a Dios y a la Madre Naturaleza, a la vez malvado en su ciega obstinación y humano en su arrepentimiento tras haber expandido el mal (la vesanía pura e irredimible del personaje llegará un cuarto de siglo más tarde, esculpida en los fríos pómulos de Peter Cushing). Otro más, Charles D. Hall, uno de los grandes decoradores del séptimo arte, cuya entente con el director de fotografía Arthur Edson revirtió en la poderosa, mágica fascinación que destilan las imágenes de la película: la escena inicial del cementerio, donde cruces oscuras, estatuas fantasmales y rejas amenazadoras se recortan sobre un cielo falso y grisáceo, de pesadilla tenebrosa, ya augura el destierro radical del realismo y la puesta en marcha (y en escena) de un estilo anclado en un expresionismo de acentuada matriz caligarianogolesca. La riqueza visual y atmosférica de **EL DOCTOR FRANKENSTEIN** alcanza su cima en el diseño delirante del laboratorio del protagonista, presidido por una verticalidad impresionante, en



consonancia con la torre en la que se halla. En ese decorado, Whale, Edeson y Hall contaron con la inestimable colaboración de Kenneth Strickfaden, creador del equipo eléctrico y los generadores, palancas y poleas empleados en la escena crucial de la creación del monstruo. Más de cuarenta años después, Mel Brooks agradecería en los títulos de crédito de su película paródica **El jovencito Frankenstein** (*Young Frankenstein*, 1974) la contribución de Strickfaden, entonces casi octogenario, “*for original Frankenstein laboratory equipment*”, pues el material usado en el film de Whale todavía se conservaba y Brooks lo reutilizó.

El cuarto inglés es William Henry Pratt, en arte Boris Karloff, un actor secundario con ya más de setenta películas en el buche desde 1919. Karloff encarnó a la criatura de Frankenstein cuando Lugosi, que en los mismos escenarios de **Drácula** había realizado una prueba bajo la batuta de Florey, lo rechazó definitivamente al carecer el personaje de diálogos, aunque años más tarde, enfilando ya un severo declive, lo interpretó en **Frankenstein y el hombre lobo** (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, Roy William Neill, 1943). Los títulos iniciales acreditan al monstruo con un interrogante, pero en el reparto final aparece ya, en cuarto lugar, el nombre de Boris Karloff. El detalle puede verse como una constatación histórica: Karloff entró en **EL DOCTOR FRANKENSTEIN** siendo prácticamente un perfecto desconocido y salió de la obra como una gran estrella del terror; un mito instantáneo que se perpetuará hasta 1969, año de su fallecimiento, y más allá hasta el infinito. Claro está que el actor tuvo un aliado de altura everestiana: el maquillador Jack Pierce, un artistazo descomunal, el Griffith de su especialidad y padre de todos los maquilladores (de Roy Ashton, de Rick Baker, de Dick Smith...). Cinco horas diarias de maquillaje y un físico para la eternidad del celuloide, visiblemente inspirado en los personajes de un grabado de Goya de 1799, “Los Chinchillas”: cabeza plana y cuadrada,



párpados pesados, cicatrices siniestras, tornillos en el cuello, grandes hombreras... Pierce y Karloff alumbraron un verdadero icono del siglo XX, tan familiar como la figura de Charlot. Habiendo pasado ya esta caracterización canónica incluso por la comedia (el simpático Fred Gwynne de **La familia Monster**, por ejemplo), hoy cuesta entender la conmoción que causó el personaje en su momento, pero así fue. Karloff logró extraer de su máscara patética registros gestuales memorables llamados a infundir a un tiempo pánico y piedad: brazos agitados y nerviosos ante la amenaza del fuego de las antorchas (premonición de su fatal desenlace ardiendo en el viejo molino), manos temblorosas con las palmas boca arriba en sus momentos de debilidad y desvarío mental y andares toscos y renqueantes, tal que un bebé gigante dando sus primeros pasos.

La escena más recordada de la película, una alquímica fusión de horror y poesía, es sin duda alguna la del lago donde el monstruo ahoga a una niña tras haber jugado con ella, ambos de rodillas en la hierba, a lanzar flores al agua. Aunque ya las copias hace años la han recuperado en su integridad, en su día esa escena fue recortada, haciendo desaparecer el plano de la criatura arrojando a la niña al lago. Ninguna elipsis censora, en cambio, nos ahorró el largo travelling del padre llevando en brazos el cuerpo sin vida de su hija por las calles de la aldea en que se celebra la fiesta, escena bastante más cruda, más cruel que la del lago. Del impacto de estas secuencias en la sensibilidad del público dio buena cuenta Víctor Erice en **El espíritu de la colmena** (1973), justo un año después de que otro cineasta español, Iván Zulueta, se hubiera apropiado también de los planos de **EL DOCTOR FRANKENSTEIN** para elaborar su corto experimental **Frank Stein** (1972). Fue una gran idea de Erice y su coguionista Ángel Fernández Santos la de llevar la película de Whale a un mortecino rincón de la meseta castellana de

1940, en la dura posguerra, y describir con acendrado verismo el auténtico alcance del cine popular americano. **EL DOCTOR FRANKENSTEIN** podrá tener muchas lecturas de índole moralizante (sobre el desafío al orden divino, sobre la intolerancia, sobre la otredad, etc.), pero para los ojos hechizados de las dos niñas hermanas que la contemplan en la improvisada y polvorienta sala del ayuntamiento local lo que de veras cuenta es el Misterio, en mayúscula y en abstracto. De noche, la pequeña Ana, todavía aturdida, pregunta a su hermana: “¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué le matan luego a él?” “No lo matan -contesta la hermana-, ni a la niña tampoco... porque en el cine todo es mentira, es un truco”, añadiendo a continuación un apunte inquietante, fehaciente constatación del poder taumatúrgico de la ficción cinematográfica para infiltrarse en la más estricta realidad cotidiana: “Además, yo lo he visto a él vivo, en un sitio que yo sé, cerca del pueblo. La gente no le puede ver, solo sale por la noche”. Como en Ana, el extraño, solitario y desvalido monstruo creado por el científico loco vive en todos nosotros desde la epifánica primera vez que lo vimos, como un espíritu íntimo amoldable a cada circunstancia personal: como escribía Domenec Font, “no cabe duda de que la criatura frankensteiniana nace y se desarrolla como un producto de proyecciones alegóricas familiares”.

Texto (extractos):

Jordi Batlle Caminal, “El doctor Frankenstein”, en dossier “200 años de Frankenstein”,
rev. Dirigido, marzo 2018.



729-P.57

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN

(1935) EE.UU. 75 min.

