



V MUESTRA
**DE CINE
FANTÁSTICO
USACH 2026**

MÚSICA EN VIVO + EXHIBICIÓN

TEATRO AULA MAGNA USACH • 19:00

BANDAS SONORAS COMPUESTAS POR

CAMILO SALINAS

ROBERTA LAZO VALENZUELA

TAMARA MILLER

TOMÁS BRANTMAYER

MARIO OYANADEL

26/03

**La máscara de
Fu Manchú**
Charles Brabin, 1932

09/04

**Crímenes de
la calle Morgue**
Robert Florey, 1932

15/04

**Dr. Jekyll y
Mr. Hyde**
Rouben Mamoulian, 1931

06/05

Drácula
Versión en español
George Melford, 1931

20/05

**La isla de las
almas perdidas**
Erle C. Kenton, 1932



En el Hollywood de principios de los años 30 se produjo un fenómeno particular: después de décadas de silencios y textos escritos en pantalla, la nueva tecnología del registro sonoro permitió por primera vez que se escucharan las voces de actores y actrices, pero la música y la idea de una *banda sonora*, tal como la conocemos hoy, tardaron en asentarse. Su relevancia en el diseño sonoro era escasa, llegando a estar prácticamente ausentes en algunos títulos clave de la época.

La V Muestra de Cine Fantástico de la Usach está dedicada a las películas que nacieron en esa singular brecha. A partir de esa circunstancia, convocamos a cinco compositores y compositoras del Chile actual para escribir nuevas bandas sonoras, que serán interpretadas en vivo mientras los filmes son proyectados con su pista de audio original. Camilo Salinas, Roberta Lazo Valenzuela, Tamara Miller, Tomás Brantmayer y Mario Oyanadel respondieron al llamado. Cada uno entregó partituras que cobrarán vida a través de pequeños ensambles de cámara, conformados por integrantes de los elencos artísticos de la Usach e intérpretes invitados e invitadas. Será, como siempre, una experiencia efímera: músicas que se escucharán en vivo tan solo una vez, pero serán grabadas y editadas luego por el sello discográfico Aula Records.

Los títulos que forman parte de esta V Muestra de Cine Fantástico Usach debían cumplir con tres criterios cinematográficos. Primero, claro, ser películas vinculadas al género, especialmente al subgénero del terror o la ciencia ficción. Luego, ser clásicos influyentes tras su estreno. Finalmente, tenían que ser películas previas al Código Hays. Aplicada en Hollywood desde 1934, esta norma fue propuesta por un comité que defendía valores religiosos ultraconservadores y reconfiguró el cine de la época, especialmente el de terror, limitando en extremo lo que se mostraba en la pantalla. Gracias a este infame código, existe la idea de que el cine de terror de los años 30 es aburrido, inocente y pacato. Nada más lejos de la realidad: durante esos años se estrenaron algunos de los títulos más vanguardistas, arriesgados y políticamente incorrectos de la década.

De la mano de uno de los pocos condes Drácula cuya voz podemos comprender —aunque sus palabras sigan siendo igual de siniestras— y junto a las mentes desbordadas de los doctores Fu Manchú, Moreau, Jekyll y Mirakle, les invitamos a adentrarse en un territorio donde la razón se descompone y la imaginación no conoce límites. Les damos la bienvenida a un ciclo que reúne el cine más vanguardista, arriesgado y provocador de su época: una experiencia que no solo se observa, sino que se escuchará como nunca antes.