Título Orig.- Bride of Frankenstein. **Director.-** James Whale.

Argumento.- La novela homónima (1818) de Mary Shelley.

Guión.- William Hurlbut, John L. Balderston y Tom Reed.

Fotografía.- John J. Mescall (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Ted

J. Kent, supervisado por Maurice Pivar. **Música.-** Franz

Waxman. **Productor.-** Carl Laemmle Jr. **Producción.-**

Universal Pictures. **Intérpretes.-** Colin Clive (*Henry Frankenstein*), Valerie Hobson (*Elizabeth*), Boris Karloff (*el monstruo*), Ernest Thesiger (*dr. Pretorius*), Dwight Frye (*Karl*), Elsa Lanchester (*Mary Shelley/La novia*), Gavin Gordon (*Lord Byron*), Douglas Walton (*Percy Shelley*), Una O'Connor (*Minnie*), E.E. Clive (*el alcalde*).

versión original en inglés subtitulada en español



Película nº 11 de la filmografía de James Whale (de 23 como director)

Película nº 94 de la filmografía de Boris Karloff (de 207 como actor)



Consideraba James Whale que en **El doctor Frankenstein** había dicho todo lo que podía decir sobre el personaje creado por Mary Shelley, así que, frente a la obligación de rodar **LA NOVIA DE FRANKENSTEIN**, optó por (re)enfocar el proyecto desde la ironía y el sentido del humor, construyendo una obra cargada de mala intención y de dobles lecturas. Por alguna razón –mítica, descuido, o simple tendencia a perpetuar determinados estereotipos críticos-acostumbra a obviarse que James Whale no sentía el más mínimo interés por rodar **LA NOVIA DE FRANKENSTEIN**, y que, de hecho, solamente la aceptó con la condición de que Universal le financiara antes un proyecto mucho más de su agrado, **Estigma liberador** (*One More River*, 1934). Lo cual no deja de ser curioso, teniendo en cuenta hasta qué punto el largometraje gira en torno a personajes obligados, muy a su pesar, a retomar tareas que han marcado profundamente su imagen pública, y que no se corresponden con quienes son -o con cómo se sienten-: no es difícil ver, en ese sentido, a la resistencia inicial de *Mary Wollstonecraft Shelley* (Elsa Lanchester) a continuar la historia de **El doctor Frankenstein** como una proyección de la (relativa) desgana con la que el propio director asumía el proyecto. De la misma manera que la negativa de *Henry Frankenstein* (Colin Clive) a colaborar con las investigaciones del *dr. Pretorius* (Ernest Thesiger) vuelve a incidir en idéntico paralelismo, algo reforzado además por el detalle, en absoluto gratuito, de que el antagonista del film, igual que *Lord Byron* (Gavin Gordon), se exprese con un exagerado acento germano... Muy parecido al que debía tener, en la vida real, el capitoste de Universal, Carl Laemmle .

De hecho, todo el proyecto está impregnado de ese mismo tono jocoso, divertido, que se esfuerza en alejarse del tono lúgubre y circunspecto del original para releer la novela de Shelley desde cierta distancia irónica: al fin y al cabo, Whale “veía la película como una parábola paródica del sexo (la idea de un monstruo femenino, por ejemplo, le parecía enormemente



divertida), *llena de posibilidades para una extravagante sátira*". Así pues, la imagen del monstruo (Boris Karloff) atado a un poste por los aldeanos y elevado por los aires es, como se ha comentado en numerosas ocasiones, una parábola crística; pero no porque pretenda revisionar (ni reivindicar) al personaje desde una perspectiva religiosa, sino porque remarca así, mediante el más puro sarcasmo, lo que su mera existencia tiene de abominación de los preceptos bíblicos. Un punto de vista que nos permite entender mejor el detalle, rebosante de mala leche, de que, cuando el personaje de Karloff encuentra la cabaña del *ermitaño ciego* (O.P. Heggie), este ande tocando al violín el "Ellens Dritter Gesang" de Franz Schubert -una de las musicalizaciones más populares de la oración católica del avemaría-: que la respuesta a sus rezos contra la soledad sea una aberración construida a partir de pedazos de cadáveres es, como mínimo, una ironía recalcitrante. Lo cual, por otro lado, Whale vuelve a remarcar en el momento en el cual el invidente arroja al monstruo y le da las gracias a Dios por su llegada, y que está claramente concebido como una parodia de los momentos de iluminación del cine de Hollywood de la época -ahí está, de nuevo, la presencia extradiegética de la melodía de Schubert-, además de un corte de mangas hacia la moralista Administración de Producción del Código que lideraba el muy religioso Joseph Breen. Así pues, bajo el aparente disfraz de una película "moralizadora", la omnipresente imaginería cruciforme de la película acabaría por alzarse como una afirmación más "blasfema" que cualquiera de las cosas que Breen había ordenado cortar.

No han faltado analistas, sobre todo en épocas más recientes, que han querido ver en esa sutil homosexualidad de la que Whale y Thesiger dotan al *dr. Pretorius* -si bien David J. Skal lo calificaba de "*caricatura exagerada de una mariquita avejentada y gruñona*"- como un foco de tensión sexual respecto a *Henry*. Lo que dota, no hay duda, de (re)lecturas muy



interesantes al segundo plano narrativo que toma aquí *Elizabeth* (Valerie Hobson), pero deja atrás una interpretación, para mí, mucho más sugerente del personaje: su naturaleza de *doppelganger* de *Frankenstein* o, si se quiere, de proyección física de esa megalomanía, esa curiosidad desbordada por explorar los límites morales de la ciencia, que intenta ocultar a los ojos de los demás a lo largo del metraje. No resulta casual, a ese respecto, ni que el personaje aparezca invocado cuando el barón expresa cierta nostalgia por sus experimentos científicos, ni que su prometida intuya su presencia como si fuera una especie de espíritu que les acecha desde las sombras -como, por otro lado, lo visualiza Whale cuando aparece por primera vez en la puerta del castillo, inmerso en la negrura de la tormenta-. De la misma manera que, en **El doctor Frankenstein**, el personaje de *Víctor Mortiz* (John Boles) ejercía como prototipo del burgués situado, no sin perplejidad, entre dos polos de la ciencia para, en sus apariciones, restablecer mínimamente el orden alterado, como la pretendida voz de la cordura, dentro de **LA NOVIA DE FRANKENSTEIN**, *Pretorius* asume el papel opuesto. Y no me refiero a que ejerza como mefistofélico demiurgo que mueve los hilos de la trama entre bambalinas, sino que completa la personalidad de *Henry* de manera inversa: si *Víctor* era esa voz de la conciencia a la que le costaba acceder en el frenesí de sus experimentos, el personaje de *Thesiger* representa la tentación -lo que puede leerse, desde luego, desde un ángulo sexual, si bien considero que no excluye, más bien al contrario, la dimensión moral que reivindica - que supone el conocimiento obtenido a través de sus investigaciones.

Es lógico que, frente al dibujo que Whale hace de ambos científicos, el monstruo acabe alzándose como el personaje más empático. No se trata (que también) de que *Karloff* se hubiera convertido en el gancho comercial del proyecto, ni de que se quisiera recuperar el espíritu de la novela original -si bien hay que reconocer que el guión de William Hurlbut toma prestados numerosos detalles provenientes de la prosa de Shelley-, sino, sencillamente, de que se trata de la figura más inocente y más desvalida de la función... Otra de las grandes (y muy conscientes) ironías sobre las que se sostiene el largometraje, ya que, al mismo tiempo, es también alguien terrible y poderoso, proyección cuasi perfecta de los desafíos a la naturaleza de su creador. Lo que también convierte **LA NOVIA DE FRANKENSTEIN** en un dilema paternofilial, en el que ese hijo rechazado, abandonado por su (supuesta) figura de apego -para quien representa esa descendencia que no se ha atrevido todavía a tener con *Elizabeth*... ¿por esos deseos ocultos que antes mencionaba?-, acaba enfrentándose a *Henry* para exigirle que asuma la responsabilidad de sus acciones pasadas. Una compensación, por cierto, de la que *Pretorius* se convierte en principal artífice, lo que conecta de forma directa con esa naturaleza de doble del barón que antes señalaba...

Porque, a diferencia de su alter ego, se siente conectado con esa otredad que representa el monstruo -al fin y al cabo, como *Frankenstein* en el anterior largometraje, se desenvuelve con naturalidad entre cadáveres: no en vano, no tiene problemas en ponerse a cenar dentro de una cripta y frente a un montón de huesos-. El gesto final del personaje de *Karloff* de destruir el laboratorio y a todos los que están dentro es, pues, una última rebelión -rebajada, eso sí, porque la Administración de Producción del Código obligó a Whale a salvar a *Henry* y

Elizabeth- frente a la negación de la posibilidad de generar vida por sí mismo que supone el rechazo que siente hacia él la Novia (de nuevo Lanchester): de ahí que, como reivindicación de su humanidad, opte por quitarse la vida. El pulso de destrucción como parte constitutiva de la naturaleza humana.

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “La novia de Frankenstein”, en dossier “200 años de Frankenstein”, rev. Dirigido, marzo 2018.



Miércoles 21 21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)*

Entrada libre hasta completar aforo

FRANKENSTEIN

(1910) EE.UU. 12 min.

Título Orig.- Frankenstein. **Director, Guión, Fotografía** (1.33:1 - B/N) y **Montaje.-** James Searle Dawley. **Argumento.-** La novela homónima (1818) de Mary Shelley. **Música.-** Donald Sosin (1990). **Productor.-** Thomas A. Edison. **Producción.-** Edison Manufacturing Company. **Intérpretes.-** Augustus Phillips (*dr. Frankenstein*), Charles Ogle (*el monstruo*), Mary Fuller (*Elizabeth*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 19 de la filmografía de James Searle Dawley (de 182 como director)

Música de sala:

Hammer's Horror Films Music,

-incluye "El cerebro de Frankenstein", "Frankenstein creó a la mujer",
"El experimento Quatermass", "La novia del diablo"...-

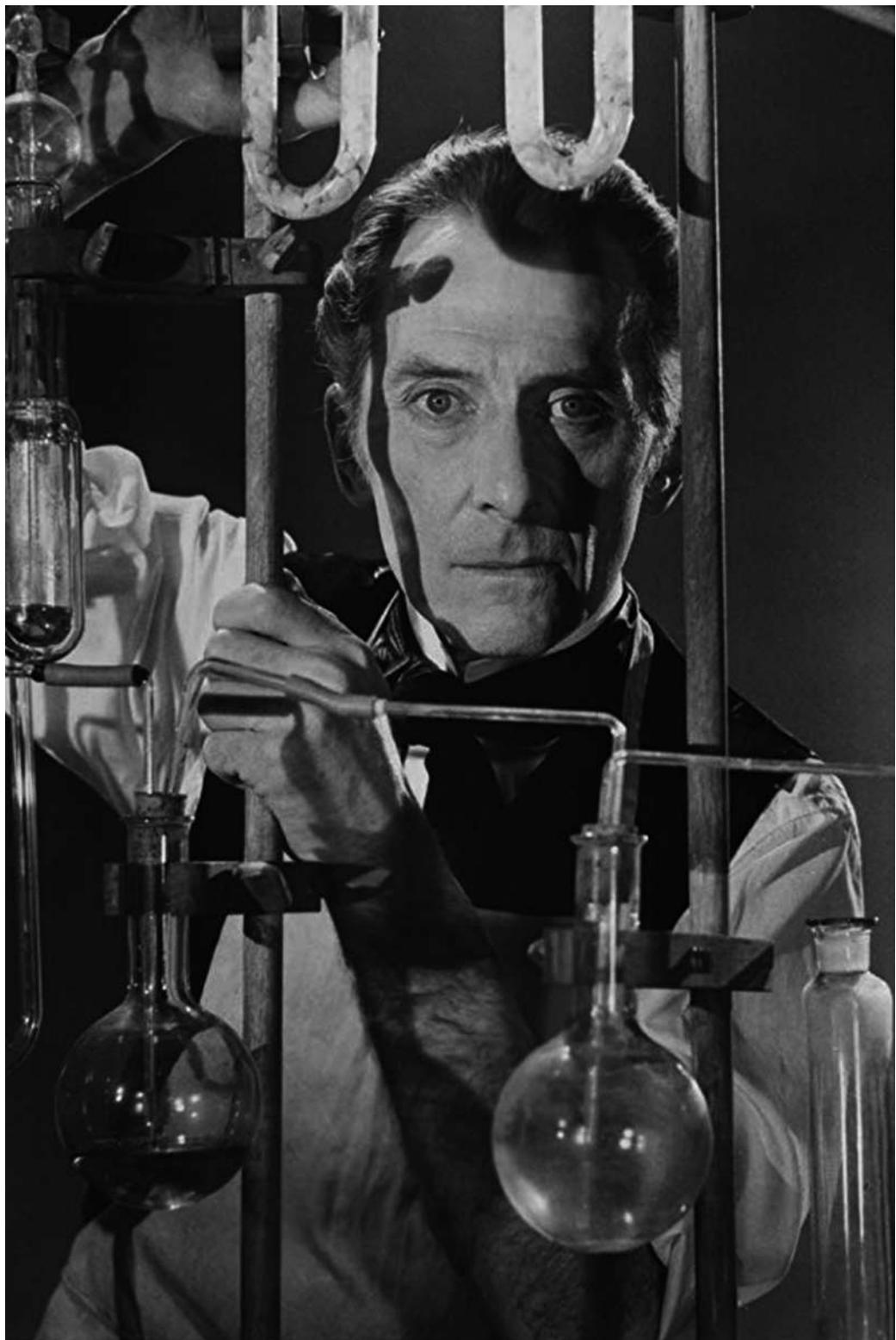
Existe una cierta (in)justicia poética en el caso del *Dr. Frankenstein* devorado por su creación. La novela original de Mary Shelley es, entre otras cosas pero de forma también muy destacada, una variación visionariamente moderna del tema del doble, el doppelganger que tantas veces asoma su oscura sombra en la literatura gótica, preludiando los descubrimientos de Freud y la psicología profunda. De ahí que su monstruoso reflejo haya acabado por suplantarle en el imaginario popular contemporáneo y la cultura de masas. Porque, en realidad, *el monstruo de Frankenstein* es y contiene también en su interior al propio doctor que lo ha creado.