The MASK OF FU MANCHU

La máscara de Fu Manchú

Director: Charles Brabin

Con Boris Karloff, Mirna Loy, Lewis Stone &
Charles Starret

Metro Goldwyn Mayer, EE.UU., 1932



Presenta **Andrés Zúñiga**

Música original de **Camilo Salinas**

Interpretan en vivo

Cuarteto Austral

Makarena Mendoza violín / **Paula Rosales** violín

Priscilla Valenzuela viola / **Valentina del Canto** cello

Martín Benavides theremin, vibráfono, electrónica & percusiones

Camilo Salinas piano

A la hora de escoger sus referentes literarios, el cine de terror de los años treinta opta casi sin excepción por buscarlos en el mundo de la literatura "cult", con el afán de amparar lo que entonces son temas escabrosos, de mal gusto, bajo el paraguas del prestigio que otorgan los artistas consagrados. Rara vez lo hace acudiendo a los escritores de literatura popular, y eso que entonces ésta se encuentra en su mejor momento, con la emblemática publicación *Weird Tales* -donde publicase casi toda su obra Lovecraft, sin ir más lejos- acudiendo cada mes a su cita. Por más que nunca se tratase de adaptaciones fieles, son Poe, Bram Stoker, Stevenson, Mary Shelley y otras venerables plumas decimonónicas las que sirven de inspiración a los títulos más conocidos. Solo en una ocasión se rompe la norma, cuando Metro Goldwyn Mayer decide llevar a la pantalla a Fu Manchú, criatura netamente *pulp* concebida por el británico Sax Rohmer. Cuenta, eso sí, con antecedentes: un serial de quince episodios facturado en Inglaterra en 1923 y tres largometrajes protagonizados por Warner Oland, aquel actor sueco devenido chino por mandato de Hollywood, estrenados poco antes de que llegase a las pantallas *La máscara de Fu Manchú*, dirigida por Charles Brabin en 1932.

El *Tres Veces Doctor*, eterno aspirante a dueño del mundo, no es en sentido estricto un personaje de terror; la película que protagoniza Boris Karloff, en cambio, se inscribe por pleno derecho en el género. Si los filmes anteriores mantienen, si no una voluntad de realismo, sí la intención de situar la acción en un marco creíble, *La máscara de Fu Manchú* transcurre en un mundo solo tenuemente parecido al nuestro donde lo exótico se equipara con lo desconocido, que es lo mismo que decir amenaza y peligro; si Oland se preocupase en los títulos anteriores de componer un malvado creíble, Karloff lo trasciende convirtiéndolo directamente en monstruo, ese *Otro* por excelencia al que por nuestra propia supervivencia es necesario aniquilar; donde antaño hubiese cierto comedimiento, aquí todo es exceso, extravagancia, conexión con lo irracional.

Algo que se consigue plenamente tanto por lo desquiciado -y cándido- del argumento como por la elección de una estética singular, festín visual en el que ni el más nimio detalle es dejado al azar. Apuesta plástica arriesgada, renuncia a la lógica cotidiana e interés por reventar tabúes, especialmente los referidos al sexo, son tres de las características que definen al cine de miedo de la primera mitad de los treinta, antes de que se aplique con estricta contundencia el

Código Hays. De lo primero se encarga en este filme Cedric Gibbons, director artístico de la Metro durante 32 años. Ídolos gigantes, leones de piedra, templos ornamentados, budas obesos, sofisticada cacharrería eléctrica e imaginativas cámaras de tortura son el ámbito donde deambula nuestro mandarín; junto a ellos, luces y sombras, siempre artificiosas, evocan un ambiente surreal, con perfectas composiciones simétricas que remiten directamente al art decó, clave estética de la película. Una elección inusual en un género donde es el expresionismo la tendencia plástica dominante.

El guion destila hoy incorrección política por todas partes, desde el hincapié que hace en el sadismo, con el regodeo en las famosas torturas chinas como epítome, a un supremacismo blanco tan desvergonzado que visto con la distancia debida provoca más hilaridad que indignación: “¡Matad al hombre blanco y tomad a sus mujeres!”, increpa un enfebrecido Karloff a una muchedumbre de orientales anhelantes de sangre y sexo. Comedido en sus gestos, contenidamente histriónico, sibilino y mortífero compone el actor un genio del mal excesivo y mayestático, más allá de lo meramente humano: el miedo al diferente, tan hondamente anidado en la conciencia occidental, en su máxima y algo carnavalesca expresión.

Y por fin, el sexo. Voluptuosa y sensual, es Mirna Loy quien encarna a la hija de Fu Manchú, desprendida del recato y la contención-represión, más bien- propia de las civilizadas mujeres blancas. Sin escrúpulos, fría, desechado cualquier sentimiento que no sea la crueldad y el deseo, increpa al verdugo -“¡Dale más fuerte! ¡Más, más!”- mientras al borde de un orgasmo delicadamente sugerido, contempla cómo un joven en paños menores es azotado por el látigo. El mismo a quien más tarde vemos, cubierto por escueto taparrabos, atado en una estancia ocupada, en nuevo juego de simetrías, por ocho hercúleos varones negros casi desnudos junto a una Mirna que fuma displicente en sofisticada boquilla. Nueve hombres para ella sola: inversión del tradicional machismo a favor de una hembra devoradora y sexualmente libre.

Eros y Tánatos, art decó y *pulp*, ingenuidad y perversión, parejas de contrarios que se conjugan en un título irreplicable, que desde su aparente intrascendencia condensa y expresa el pathos de una época incierta.