Así pareció entenderlo el director James Searle Dawley en su temprana adaptación de la novela para la productora de Edison, ese **FRANKENSTEIN** de 1910 donde el científico más bien parece alquimista -lo cual, si pensamos en el auténtico Johann Conrad Dippel en quien teóricamente se inspira el personaje literario, resulta de lo más apropiado-, su criatura surge no de cadáveres recosidos ni materia orgánica alguna, sino de una cuba en la que *Frankenstein* vierte misteriosas sustancias químicas, y esta es resultado de sus propios pensamientos malvados, motivo por el cuál asume aspecto deforme y vengativo. Más cerca de Hoffmann que de Mary Shelley, *el monstruo*, enfrentado a su imagen en el omnipresente espejo de la habitación del recién casado doctor acaba por traspasar el mismo, desapareciendo ante su creador y dejando solo el reflejo del propio científico. La lectura psicoanalítica no puede resultar más sencilla y hasta banal si tenemos en cuenta que *Frankenstein* ha creado a su monstruo poco antes de contraer matrimonio, y que este intenta apoderarse de su esposa por la fuerza. En puritano ajuste de cuentas, los impuros deseos del doctor son vencidos por el casto amor del matrimonio legítimo y se desvanecen ante su triunfo. A pesar de su ingenuidad, el primitivo film de Searle acierta, al comprender la esencial historia de desdoblamiento moral que subyace al texto original, aunque no agote sus implicaciones ni interpretaciones, infinitamente ricas y complejas.

Pese a que el tiempo en pantalla del monstruo en esta primera adaptación de “Frankenstein” es sensiblemente inferior al de su creador, tiene lugar ya la primera suplantación, pues todos recordamos el nombre del actor que lo encarna, Charles Ogle, quien creara también el grotesco maquillaje que lo caracterizaba, y pocos, si alguno, el de Augustus Phillips, estrella de Edison que interpretó más de 150 títulos antes de desvanecerse en el olvido a comienzos de los 20, quien encarna con elegancia y propiedad al doctor. (...)

Texto (extractos):

Jesús Palacios, “El doctor Frankenstein, supongo” en dossier “200 años de Frankenstein”, rev. Dirigido, marzo 2018.





La Hammer habría de convertir al científico filósofo de la escritora en un eminente villano victoriano de sangre azul y espesa, y a su no menos filosófica criatura y sombra en una serie de monstruos espantosamente patéticos, víctimas inocentes de sus abominables experimentos. **La maldición de Frankenstein** (*The Curse of Frankenstein*, 1957), es la carta de presentación para el ahora *Barón Víctor Frankenstein* que cuenta su truculenta historia a la espera de ser ejecutado, tras un rosario de asesinatos, directos e indirectos, dignos de *Jack el Destripador*. Peter Cushing, que tantas veces encarnara el ideal ilustrado del súper-detective *Sherlock Holmes* o a su pariente próximo el luminoso profesor *Van Helsing*, excede cualquier comparación como superlativa encarnación de ese mismo ideal pero torcido y retorcido por una hubris elevada al cubo, contagiada de ambición, solipsismo y sadismo puro. Para dar vida a su criatura, lamentable engendro de cicatrices y locura vengativa encarnado por un apenas reconocible Christopher Lee, cuyo maquillaje fuera diseñado con intención de distanciarlo al máximo posible de la ya entrañable imagen del monstruo de la Universal, el *Barón Frankenstein* no retrocede ante ningún crimen o traición (...) Filmadas por un Terence Fisher en plenitud de energía, con fotografía colorista y contrastada, las hazañas del *Barón Frankenstein* están llenas de sangre, violencia y gore gráficos, pero afortunadamente no le costarán la vida, ya que Peter Cushing volverá en **La venganza de Frankenstein** (*The Revenge of Frankenstein*, Terence Fisher, 1958), **La maldad de Frankenstein** (*The evil of Frankenstein*, Freddie Francis, 1964), **Frankenstein creó a la mujer** (*Frankenstein created woman*, Terence Fisher, 1967), y **EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969), para, tras el breve

interludio de **El horror de Frankenstein** (*The Horror of Frankenstein*, Jimmy Sangster, 1970), nueva versión de la historia original con el siempre agradecido Ralph Bates emulando a Peter Cushing (...) volver con la brutal y nihilista **Frankenstein y el monstruo del infierno** (*Frankenstein and the Monster from Hell*, Terence Fisher, 1973), entrega final donde la truculencia, obscenidad y abyección del personaje alcanzan su masa crítica, en un teatro de la crueldad sin límites que concluye no con la muerte o el castigo, siquiera pírrico como en las anteriores entregas de la serie, del *Barón*, sino con este tranquilamente dispuesto a continuar sus experimentos en la impunidad de sus dominios.

La saga de *Frankenstein* de la Hammer es la única en la que el doctor gana al monstruo en protagonismo, por la simple y sencilla razón de que... ¡el doctor es el monstruo mismo! Algunos han querido ver en su absoluta carencia de escrúpulos y empatía, en su criminal soberbia en nombre de la ciencia, una referencia directa o indirecta a los médicos del Tercer Reich y sus peculiares experimentos con cobayas humanas, otros un resumen y epígono pluscuamperfecto de la hipocresía y el Lado Oscuro de la Revolución Industrial y científica victoriana. Sea como fuere, y todo le cuadra siempre y cuando sea perverso y sádico y sin sombra de arrepentimiento alguno, lo cierto es que el *Barón Frankenstein* de Peter Cushing es el más interesante y divertido de todos los frankensteines cinematográficos, libre de los cansinos remordimientos, dudas y temores tanto del original de Mary Shelley como de la mayoría de sus pobres imitadores.

La personalidad de este *doctor Frankenstein* hammeriano fue estudiada, sobre todo, a lo largo de las cinco entregas que dirigió Terence Fisher, durante las cuales el personaje iba evolucionando. De **La maldición de Frankenstein**, en la que el doctor trabajaba a partir de órganos para construir su criatura, pasamos a **La venganza de Frankenstein** donde se nos presenta a un doctor más progresista, preocupado por la ciencia y en concreto por el trasplante de cerebro, del que al final él también será objeto. Con **Frankenstein creó a la mujer** la sexualidad, hasta entonces oculta, se hace explícita. En esta película, además, destaca la creación de una nueva técnica, la Transmigración: transferir el alma de un cuerpo a otro, en este caso el de Susan Denberg; por primera vez se obtiene un cuerpo perfecto y sin cicatrices. Por último, en **EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** y en **Frankenstein y el monstruo del infierno**, volverá al trasplante de cerebro. Esta última, rodada íntegramente en un manicomio, ofrece una muy interesante reflexión sobre la angustia del ser humano.

Hay razones suficientes, incluida su propia desmesura, para considerar **EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** como una de las mejores versiones del mito. A algunos podrá resultarles chocante -o, inclusive, equivocado- hablar de desmesura respecto a una película que podría ser considerada como un modelo de contención, frente al derroche, a partes iguales, de hemoglobina y estulticia, de los que hacen gala muchos de los films realizados en los últimos años considerados como integrantes de este género.

Cuarta de las cinco películas de Terence Fisher y Peter Cushing sobre la creación de Mary Shelley, **EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** arroja al protagonista a las cloacas de



la vileza a la vez que establece un interesante discurso sobre la conciencia del cuerpo y sobre ética y ciencia. El arranque de **EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** -título tan correcto como menos efectivo y concluyente que el original, *Frankenstein Must Be Destroyed*- es estrictamente visual. Siendo una película muy explicativa, a través de los diálogos y en relación al proceso de transplante de cerebros, tiene un inicio y un desenlace que reposan en la imagen y el sonido sin exigencia de palabra alguna. Un hombre de quien no vemos el rostro camina por la calle, de noche. Lleva en la mano una suerte de sombrero de cuero cuyo tamaño resulta adecuado para albergar una cabeza. Se detiene frente a una puerta y espera la llegada de un individuo que acaba de bajar de un coche de punto. Al primer plano del individuo en cuestión le sigue el inserto de una pequeña hoz para la siega e, inmediatamente, por virulento corte, el plano de la placa junto a la puerta, en la que podemos leer el nombre de un médico, salpicada por las gruesas manchas de sangre procedentes del cuello cercenado. El hombre se dirige a continuación hacia una especie de laboratorio oculto en una mansión abandonada en la que ha entrado un ladrón. Los dos pelean entre tubos de ensayo, probetas y urnas con cuerpos humanos iluminadas en destellante verde. El ladrón logra escapar tras descubrir la cabeza decapitada del anterior individuo dentro de la sombrero y, acto seguido, el asesino se quita la máscara repleta de costras que simulan los efectos de la viruela. Aparece entonces el rostro de Peter Cushing, el semblante reconocible en Hammer Films del *barón Frankenstein*.

Han pasado doce años desde el debut del personaje y ahora ya no es un científico obsesionado con una idea imposible, sino un ser vil y megalómano que pervierte los



hallazgos de la ciencia. Quiere extraer los cerebros aún frescos de los cuerpos agotados y congelarlos hasta que encuentre otro receptor, lo que lleva a una interesante reflexión sobre el cuerpo del otro ya presente en el segundo y tercer film de la serie *Cushing/Fisher*, pero por el camino el *barón* ha perdido cualquier atisbo de nobleza y ética científica en su ideario. En el proceso de maduración de los personajes clásicos del género en el seno de Hammer y en la obra de Fisher, *Frankenstein* se convierte en lo que nunca había sido en los dominios de Universal, o había quedado solo esbozado en el primer título de la serie en la productora británica. No es un científico que desafía a Dios y a la naturaleza, sino también un ser depravado capaz de violar a una mujer en una secuencia en la que Cushing, por una vez, no es Cushing; una mente criminal antes que un teórico visionario de los trasplantes o el arrogante creador de nueva vida.

No son muchos mejores, en el sentido moral del término, si se quiere, los demás personajes que pueblan esta película desoladora y perversa, quizá la más escéptica de las cinco que realizó Fisher, aquí con guión de Bert Batt, habitual asistente de dirección en producciones Hammer que solo probó la escritura en esta ocasión. *Karl Host* (Simon Ward), el joven ayudante médico que trabaja en el manicomio, y *Anna Spengler* (Veronica Carlson), la también joven propietaria de la casa de huéspedes en la que se instala *Frankenstein*, parecen dos enamorados atolondrados, pero trafican con cocaína robada por el primero para poder pagar el caro sanatorio en el que está la madre de ella. A Fisher le es igual que el fin justifique o no los medios. Sin este detalle, la caja de cocaína descubierta por error, *Frankenstein*, siempre dispuesto a explotar las fragilidades y bajezas de los demás, no



podría chantajearlos, obligarles a colaborar con él, desalojar la pensión de otros inquilinos, construir un nuevo laboratorio en el sótano, esconder cadáveres en el jardín y secuestrar del manicomio al doctor *Brandt* (George Pravda), con quien *Frankenstein* colaboró en sus primeros experimentos de trasplante cerebral. El encargado de investigar las muertes y desapariciones, el siempre malhumorado *inspector Frisch* (Thorley Walters, quien acababa de ser el ayudante de *Frankenstein* en el anterior título fisheriano de la serie, **Frankenstein creó a la mujer**), forma una extraña y disconforme pareja con el forense policial siempre disgustado que le acompaña a su pesar en la investigación (Geoffrey Baildon). Ambos son representantes asqueados y burocratizados de la ley.