Camilo Salinas

Nacido en Roma (Italia) en 1976, Camilo Salinas es un pianista y compositor que se ha distinguido por su versatilidad, su colaboración con múltiples agrupaciones y su trabajo en diversos proyectos audiovisuales. Desde el año 2004 es integrante de Inti-Illimani Histórico y desde los años 90 ha tocado en vivo y ha grabado con Patricio Manns, Los Tres, Ángel Parra Trío, Chico Trujillo, Macha y el Bloque Depresivo, 31 Minutos y Nicolas Jaar, entre muchos otros grupos y solistas. Entre 2001 y 2004 fue parte de Petinellis y a mediados de la década de 2000 fue fundador de proyectos como Los Bipolares y el Colectivo Cantata Rock. En paralelo, ha desarrollado una prolífica carrera como compositor de música para televisión, que incluye la banda sonora de la serie *Los 80*, y para cine, que incluye títulos como *Ángeles Negros* (2007), *Ojos rojos* (2010), *Locas mujeres* (2011), *El bosque de Karadima* (2015), *Lemebel* (2019) y *Bestia* (2021). Además, ha publicado dos discos como solista: *Solo piano* (2017) y *Cristales* (2021).

MURDERS *in the* **RUE MORGUE**

Crímenes de la calle Morgue

Director: Robert Florey

Con Bela Lugosi, Noble Johnson, Sidney Fox
& Leon Ames

Universal, EE.UU., 1932



Presenta Jaime Coloma

Música original de Roberta Lazo Valenzuela

Interpretan en vivo

Diego Álvarez voz / Felipe Donoso contrabajo

Juan Antipan trompeta / Javiera Figueroa trombón

Pablo Espinoza percusión / Cristóbal González dirección

Más que para adaptar literalmente sus obras al cine, ejercicio arriesgado por cuanto el escritor suele centrarse en un horror interior y subjetivo difícilmente traducible en imágenes, la figura de Edgar Allan Poe ha servido innumerables veces de excusa cultista para facturar películas que poco o nada tienen que ver con sus relatos. Es lo que sucede con este *Crímenes de la calle Morgue*, que del original apenas conserva el nombre y la presencia de un simio trepador y criminal. El resto es una historia cruel y enfebrecida debida sobre todo al talento de dos hombres cruciales en el cine fantástico: Karl Freund y Robert Florey.

Llevado por su entusiasmo por el nuevo lenguaje del cine, Robert Florey viaja desde su Francia natal hasta Hollywood en los años veinte. Allí ejerce primero como crítico en la prensa especializada para más tarde meter cabeza en Universal, donde acreditado como director demuestra ser un todoterreno capaz en un mismo año tanto de lidiar con los hermanos Marx en *Los cuatro cocos* (1929) como de facturar policiales con un toque extraño al estilo de *The Hole in the Wall*, con asesinatos, adivinos y médiums de por medio. Aunque su amor primero es el expresionismo alemán, y así lo deja claro rodando en 1928 un cortometraje experimental, *The Life and Death of 9413: a Hollywood Extra*, conseguido ejercicio de estilo que utiliza como carta de presentación en el medio.

En este sentido, Karl Freund, responsable de la fotografía en *Crímenes de la calle Morgue*, cuenta con un currículo superior al suyo: alemán llegado a Norteamérica en busca de aires nuevos, ha participado en el movimiento estético desde sus inicios, fotografiando filmes tan seminales como *El Golem*, de Paul Wegener (1920), o *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), además de encargarse, ya con Universal, de iluminar el *Drácula* (1931) que Tod Browning acaba de facturar con Bela Lugosi en el papel principal.

Es también Lugosi, ahora cejjunto, pelo crespo, levita y sombrero negros, quien protagoniza *Crímenes de la calle Morgue*. En el mejor momento de su carrera, consigue provocar inquietud y desazón en el espectador con sus muecas, sus aires de superioridad y esa mirada suya hecha de hielo y fuego, tan excesivo y lleno de gracia como acostumbra entonces, antes de que su talento perezca encasillado en los infiernos de la serie Z. Aquí se encarga de secuestrar y torturar a jovencitas junto a su sicario Noble Johnson, actor afroamericano de presencia habitual en el fantástico de los treinta. Una vez en su

laboratorio, significativamente subterráneo, las amarra en camisón a una cruz en aspa mientras lanza gritos lastimeros y les punza en los brazos dejando correr la sangre a chorro, en las escenas de crueldad más explícitas de una década pródiga en ellas. Ya muertas, su cuerpo, en imitación del de Cristo, pende de la cruz con la silueta proyectándose sobre la pared; la figura de su asesino, agachado e implorante a sus pies, evoca formas religiosas con intenciones claramente blasfemas. Un horror crudo, sucio y brutal hasta entonces inédito en la pantalla, cuyas raíces han de buscarse en la funciones de *grand guignol* tan populares en la patria de Florey donde el gusto estragado, la sexualidad sádica y lo sanguinolento son médula del espectáculo.