Este panorama casi nihilista alberga una reflexión sobre el conflicto entre ética y ciencia o la dificultad que tiene Frankenstein en rectificar el sentido de la ética para preparar nuevos caminos para la ciencia. “*Extraordinario*”, dice Karl; “*Avanzado*”, replica Frankenstein sobre el trasplante de órganos humanos (en diciembre de 1967, casi coincidiendo con la gestación del film, el doctor Christiaan Barnard había realizado el primer trasplante de corazón del que se tiene constancia: veamos hoy **EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** y a su malvado pero visionario protagonista con los ojos de aquella sociedad y el discurso fisheriano resultará aún más excitante, sin que por ello haya dejado hoy de serlo). El problema es el procedimiento de Frankenstein para alcanzar el logro científico: secuestros, asesinatos, chantajes, mentiras y violaciones. La película es también una decantación del género fantástico hacia los límites inusuales del realismo mezclado con el tono folletinesco y el drama victoriano. Y uno de sus más notables ejes dramáticos reside en la contemplación

del cuerpo del otro y del discernimiento de ser uno dentro de un envoltorio carnal que no le pertenece: la excelente secuencia en la que *Brandt* toma conciencia de que ahora es solo un cerebro dentro del cuerpo de otro médico, el profesor Richter, así que tiene la presencia y la voz del actor Freddie Jones, y, escondiéndose en una esquina oscura del dormitorio, intenta explicarle en vano a su esposa *Ella* (Maxine Audley) quién es aunque no parezca serlo en absoluto. Precisamente sobre el personaje de *Ella* radica la máxima crueldad implícita en el relato. Ha pasado unos cuantos años visitando ya sin esperanza a su marido, recluido en el manicomio. Le comunican después que alguien lo ha secuestrado. Reconoce a *Frankenstein* en la calle y le sigue hasta la casa de *Ann*. *Frankenstein* explica que lo ha secuestrado para devolverle la vida. En una triquiñuela pérfida, le enseña a *Ella* el cuerpo de su marido con el rostro completamente vendado (ya no es su rostro, es el de Richter), y le pide que le haga preguntas personales: el cuerpo reacciona a través de sus manos, porque el cerebro entiende esas preguntas, pero el envoltorio ya es otro y nunca volverá a ser el de *Brandt*. Cuando *Ella* se marcha de la casa habiendo recuperado la esperanza, Fisher encuadra a *Frankenstein* en un seco primer plano mientras comenta enérgicamente a *Karl* y *Ann* que deben marcharse de forma inmediata. *Ella* regresa al día siguiente pero nadie le abre la puerta. Va a la policía. *Frisch* y sus agentes entran en la casa y descubren, bajo el suelo, el cuerpo putrefacto de *Brandt*. La secuencia termina con el grito de espanto en primer plano de *Ella*. Lo más lógico sería pensar que la mujer no ha soportado tantas decepciones y recobradas esperanzas cercenadas, por lo que posiblemente habite en el sanatorio donde tanto tiempo estuvo recluido su marido. Pero sigue en su casa y Fisher le depara una última sorpresa en los márgenes de la cordura y la enajenación, la referida escena en que el cuerpo de *Richter* ordenado por el cerebro de *Brandt* la visita e intenta explicarle lo que ha ocurrido. En la mirada de *Ella* queda expresado todo el sinsentido moral y ético que se ha apoderado de los actos y experimentos de *Frankenstein*, aunque el profesor *Brandt* fuera uno de los principales impulsores de la obsesión demente en la que ahora está instalado. Así que, como reza el título original de la película, *Frankenstein* debe ser destruido. Y lo hace, en apariencia, cuando el cuerpo de *Richter* levanta a peso al de *Frankenstein* en una catarsis de fuego y andamios góticos destruidos por la llamas (en la segunda larga secuencia sin apenas palabras), aunque reaparecerá en **Frankenstein y el monstruo del infierno**.

El punto de vista del relato pertenece a *Frankenstein*, pero cuando este sierra la corteza de la cabeza de *Brandt* o realiza una trepanación para rebajar la presión del cerebro, Fisher equipara la visión del espectador con la de *Karl*, fastidiada y maravillada a la par. Aunque es un film de atmósfera realista, con la sencilla casa londinense de *Ann* supliendo las características mansiones góticas del género, la casa abandonada del inicio y del final sí acumula los efectos góticos (la luz, las telarañas sobre los descuidados muebles, las columnas de piedra, las lámparas y cristaleras), como si Fisher quisiera recordarnos de dónde sigue siendo y procediendo la figura del científico que intentó insuflar vida en cuerpos muertos y ahora limita su radio de acción a la recuperación de los cerebros, quizás

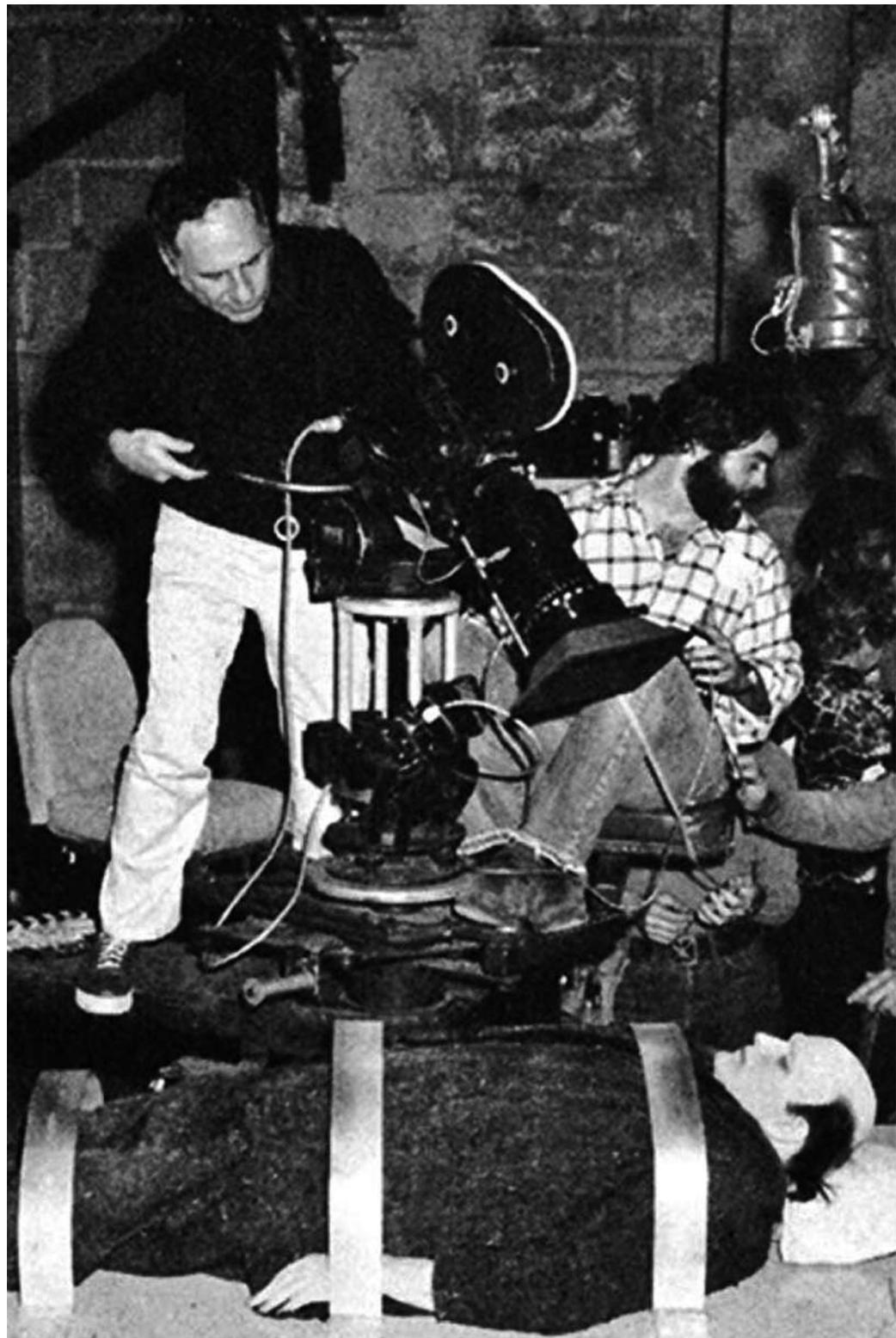
en un acto reflejo, tantos años después, tras el error mayúsculo de su sirviente al confundir un cerebro sano con el de una persona anormal en la creación original. Este pragmatismo de *Frankenstein* le lleva a recordar un hecho real, los asesinatos cometidos por William Burke y William Hare en el Edimburgo de 1828 con el fin de suministrar cadáveres clandestinos para la mesa de disección del anatomista *Robert Knox*. Es una cita a conciencia: además de estar presentes en las páginas de Robert Louis Stevenson y Dylan Thomas y en las imágenes filmadas por Robert Wise, Roy Ward Baker, Freddie Francis y John Landis, Burke y Hare aparecen también en **La carne y el demonio** (John Gilling, 1962), película en la que otro sombrío Cushing encarnaba al *doctor Knox*. Ese toque gótico lleva a Fisher a otro gran momento de su materialismo fantástico, el de los jirones de niebla que penetran en la casa al cruzar *Frankenstein* el umbral de la puerta, quedando detenidos en el aire, como volutas de polvo, mientras el protagonista cierra de nuevo la puerta y con ello se aísla de la noche, del exterior, del frío que no vemos pero sabemos que cala en los huesos.

Texto (extractos):

José Antonio Jiménez de las Heras, rev. Dirigido, Abril 2004.

José Manuel Bernardo, rev. Nosferatu, nº 6, Abril 2004.

Quim Casas, rev. Dirigido, marzo 2018.



Miércoles 28 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

EL JOVENCITO FRANKENSTEIN

(1974) EE.UU. 106 min.

Título Orig. - Young Frankenstein. **Director.** - Mel Brooks.

Argumento. - La novela homónima (1818) de Mary Shelley.

Guión. - Gene Wilder y Mel Brooks. **Fotografía.** - Gerald Hirschfeld (1.85:1 - B/N). **Montaje.** - John C. Howard. **Música.** - John Morris. **Productor.** - Michael Gruskoff. **Producción.** - Gruskoff/Venture Films - Crossbow Productions - Jouer Limited para 20th Century Fox. **Intérpretes.** - Gene Wilder (*Frederick Frankenstein*), Peter Boyle (*el monstruo*), Madeleine Kahn (*Elizabeth*), Marty Feldman (*Igor*), Cloris Leachman (*Frau Blücher*), Teri Garr (*Inga*), Kenneth Mars (*inspector Kemp*), Richard Haydn (*Herr Falkstein*), Liam Dunn (*sr. Hilltop*), Gene Hackman (*el ciego*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 4 de la filmografía de Mel Brooks (de 12 como director)

Música de sala:

El jovencito Frankenstein (*Young Frankenstein*, 1974) de Mel Brooks

Banda sonora original compuesta por **John Morris**



Muy posiblemente la película más lograda del muy irregular Mel Brooks, **EL JOVENCITO FRANKENSTEIN** no solo es una divertida comedia, sino también, y por encima de todo, una logradísima parodia del ciclo *Frankenstein* de Universal Pictures, llevada a cabo con solvencia y un enorme conocimiento de causa. La película es uno de los exponentes más rotundos del tipo de humor paródico que define el cine de Mel Brooks (y el de su coguionista y protagonista, Gene Wilder), y aunque el término depurado no casaría mucho con el creador de **El misterio de las doce sillas**, la sensación de depuración de un estilo concreto, el terror gótico, es evidente si comparamos esta lograda parodia de los *Frankenstein* de la productora Universal con sus films sobre **Robin Hood**, **La guerra de las galaxias**, **la historia del mundo** y el **Drácula** que hizo con Leslie Nielsen, plúmbeos sucedáneos de una corriente cómica que va de Brooks y la saga **Aterrizo como puedas** a las infames *Spoof Comedies* y *Scary Movies*.

Porque además de parodia, **EL JOVENCITO FRANKENSTEIN** es un excelente ejercicio de restitución estética, casi manierista, y, por lo tanto, una película (cómica) bastante más respetuosa de o que parece a primera vista en relación al material popular que toma prestado para dinamitarlo mediante el característico humor de Brooks, extraña ecuación entre lo grosero, lo grotesco y lo imaginativo. Hay otras películas suyas, como director o solo actor, que están en esta misma sintonía, caso de sus parodias y recreaciones del western (**Sillas de montar calientes**), el cine mudo (**La última locura**), el cine de Hitchcock (**Máxima ansiedad**), la comedia de Lubitsch (**Soy o no soy**, esta dirigida por Alan Johnson) y la de Preston Sturges (**¡Qué asco de vida!**), pero ninguno de estos títulos ni los que



realizaron según el mismo patrón cinéfilo-paródico Gene Wilder (**El hermano más listo de Sherlock Holmes**, **El mejor amante del mundo** y **Terrorífica luna de miel**) y Marty Feldman (**Mi bello legionario**) alcanzan la finura -otro concepto en apariencia antagónico al hablar de Brooks- de **EL JOVENCITO FRANKENSTEIN**, al menos en su concepción visual.