Posee el filme un sentido de lo terrorífico que ni siquiera su derroche estético consigue eclipsar. Concebido como una producción de serie B, con escenografías, vestuarios y utilería prestados, supera todas sus limitaciones ofreciendo un festival de sombra y artificio, lección expresionista de impecable ortodoxia cuyos ecos caligarianos no dejan de sorprender. Tiene lugar la acción en un París vocacionalmente inexistente, apoteosis de cielos pintados, calles torcidas, ángulos imposibles, añejas paredes que acogen perturbadoras siluetas, espejismos geométricos; marco cuya irrealdad se potencia gracias a unas interpretaciones exageradas, gesticulantes, casi puro esperpento. Todo denota una clara opción por lo artificial, solo desmentida por la sustitución, en los primeros planos, del gorila que compone el especialista Charles Gemora por el rostro de un chimpancé de verdad. Craso error, por cuanto un mono no es más que un animal, mientras un hombre disfrazado de simio es un monstruo, y como tal, capaz de aportar superior presencia escénica y cierta rara poesía.

Una incoherencia en la que seguramente Florey, tan amigo de lo postizo, no tuvo nada que ver, pero que resta fuerza a las magníficas escenas finales, con el gorila deambulando con una muchacha en brazos -como obliga su instinto- por tejados irregulares entre chimeneas múltiples y curvadas, culminación de un filme de suma belleza, borrachera visual donde se encadenan uno tras otro planos de un vigor plástico superior con una prodigalidad y eficacia que pocos entre los títulos considerados “mayores” son capaces de igualar.



Roberta Lazo Valenzuela

Roberta Lazo Valenzuela (1991) es una compositora y artista visual chilena residente en Austria. Tras completar su licenciatura en composición y trabajar en varios proyectos musicales y artísticos emigró a Europa, donde vivió primero en Alemania y luego en Austria. En 2018 completó un Máster en Composición en Linz y comenzó un segundo Máster en TransArts en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. En 2021 realizó un semestre Erasmus en la Academia Nacional de las Artes de Oslo y finalizó sus estudios en artes visuales. Como compositora de música contemporánea, ha participado en diversos festivales y ha colaborado con conjuntos como Airborne Extended, Ensemble Phoenix, Ensemble Recherche, Ensemble Tøyen Fil og Klafferi y Ensemble Platypus, entre otros. En los últimos años, la composición y el canto se han unido en una serie de proyectos, que incluyen la publicación de tres álbumes y conciertos como solista. Lazo ha ampliado su práctica al ámbito de las artes visuales, con obras que crean un diálogo entre lo visual y lo musical. Este interés por ambos mundos la llevó a desarrollar una serie de obras visuales independientes del sonido. Su trabajo se ha interpretado, expuesto o publicado en Austria, Alemania, Noruega, Rumanía, Letonia, Croacia, Chile, Suiza, España e Irlanda.

DR. JEKYLL AND MR. HYDE

Dr. Jekyll y Mr. Hyde

Director: Rouben Mamoulian

Con Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart
& Holmes Herbert

Paramount Pictures, EE.UU., 1931



Presenta **Daniel Olave**

Música original de **Tamara Miller**

Interpretan en vivo

Davor Miric violín / **Santiago Espinoza** contrabajo

Pablo Morales piano / **Javiera Figueroa** trombón

Tamara Miller electrónica / **Cristóbal González** dirección

Desde que el terror cinematográfico nace, crece y se desarrolla son miles los filmes que han asomado a las pantallas del mundo. Sus argumentos de fondo, el meollo de los que están tratando, se reduce sin embargo a dos temas nada más. El primero es el *Miedo al Otro*: la visión del diferente como amenaza. Cabe adscribir a esta vertiente desde las películas de monstruos a las de extraterrestres, pasando por las de asesinos en serie o muertos resucitados del tipo que sean. El segundo de estos esquemas recurrentes es la *Pérdida del Yo*, la pesadilla de perder el dominio de uno mismo. Aquí se engloban los títulos de posesiones diabólicas, licantropía, de cualquier tipo de metamorfosis que lleve a un personaje a transformarse en otra cosa que destierre -o sepulte- su condición humana, dejándole a merced de una fuerza primordial, de una animalidad no sujeta a la razón.

El filme más paradigmático entre los de este segundo tipo es *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que interpretase Fredric March a las órdenes de Rouben Mamoulian. Como en la novela de Stevenson en que se basa -o más exactamente en la versión teatral estrenada en Broadway pocos años antes-, Jekyll, altruista médico de clase alta, representa frente a su monstruoso otro yo al burgués victoriano, el fruto más elevado de la cultura occidental, prototipo de la represión ejercida por la ética sobre el instinto. Su hábitat natural está hecho de pulcras estancias, amplios vestíbulos, venerables bibliotecas, salones bien iluminados que acogen a los miembros de su mismo rango social. Hyde, sin embargo, se mueve entre callejones oscuros, tabernas en penumbra, paredes torcidas y neblinas varias donde evolucionan seres tan perdidos como él: borrachos, prostitutas, alcahuetas y otros componentes de las clases marginales. Para eso es el perfecto contravalor de las certezas burguesas: orgía frente a trabajo, agresividad contra comedimiento, sadismo en lugar de amor romántico, fealdad frente a belleza, riqueza -garantía de civilización- frente a una miseria que inevitablemente conduce al Mal.

Con todo, se imponen las maneras elegantes y sobrias de Mamoulian, un realizador que ama la perfección, algo que se evidencia en cada uno de los fotogramas de esta película. En lugar de optar por un marco de la acción plenamente artificial, característico de la mayor parte de títulos de la productora Universal -de la aldea centroeuropea de pega de Frankenstein al inaudito castillo de Drácula-, Mamoulian elige lo opuesto, lo verosímil, conservando de aquellos únicamente el

gusto por los ambientes decimonónicos. Su Londres deviene ciudad ajustada y precisa incluso en las escenas de los callejones de niebla y vicio, un lugar reconocible para cualquier espectador familiarizado con los melodramas tan abundantes en la producción fílmica de la época. Frente a la perversidad moral que impregna el filme, la puesta en escena es equilibrada, con una fotografía que solo conserva del expresionismo propio del género su gusto por las arquitecturas de la oscuridad. Los avanzados trucajes, el conseguido maquillaje, la brillante interpretación de Fredric March -que le valdría el Oscar-, todo se pone al servicio de la creación de una atmósfera irreal que paradójicamente se acoge con la mayor naturalidad precisamente por ese afán de realismo que el director consigue evocar.

Entre su reprimida novia burguesa y la naturaleza salvaje que encarna la prostituta interpretada por Miriam Hopkins, el impulso de Hyde no puede evitar elegir a la segunda para ejercer todas las variantes de un deseo ardiente, enfermizo y posesivo. El eje de sus acciones, que son médula de la trama, gravita sobre la relación de dominio, explotación, humillación y anulación que establece con ella: la degrada, la azota, la viola recurrentemente en escenas que no por insinuadas ahorran al espectador un ápice de violencia. El sadismo, la inclinación sexual más prohibida, se muestra sin remilgo alguno en secuencias de una ferocidad y crudeza que, aun transcurrido casi un siglo desde su realización, continúan encogiendo el ánimo. Un tono febril y venenoso impregna este filme adulto, que rezuma erotismo y violencia por los cuatro costados, que habla de sexualidad, amor y pulsión de muerte con una desinhibición y una dureza que chocan frontal y voluntariamente con cuanto representan los valores de un Código Hays a punto de consolidarse, que van a cambiar el cine para siempre. Metáforas visuales como la de la pierna desnuda de Hopkins balanceándose al borde de la cama, la estatua de Eros y Psique que la cámara enfoca durante el asesinato de Ivy o la olla puesta al fuego que acaba finalmente por desbordar no hacen sino enriquecer un título pródigo en hallazgos, repleto de brutalidad y belleza, obra maestra tan vigorosa y turbadora hoy como el día de su estreno.

© Pedro Porcel, 2025



Tamara Miller

Nacida en Santiago de Chile, Tamara Miller (1992) estudió composición en la Universidad de Chile. Actualmente radicada en Alemania, realizó una maestría en la Hochschule für Musik Carl Maria von Weber de Dresde, seguida de una segunda maestría en composición electrónica en la Hochschule für Musik und Tanz de Colonia. Su obra abarca desde la música instrumental y orquestal hasta la instalación y la música electrónica, con un enfoque en la interpretación en vivo y las intersecciones con otras disciplinas artísticas. Su composición orquestal *Recuerdo de ahora* recibió el Premio Ossa de la Orquesta Sinfónica de Salerno Claudio Abbado y el premio Composers in Region-Fantasie Musik de la Elbland Philharmonie Sachsen. Sus obras se han interpretado en numerosos festivales, entre los que destacan la Bienal de Nuevo Teatro Musical de Múnich (2024) y los festivales Frau* Musica Nova (2023), MaerzMusik (22) y Música de Estrasburgo (20).

DRÁCULA

Director: George Melford
Con Carlos Villarías, Lupe Vélez,
Pablo Álvarez Rubio
& Eduardo Arozamena
Universal Pictures, EE.UU., 1931



Presenta **Andrés Zúñiga**

Música original de **Tomás Brantmayer**

Interpretan en vivo

Dustin Cassonett violín / **Lucía Ocaranza** violín

Mario Brignardello viola / **Paulina Mühle-Wiehoff** cello

Jaime Carter clavecín & órgano / **Pablo Espinoza**, campanas & timbales

Cristóbal González dirección

Las comparaciones son odiosas, asegura el dicho. También, a veces, inevitables. ¿Es posible hablar como de una entidad propia de una película hecha a rebufo de otra, que encadena uno tras otro planos idénticos, que utiliza exactamente los mismos decorados, en la que los actores se sirven para conocer su puesto en la escena de las mismas marcas que han señalado para la anterior?

Antes de que la técnica del doblaje se extendiese, Hollywood fabricaba versiones de sus productos en otros idiomas, rodadas habitualmente por el mismo equipo técnico con actores foráneos. El público hispanoparlante constituye un mercado importante, y a la meca del cine acuden un buen número de profesionales que se encargan de rodar versiones en castellano de las cintas más populares. Tal es la suerte de *Drácula*: cuando hacia las siete de la tarde la jornada de trabajo se da por terminada, el plató que acaban de abandonar Tod Browning y Bela Lugosi es ocupado durante toda la noche por el equipo de la versión hispana.

El director a quien se asigna esta tarea de segunda mano es George Melford, enormemente popular durante el período silente del cine, cuya carrera, como la de tantos otros, declina tras la llegada del sonoro. Cuenta en su haber con decenas de títulos que van desde melodramas como *The Sheik* (1921), gran éxito de Rodolfo Valentino, a seriales de acción rodados en una de esas junglas de juguete con que cuentan todos los estudios. Melford no sabe una palabra de español, por lo que se ve obligado a servirse de un intérprete para comunicarse con el reparto, dejando a sus actores un poco a merced de sí mismos, sin un criterio que unifique el tono, algo de lo que el filme se resiente. En su favor hay que señalar que en la realización en que interviene Lugosi sucede un poco lo mismo, dado el patente desinterés que muestra Browning por llevar adelante su *Drácula*.

Lo mejor en ambas películas son los primeros veinte minutos que, aunque algo deslavazados en lo que a ritmo se refiere, resultan espléndida novedad. Ruinas, telarañas, ratas y otros animales moviéndose por los rincones, criptas, ventanales, ataúdes, todo hace del castillo del conde marco de tiniebla, penumbra y decrepitud, goticismo extremo confeccionado a base de mimbres románticos propios de las fantasías decimonónicas. Y en absoluto expresionista, a contracorriente de lo que se impone entonces en el cine de terror. El responsable de tales maravillas es el director artístico Charles D. Hall, creador igualmente del París irreal de *Crímenes de la calle Morgue* (R. Florey, 1932) o el sensacional laboratorio donde Frankenstein fabrica un hombre de la mano de James Whale solo unos meses después.

Alarde estético que se limita al comienzo y al final del filme, sorprendiendo tanto en la obra de Browning como en la de Melford lo anodino de la mayor parte del resto del metraje, de modos abiertamente teatrales, iluminación plana y completa ausencia de esa voluntad sombría tan característica del período. Estos factores, junto a una acción que avanza a trompicones y unas interpretaciones en más de un caso rancias, proporcionan a *Drácula* un aire anticuado, lejos de la revolucionaria modernidad que exhiben títulos coetáneos como *Frankenstein* (1931), el espíritu blasfemo y provocador de *Freaks* (1932) o la elegancia y fluidez narrativa del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1932) de Rouben Mamoulian.

Frente a un director apático -Browning- y otro que no entiende su idioma, los actores hacen lo que pueden. En general adoptan mañas de cine mudo, con mucha gesticulación, expresiones faciales exageradas y diálogos recitados, como si estuviesen en un escenario teatral. Destacan en la versión hispana tanto el español Pablo Álvarez Rubio, que compone un Renfield desquiciado pero eficaz, como la sensualidad de una Lupita Tovar que supera con creces a la modosa Helen Chandler del filme original. Y aunque el tono resulta en general algo deslucido, es de justicia reconocer que abundan escenas de gran vigor dramático, en algunos casos excelentemente resueltas: el conde acechando la casa de Mina desde la oscuridad de la calle, Renfield abalanzándose goloso sobre el cuerpo inanimado de una criada o las comparencias del vampiro en la alcoba de sus víctimas.

Secuencias estas últimas de fuerte aroma erótico, con Drácula exudando magnetismo sexual, una atracción salvaje, de fiera, ante la cual la mujer, cuyos instintos se suponen más incontrolables y poderosos que los del hombre, no puede evitar caer rendida. Lupita Tovar, comedida e insinuante, sabe expresarlo muy bien; Carlos Villarías, en cambio, sale perdiendo frente a la gravedad e imponente presencia de Lugosi. Una sonrisa demasiado campechana, mofletes que desmienten su crueldad y unos ojos más amables que amenazantes arruinan sus esfuerzos por dotar al personaje de la solemnidad oscura que precisa. Una lástima, por cuanto esta película, decisiva en el desarrollo posterior del cine de miedo, solo funciona cuando el No Muerto aparece en escena. Y cuando eso falla...

© Pedro Porcel, 2025



Tomás Brantmayer

Tomás Brantmayer (1992) es un compositor chileno. Durante 2019 fue compositor en residencia en MacDowell Colony (EE. UU.) y en 2021 debutó en el Festival de Salzburgo con su obra orquestal *Canción de cuna para Fuegia Basket*, interpretada por la Camerata Salzburg bajo la dirección de Luis Toro Araya. Ese mismo año obtuvo el Premio Carlos Riesco de la Academia Chilena de Bellas Artes y, en 2024, recibió el Premio Pulsar como Mejor Artista de Música Clásica por su pieza para orquesta *Morbus Sacer*. Su música se centra en el concepto de identidad del territorio sudamericano y ha sido estrenada por las principales orquestas chilenas, además de ser interpretada en Alemania, Austria, Inglaterra, y Francia, entre otros. Es Artista FIA, Magíster en Composición por el Royal College of Music de Londres y Licenciado en Música con mención en Composición por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ISLAND of LOST SOULS

Director: Erle C. Kenton
Con: Charles Laughton, Kathleen Burke,
Richard Arlen y Bela Lugosi.
Paramount Pictures, EE.UU., 1931

Presenta **Javiera Navarrete**

Música original de **Mario Oyanadel**

Interpretan en vivo

María Gabriela Olivares cello / **Pablo Valdés** clarinete

Diego Vieytes flauta / **David Inalef** arpa

Pablo Espinoza vibráfono & percusión / **Cristóbal González** dirección

En 1935, más de dos años después del estreno de *La isla de las almas perdidas*, el escritor H. G. Wells se lamentaba de cuán traicionado se sentía por la adaptación cinematográfica de su novela: «Terrible. Mi historia se ha manipulado de forma lamentable. El elemento de horror, que nunca había sido uno de mis objetivos, se ha impuesto por doquier», declaraba en una entrevista a la publicación Screenland. Ciertamente, el empeño de su Doctor Moreau de crear seres humanos a partir de animales servía al autor para plantear una serie de reflexiones morales, metáforas sobre el poder y disquisiciones acerca de los límites de la investigación científica sobre los que la película pasa de puntillas.

Lo que da pie a una historia diferente, pero no menos rica en sugerencias y matices. En ella, entre otras cosas, se termina de codificar el arquetipo del *mad doctor* que tanta fortuna ha de conocer en el cine fantástico. El guion, debido al novelista Philip Wylie, modifica el original de Wells -algo habitual en Hollywood y que en sí mismo no es bueno ni malo-, alterando comportamientos y motivaciones y sobre todo introduciendo a un personaje nuevo, la Mujer Pantera, sobre el que va a pivotar el meollo del filme. Desde un arranque anclado en los presupuestos del cine de aventuras -naufragio, ambiente exótico, ámbito misterioso- la película va adentrándose en un clima de pesadilla que alcanza su cénit en las escabrosas escenas del final, cuando como corresponde a su condición las criaturas se rebelan y atentan mortalmente contra su creador.

Quebrantamiento del orden divino; encuentro con lo animal, lo irracional, con nuestra parte negada y reprimida; la jungla impenetrable que rodea el laboratorio de Moreau como metáfora de lo salvaje frente a lo civilizado; el mismo científico tratando a palo limpio a sus propios engendros; la extraordinaria caracterización de los seres monstruosos a cargo de un Wally Westmore que recién ha terminado de maquillar al Doctor Jekyll y Míster Hyde en la realización de Rouben Mamoulian... Todo contribuye a poner en pie esa atmósfera onírica y malsana que partiendo de lo realista sumerge al espectador en una locura cada vez más pronunciada, la que el extraviado científico contagia a cuanto le es cercano.

Paramount, la productora más interesada en seguir los pasos del cine de terror de Universal, encarga la realización a Erle C. Kenton, un veterano a quien la crítica suele motejar condescendentemente de

artesano, desdeñosa calificación que, dada la exquisita composición de muchos de los encuadres de esta película, cabe poner muy en duda. Además de resultar modélica en ritmo, fotografía e iluminación, con la rara belleza característica en los juegos de sombras de inspiración expresionista, el balance final arroja un filme provocativo como pocos, ahíto de sexo prohibido, ejemplo paradigmático de un terror anterior a la aplicación del Código Hays que incomoda al espectador al obligarle a mirar cara a cara sus propios e incómodos tabúes. Algo completamente impensable bajo los criterios que solo unos años después van a encargarse de definir cuáles son en la pantalla los límites de lo tolerable.

El protagonismo corre a cargo de un Charles Laughton sádico y exquisito, atildado y brutal, monstruo escénico que literalmente se come la pantalla cada vez que aparece. Su máximo interés, una vez ha comprobado que a golpe de látigo y bisturí puede convertir a los animales en remedos de ser humano, se centra en su obra maestra, la Mujer Pantera, de cuerpo perfecto y hechicero rostro, lejos de las hirsutas deformidades del resto de sus creaciones. Su propósito es aparearla con un ser humano, el náufrago encarnado por Richard Arlen, para intentar engendrar una nueva humanidad sobre la que proyectarse como el Dios en que pretende convertirse.

La dama felina, Kathleen Burke en una interpretación que desborda sensualidad en cada uno de sus ademanes, representa la sexualidad femenina sin freno, algo aterrador por cuanto atenta contra las bases de una sociedad machista en sus mismas raíces; Moreau es, por su parte, la entidad blasfema por excelencia, al pretender destronar a Dios para reinar en su lugar sobre un puñado de seres imposibles y desdichados, solo un poco más infelices que nosotros mismos. En esta película se proyecta sobre el Otro, el ajeno y por tanto el monstruo, una mirada todavía piadosa, lo mismo que sucede en otras producciones tempranas como *Freaks* o *Frankenstein*. Actitud que va a resultar cada vez más infrecuente en unos años treinta progresivamente cargados de temor e incertidumbre, que a medida que avance la década van a precisar, para tranquilidad del espectador, la identificación sin ambages del diferente, por fin definido como el enemigo, listo para su erradicación y exterminio.



Mario Oyanadel

Mario Oyanadel (1990) estudió composición en la Universidad de Chile y ha escrito obras para instrumentos solistas, ensambles de cámara y orquestas, además de trabajos escénicos y performance. Ha participado en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Tailandia (2018) y de la residencia internacional para compositores de Banaue, Filipinas (2018). También ha recibido diversos reconocimientos, como los terceros lugares en los concursos de composición Carlos Riesco (Chile, 2016), New Music Generation (Kazajistán, 2020) y Jinji Lake (China, 2021); segundos lugares en los concursos Alba Rosa Viêto (Países Bajos, 2018), Nuevo Mundo (Chile, 2019), Tapiolan Kuoro (Finlandia, 2021) y Carlos Riesco (Chile, 2021); y primeros lugares en los concursos de composición Luis Advis (Chile, 2017) y Orquesta Marga Marga (Chile, 2019). También fue finalista del 9th Rivers Awards Composition Competition realizado en Shanghái, China (2020).



Ministerio de
Educación

Gobierno de Chile



AULA | RECORDS



@extensionusach