No es solo la restitución del cine de terror de la Universal en la década de los treinta a través del trabajo fotográfico muy cuidado de Gerarld Hirschfeld y el diseño de producción bastante estilizado de Dale Hennessy, incluso la reproducción mimética del laboratorio donde *Henry Frankenstein* daba vida a su criatura en la primera película de James Whale . Es también la concepción de encuadres en espacioso plano general como el de *Frederick Frankenstein* (Gene Wilder) y su asistente *Inga* (Teri Garr) desayunando en el salón del castillo frente a un gran ventanal, la aparición fulgurante de los rostros en primer plano detrás de rendijas y ventanas y, sobre todo, la visión panorámica que Brooks efectúa del género fantástico, gótico y criminal en su máxima extensión, más allá del propio mito de *Frankenstein*: la acción transcurre en una zona de Transilvania, morada de vampiros antes que de Prometeos; el viaje en carramato desde la estación de tren hasta el castillo es a través de un bosque neblinoso amenazado por los lobos; la llegada al castillo y la concepción de la escaleras que van del vestíbulo al primer piso pertenecen más al **Drácula** de Browning que al **Frankenstein** de Whale; la librería que gira sobre sí misma al accionar un resorte es propia de los relatos de misterio ambientados en misteriosos caserones; la imagen de la criatura encadenada que encarna Peter Boyle remite a la del *Jorobado de Notre Dame* en las versiones con Lon Chaney y Anthony Quinn; el amor callado que la sirvienta



Frau Blücher (Cloris Leachman) profesaba al abuelo de *Frederick* tiene resonancias de los dramas de Daphne du Maurier; en varios planos se emplea el obturador de la cámara para abrir o cerrar en círculo como en los films mudos; la presentación en el teatro de la criatura domesticada remite al primer *King Kong*... Claro que también los gestos e insinuaciones eróticas de *Igor* (Marty Feldman) cuando recibe a la prometida de *Frederick*, *Elizabeth* (Madeline Kahn), resultan más propias de Groucho Marx, y el mismo ayudante jorobado vulnera la cuarta pared hablando más de una vez directamente a cámara. La coctelera de Brooks siempre fue amplia, pero nunca mezcló mejor sus variopintos ingredientes que en **EL JOVENCITO FRANKENSTEIN**, película decididamente atípica porque es al mismo tiempo, y en buen equilibrio, una parodia burda y una bella restitución-homenaje por el cine de un pretérito entonces no tan lejano.

Brooks y Wilder emplean en su guión situaciones y elementos de las tres primeras producciones Universal del ciclo, *El doctor Frankenstein* (1931) y *La novia de Frankenstein* (1935), de Whale, y *La sombra de Frankenstein* (1939) de Rowland V. Lee, aunque la inspiración se alarga, en tono más que en momentos concretos, hasta la cuarta entrega, *The Ghost of Frankenstein* (Erle C. Kenton, 1942), y las películas que mezclaron a los diversos monstruos en plena decadencia del género, al menos por lo que atañe al periodo Universal. El robo del cerebro es idéntico al de la primera película, aunque aquí Igor es consciente del nombre que aparece en el recipiente de cristal, Abnormal (anormal), aunque él piensa que se trata de un tipo llamado Ab Normal. La secuencia en casa del ciego (un Gene Hackman de incognito) procede de *La novia de Frankenstein*, pero con un



nuevo matiz: el hombre cree que la criatura es muda, lo que nos coloca en la antesala de la parodia que realizaron Richard Pryor y el mismo Gene Wilder a costa de la relación entre un ciego y un sordo en *No me chilles, que no te veo*. Casi todo lo relacionado con el inspector *Kemp* (Kenneth Mars) deriva del inspector *Krogh* de **La sombra de Frankenstein**: el porte prusiano, el brazo articulado, los dardos que se clava en dicho brazo cuando juega la partida con *Frederick*. La secuencia de la criatura con la niña, procedente de **El doctor Frankenstein**, acontece en un pozo en vez de un lago, pese a que termina sin sangre y con un vuelo de la pequeña que atraviesa la ventana de su casa y termina en la cama tras ser propulsada por el monstruo. La rebelión del pueblo contra el descendiente del primer doctor Frankenstein tiene más que ver con la tercera película del ciclo que con la primera, mientras que el secuestro de *Elizabeth* (y la concepción escénica de su dormitorio) está sacada directamente de **El doctor Frankenstein**, aunque las mechas y el voluminoso y erecto peinado que luce *Elizabeth* al final son un guiño a la *Elsa Lanchester* de **La novia de Frankenstein** y el producto literal del intenso éxtasis sexual que la joven ha experimentado en su encuentro carnal con el monstruo. Quizás el film inaugural de Whale no hubiera dado por sí solo para una parodia, pero Brooks y Wilder combinan hábilmente aspectos de tres películas diferentes hasta otorgar un tono bastante orgánico a su propuesta.

Por supuesto, hay elementos de su cosecha particular, unos de humor más grueso (la comparación entre los pechos de Inga y las grandes aldabas de las puertas del castillo) y otros mucho más ingeniosos: la joroba cambiante de *Igor*, el candelabro con las velas apagadas que utiliza *Frau Blücher* para subir por las escaleras a oscuras (lo que le ahorra

al director de fotografía los efectos de luz habituales e inverosímiles), la obstinación de *Frederick* en que le llamen *Fronkonsteen* y no *Frankenstein*, y el famoso gag de los caballos que relinchan asustados cada vez que alguien pronuncia el nombre de *Frau Blüchen*. Brooks, más mesurado que de costumbre, no abusa de ellos: solo hay dos cambios de posición de la joroba de Igor (y un solo zoom de acercamiento a los desorbitados ojos de Marty Feldman) y tres gags en progresión -*running gag*- a costa de *Blüchen* y los caballos. En otro detalle interesante que remite a las interpretaciones sociales generadas por algunas novelas góticas y relatos vampíricos, el pueblo se alía con la policía (el inspector *Kemp*) para derrocar el orden burgués de los *Frankenstein* del mismo modo que, en *Drácula*, el pueblo y la burguesía (representada por *Van Helsing*) establecían una interesada alianza para derrotar al señor feudal. En **EL JOVENCITO FRANKENSTEIN** lo interesante, y divertido, es de qué manera se hace realidad física esa alianza; los aldeanos utilizan como ariete a *Kemp* y su brazo mecánico para derribar las puertas del castillo y del laboratorio. Un verdadero gag de clase social.

Texto (extractos):

Quim Casas, "El jovencito Frankenstein", en dossier "200 años de Frankenstein", rev. Dirigido, marzo 2018.

Organiza:
Cineclub Universitario / Aula de Cine
Cátedra Federico García Lorca

Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:
Ricardo Anguita
José Manuel Ruíz
Ramón Reina/Manderley
Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)
Imprenta del Arco
María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram