

Stevenson, Robert Wise y El ladrón de cadáveres: una cuestión moral

DAVID FELIPE ARRANZ LAGO

David Felipe Arranz es licenciado en Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Periodismo. Responsable de Comunicación de la Fundación Telefónica, es profesor del Máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid y director del programa cultural de podcast Los coloquios de la Academia (www.marsillachactingacademy.com), en colaboración con la Marsillach Acting Academy y la Universidad de Yale.

En este artículo se revisa el concepto del mal a través del relato escrito por Robert Louis Stevenson en 1881 'El ladrón de cadáveres' y su adaptación cinematográfica realizada por el cineasta Robert Wise en 1945, *The Body Snatcher* (El ladrón de cadáveres). Stevenson estudia la condición humana y su continua incursión más allá de los límites de la frontera que separa el bien del mal. La cuestión moral que planteó Stevenson y que Wise reflejó en el cine representa un reto filosófico.

This paper reviews the concept of Evil in Robert Louis Stevenson's tale The Body Snatcher, which Robert Wise adapted to the screen in 1945 (The Body Snatcher). Stevenson looks at the human condition and its wandering beyond the frontier of Good and Evil. The moral question of Stevenson's tale and of Wise's film represents a philosophical claim.

Palabras clave:

- Literatura Comparada
- Adaptación cinematográfica, género de terror, ciencia médica del siglo XIX
- Bien, mal, moral, conciencia, acción humana y responsabilidad profesional

A

veces el cineasta retoma la pluma que el novelista dejó en el tintero. A veces el séptimo arte nos sorprende con una obra de terror transida de una reflexión moral que va más allá de los materiales

prístinos que dieron origen a un filme. Esto ocurre precisamente con la evolución de un tema apasionante, el de los ladrones de cadáveres o resurreccionistas, iniciado por Robert Louis Stevenson (Edimburgo, Gran Bretaña, 1850-Vailima, Samoa, 1894) y recogido por el cineasta Robert Wise, en una corriente que surge de la novela gótica tardía y que concluye con el tratamiento ético y estético de los estudios de la RKO en el siglo XX. Conviene no olvidar que el relato stevensoniano de 'El ladrón de cadáveres' está escrito en 1881, año de la génesis de *La isla del tesoro*, novela de indagación moral. Podríamos establecer, pues, una cadena temática fantástica y terrorífica que iría de Robert Louis Stevenson a Robert Wise, pasando, como veremos, por Mary Shelley y Mark Twain, hasta llegar al cine de Jacques Tourneur y Robert Wise.

En aquellos comienzos difíciles de la ciencia en el siglo XIX, los médicos investigadores que daban clase en las escuelas se encontraron con múltiples trabas religiosas, sociales, económicas e incluso políticas. La escasez de cadáveres para llevar a cabo sus investigaciones hizo que muchos de ellos se vieran envueltos en multitud de escándalos en aras del progreso y sin los cuales es obvio que el conocimiento de la anatomía humana no hubiera avanzado. Dos rufianes, dos asesinos, William Burke y William Hare, usaron el suministro de cadáveres a estos médicos como una lucrativa fuente de ingresos: en Port of Leith, en el City Grass Market de Edimburgo, asesinaban a borrachos, viejos y prostitutas. Estos asesinos llegaron a desarrollar un método criminal que no dejaba marcas o huellas visi-

bles de violencia en los cuerpos: la asfixia. Se conocía como *burking*, derivación verbal del apellido de Burke: una simple, rápida y enorme presión de la palma de la mano del asesino sobre la boca de la víctima y la oclusión de la nariz con el índice y el pulgar de la otra mano. Muchos asesinos llevaron a efecto este sistema, pero al haberlo popularizado dos irlandeses, a quienes los ingleses consideraban por aquel entonces poco civilizados, Burke y Hare se convirtieron en sinónimo de infamia.

Su captura y ejecución condujo a la celebración de la primera disección anatómica, llamada "The Anatomy Act of 1832" que frenó, si bien no erradicó, las prácticas de los ladrones de cadáveres que ya estaban extendidas en Estados Unidos por parte de los médicos para impartir sus clases de anatomía. Estos hechos influyeron en un joven escritor escocés, Robert Louis Stevenson, autor del enfermizo relato de 'El ladrón de cadáveres'; años más tarde, la historia de hipocresía y crimen del diácono y concejal edimburgués William Brodie le condujo a la escritura de su más famosa novela, cima del género fantástico y de terror, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. La dualidad ha definido al personaje original que, tras sembrar el pánico en Edimburgo cometiendo todo tipo de bandidajes en 1786, huyó a Holanda, donde fue capturado por la policía: la gran paradoja de este oportunista cerrajero — pues a eso se dedicaba— era que, tratándose de un honorable y ejemplar miembro de la comunidad que reparaba las puertas forzadas por su otro yo, necesitaba en el fondo un aliciente, un empuje que le hiciera sentirse vivo... Y halló ese empuje en el saqueo y la vida nocturna, un caso análogo al que cuenta Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*.

He titulado este trabajo "una cuestión moral" porque la versión cinematográfica dirigida por Robert Wise *The Body Snatcher* (El ladrón de cadáveres) y su novela original constituyen un formidable estudio sobre la frá-

gil frontera que, en el ámbito de las acciones humanas, separa la bondad de la malicia. He de señalar que nos vamos a mover en un ámbito filosófico y antropológico, puesto que no concierne esta discriminación al orden jurídico, ya que en 1830 la ley aún no había regulado el uso que la medicina podía hacer de un cadáver. En el filme, Wolfe “Toddy” Macfarlane (Henry Daniell) se lo comenta precisamente a Fettes (Russell Wade): “Démonos prisa antes de que se dicte una ley que regule el comercio de cadáveres”; es decir, rijámonos por lo que nos dicte nuestra conciencia. En la última y espe-luznante secuencia, la del desenterramiento de la señora, éste se ve truncado por la aparente irrupción de lo fantástico, igualmente fantástico en la novela y en la película. Los personajes se mueven regidos por lo que les dicta su conciencia, su fuero interno y el respeto que le pueden tener (o no) al ser humano. No hay en ellos una virtud moral, una pauta moral definida, excepto en Fettes; de ahí que Fettes sea el personaje más plano, el menos rico en matices de carácter. Él sí trata de someterse de una u otra manera a la preceptiva legislativa.

La inagotable fuente de pensamiento que proporciona el cine clásico hace necesario volver a él una y otra vez, no sólo para reflexionar acerca de la conducta humana, sino como fuente de placer. En las décadas de los años treinta y cuarenta, la Universal y la RKO produjeron un sinfín de adaptaciones de clásicos del terror dirigidas, entre otros, por Tod Browning, Edgar G. Ulmer, James Whale, Jacques Tourneur y Robert Wise. La deuda del cine actual con estos maestros es inmensa, y la de ellos con la novela gótica y el ciclo narrativo de Edgar Allan Poe es aún mayor. Escritores y directores abundaron en estas obras en la maldad insondable del espíritu del hombre, el vértigo, el devenir inestable de las acciones humanas, la atracción del abismo y el conflicto entre la determinación de la naturaleza humana y lo que Kant llama el “mal radical”, que late en la raíz de todo ser humano.

A comienzos del siglo XIX la religión se tambaleó con el avance de las investigaciones de la ciencia médica. A Fettes, el aprendiz de anatomista, según el sistema moral por el que aboga Schelling, le falla Dios porque no es un ser ético ligado al concepto de creación divina: el determinismo que rige sus actos no proviene de la idea de lo divino absoluto, sino precisamente de la inexistencia absoluta de Dios; un “sin Dios” monstruoso y abominable. Así, el viejo Fettes le dice en Debenham a Macfarlane en el relato de Stevenson:

No deseo saber cuál es el techo que te cobija —le interrumpió el otro—. Oí tu nombre; temí que fueras tú; quería saber si, después de todo, existe un Dios; ahora ya sé que no. ¡Sal de aquí!

...y quizá no haya en estos momentos otro ser vivo que pueda narrarles a ustedes aquellos monstruosos y abominables sucesos.¹

Estos médicos decimonónicos de la ficción de Stevenson que se ven cerca del descubrimiento de las enfermedades, de los misterios del cuerpo humano y de la capacidad de sanar y curar a voluntad, aparecen definidos como fríos, impermeables a la sensibilidad, superficiales:

Pocos muchachos podrían haberse mostrado más insensibles a las impresiones de una vida pasada de esta mane-

ra bajo los emblemas de la moralidad. Su mente estaba impermeabilizada contra cualquier consideración general. Era incapaz de sentir interés por el destino y los reveses de fortuna de cualquier otra persona, esclavo total de sus propios deseos y rastreras ambiciones. Frío, superficial y egoísta en última instancia, no carecía de ese mínimo de prudencia, a la que se da equivocadamente el nombre de moralidad, que mantiene a un hombre alejado de borracheras inconvenientes o latrocinios castigables.

Esta pauta establece una verdadera coincidencia con la descripción del superhombre nietzscheano emparentada con algunos famosos personajes del cine, como *La naranja mecánica* de Kubrick. Esta determinación e indeterminación, esta dialéctica de contrarios a la que se refiere, sin ir más lejos, Hegel, la encontramos en la siguiente descripción de la juventud de Fettes:

Decidió también destacar en sus estudios y día tras día servía a su patrón impecablemente en las cosas más visibles y que más podían reforzar su reputación de buen estudiante. Para indemnizarse de sus días de trabajo, se entregaba por las noches a placeres ruidosos y desvergonzados; y cuando los dos platillos se equilibraban, el órgano al que Fettes llamaba su conciencia se declaraba satisfecho.

El cinismo de Fettes le lleva a no inquirir en los asuntos de conciencia de su mentor, el médico Wolfe Macfarlane. Fettes es su asistente personal y, por paradójico que parezca, el primero en destacar su falta de escrúpulos y quien títubea ante el asesinato de una nueva víctima que aparece en la mesa de disecciones de su maestro. La visión de quien ahora, inerme, había charlado con él horas antes en la taberna, golpea al joven Fettes con el aldabonazo de los errores pasados: “Despertó hasta en el atolondrado Fettes, algunos de los terrores de la conciencia. El que dos personas que había conocido hubieran terminado sobre las heladas mesas de disección era un *cras tibi* que iba repitiéndose por su alma en ecos sucesivos”.

Ante este planteamiento moral que irrumpe en la conciencia del joven estudiante de medicina, Macfarlane aconseja a Fettes cómo alejar de sí la mala conciencia: nada menos que mediante una razón crematística, a través del pago al asesino Gray (Boris Karloff)² por su trabajo realizado: “—Ahora, mira —dijo Macfarlane—; ya se ha hecho el pago, primera prueba de tu buena fe, primer escalón hacia la seguridad. Pero todavía tienes que asegurarlo con un segundo paso. Anota el pago en el diario y estarás en condiciones de hacer frente al mismo demonio”. El trabajo, aunque inmoral, es a fin de cuentas un trabajo remunerado, una transacción comercial.

El carácter imparable del mal se pone de manifiesto verbalmente en los protagonistas. “Este segundo accidente sin importancia procede sin duda del primero. Mr. Gray es la continuación de Miss Galbraith. No es posible empezar y pararse luego. Si empiezas, tienes que seguir adelante; ésa es la verdad. Los malvados nunca encuentran descanso”. A pesar de que la historia y la ciencia señalan las pautas de universalidad moral y política, la indeterminación del ser y el egoísmo terminan ampliando *ad infinitum* el abismo sin fondo, “una horrible sensación de oscuridad” que posee un fundamento dinámico al que difícilmente se le puede poner freno. El concepto de ser ético de Schelling remite a

¹ Véase ROBERT LOUIS STEVENSON, *Los ladrones de cadáveres*, trad. de J. L. López Muñoz, Alianza, Madrid, 1991.

² Boris Karloff protagonizó esta película entre *Misterio en la ópera* (The climax, 1944) de George Waggner y *La zingara y los monstruos* (House of Frankenstein, 1944) de Erle C. Kenton.

otro de dimensiones inabarcables: el de la eternidad, el de creación divina, y nos sirve igualmente para sondear a los personajes. Macfarlane y John Gray, los protagonistas de 'El ladrón de cadáveres', son hombres que se encuentran en un progresivo estado de advenimiento hacia este fondo que culminará en la muerte y, en el caso de Gray, en más allá de la muerte, en la indeterminación de un barranco, metáfora abierta de un infierno negro y lluvioso, negra y sucia antítesis de lodazal, de las llamas del averno.

Lovecraft ha calificado de romántico a Stevenson, cuyas historias nos hablan de personajes que luchan contra su fuero interno, librando una monumental batalla entre el bien y el mal, cuyos resultados podemos apreciar en las obras literarias y en la condenación de algunos de sus personajes; Georges Bataille, en *La Literatura y el Mal*, dice a propósito de la obra de William Blake, Michelet, Emily Brönte, Proust, Sade, Kafka y Genet:

La elección por el Mal, semejante elección en su esencia, ¿no es propia de la poesía?, ¿no es la propia del hombre? El hombre se yergue necesariamente contra sí mismo y no puede amarse hasta el fin, si no decide ser objeto de una condenación.³

Los profanadores de tumbas, los violadores del código sagrado que rige el silencio del camposanto con fines científicos, pecuniarios o depravados, ¿no persiguen ser también secreto objeto de condenación desde el momento en que están trabajando en un infierno en la tierra como es el cementerio? Nietzsche escribió en su *Genealogía de la moral* (1887) un desafío lanzado contra la moral lleno de interrogantes que aún no han encontrado respuesta en muchos casos: "¿Cuál es, en definitiva, el origen de nuestras ideas del Bien y del Mal? ¿Cómo inventó el hombre las apreciaciones del Bien y del Mal?"⁴ El libro lo escribió Nietzsche en respuesta al *Origen de los sentimientos morales*, de Paul Rée, publicado en 1877. "La moral como consecuencia", dice Nietzsche, "máscara, hipocresía, enfermedad o equivocación, y también la moral como causa, remedio, estimulante, freno o veneno".

Ese pozo sin fondo termina siempre por hacer eco en el alma del aprendiz de médico: "Fettes se quedó solo con los remordimientos. Vio los peligros que le amenazaban. Vio, con indecible horror, el pozo sin fondo de su debilidad, y cómo, de concesión en concesión, había descendido de árbitro del destino de Macfarlane a cómplice indefenso y a sueldo... Fettes había sobrevivido a sus terrores y olvidado su bajeza. Empezó a adornarse con las plumas de su valor y logró reconstruir la historia de tal manera que podía rememorar aquellos sucesos con malsano orgullo". En la aterradora carrera hacia el mal de Fettes y Macfarlane, se produce un salto cualitativo: ya no son meros rufianes: "El resurreccionista —por usar un sinónimo de la época— no se sentía coartado por ninguno de los aspectos de la piedad tradicional... El ladrón de cadáveres, en lugar de sentirse repelido por natural respeto, agradece la facilidad y ausencia de riesgo con que puede llevar cabo su tarea". Más adelante, en otra de sus múltiples charlas acerca del bien y del mal, Fettes se refiere a estos conceptos como "galería de curiosidades" y si acaso teme que lo apresen, no es por remordimiento de conciencia, sino por el temor a perder la vida: "Confieso, aquí, entre nosotros, que no quiero que me

cuelguen, y eso no es más que sentido práctico; pero la mojjigatería, Macfarlane, nació ya despreciándola. El infierno, Dios, el demonio, el Bien y el Mal, el pecado, el crimen, y toda esa vieja galería de curiosidades... quizá sirvan para asustar a los chiquillos, pero los hombres de mundo como tú y como yo desprecian esas cosas. ¡Brindemos por la memoria de Gray!".

En medio del tránsito entre éste y el otro mundo, los ladrones de cadáveres jalonan su particular viaje a los infiernos de la locura maldita con su pico y su pala, extrayendo los cuerpos de las entrañas de la tierra. En cursiva hemos destacado los sustantivos y adjetivos calificativos de los que se sirve Stevenson para testificar la iniquidad desahogada de esa transición, de ese salto hacia la fosa oscura de su alma: "A cuerpos que habían sido entregados a la tierra, en *gozosa* expectativa de un despertar bien diferente, les llegaba esa resurrección *apresurada*, llena de *terrores*, a la luz de la linterna, de la pala y el azadón. Forzado el ataúd y rasgada la mortaja, los *melancólicos* restos, vestidos de arpillera, después de dar tumbos durante horas por caminos apartados, privados incluso de la luz de la Luna, eran finalmente expuestos a las mayores *indignidades* ante una clase de muchachos boquiabiertos".

Si Platón establece las fronteras de la comunidad de la república como lugar limitado frente a lo exterior, lo extraño, el bárbaro, el Edimburgo de 1830 lleva lo extraño en su seno. Se trata de una ciudad que vive en una tiniebla perpetua, donde reina la noche, rotos ya todos los principios de armonía y concordia universales. La ciencia, paradójicamente, en un mundo médico que comenzaba a despertar a ella, se ha pervertido, y la muerte de Dios trae consigo la venida de un mundo nuevo, regido por un dios de conciencia igualmente ilimitada, amoral, llamado Macfarlane, aunque atado a una realidad física, la de sus propias limitaciones humanas. A este propósito, Gray advertirá en el filme al cirujano anatomista de los peligros que entraña una personalidad que no ponga límite a sus posibilidades intelectivas, de los misterios del más allá consciente, de los entresijos imprevisibles del alma irracional, del *thymos*, en definitiva (no deja de resultar curioso que sea Gray quien se lo diga): "¿Acaso la ciencia puede revelar el origen de los pensamientos y el funcionamiento de la conciencia?". La egomaniaca y constante autorreferencia enfermiza de Knox y Macfarlane es la de la ciencia desnuda de su fin último, la salvación de la vida humana, el hábito de la existencia, lo que hay de poético en los latidos de un ser humano; es la anatomía y su técnica de escalpelo y bisturí la que Stevenson y Wise dejan al descubierto en el patíbulo de las conciencias del lector y el espectador.

Macfarlane cree poder diseccionar el alma humana sobre una mesa ante la mirada de los estudiantes. El anatomista moderno edimburgués, tatarabuelo del hombre cibernético posmoderno descubridor del genoma, ha conducido sus acciones hacia un enriquecimiento científico, hacia una clonación que sana, pero que, a su vez, no se plantea dilemas morales, que mata el misterio de la creación que conlleva el útero. El espíritu se ha cosificado y, contra esta concepción, luchan las tradiciones escocesas de los *highlands*, las leyendas que conocen Meg Cambden —la novia de Macfarlane— y la cantante ciega. En el relato de Stevenson, al igual que en el filme de Robert Wise, la mujer representa la unidad de naturaleza y espíritu, la conciencia intuitiva de ese fondo creador, la *natura*

³ GEORGES BATAILLE, *La Literatura y el Mal*, trad. de L. Ortiz, Taurus, Madrid, 1971.

⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La genealogía de la moral*, trad. de A. Sánchez Pascual, Mestas, Madrid, 2003.

naturans de la que hablaba Schelling o el “alma a quien todo un dios prisión ha sido” de Quevedo. Esa unidad o *alma mater*, el eterno femenino origen de toda conciencia, es tan misterioso como lo es la Naturaleza, con esa parte incomprendible, inasible, que en el relato devendrá en la irrupción de lo fantástico:

Y mientras Fettes mantenía en alto el farol, su compañero desató el saco y dejó la cabeza al descubierto. La luz iluminó con toda claridad las bien moldeadas facciones y afeitadas mejillas de un rostro demasiado familiar que ambos jóvenes habían contemplado con frecuencia en sus sueños. Un violento alarido rasgó la noche; ambos a una saltaron del coche; el farol cayó y se rompió, apagándose; y el caballo, aterrado por toda aquella agitación tan fuera de lo corriente, se encabritó y salió disparado hacia Edimburgo a todo galope, llevando consigo, como único ocupante del calesín, el cuerpo de aquel Gray con el que los estudiantes de anatomía hicieron prácticas de disección meses atrás.

Lo siniestro y lo tenebroso tienen lugar en una novela contemporánea de ‘El ladrón de cadáveres’ que, en principio, nada tiene que ver con el terror, *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain, anterior a la publicación de la novelita de Stevenson. Los territorios morales, no legislados, por los que transcurren la medicina y la utilización de los cadáveres humanos con fines científicos, constituyen un tema de gran actualidad en la época. Si Stevenson en 1881 expone abiertamente que la catadura moral del médico puede torcerse y marchar en contra del juramento hipocrático, hoy seguimos envueltos en nuevos descubrimientos en el ámbito de la genética y de la clonación de órganos para salvar vidas. Habida cuenta del polémico sustrato que alentaba en la época, Twain también transformó en literatura de terror un pasaje de su obra más popular. Comparemos el texto arriba transcrito de Stevenson con este otro en el que la concurrencia de la transgresión moral y lo macabro da un excelente resultado literario: cuando Mark Twain escribe *Las aventuras de Tom Sawyer*, decide incluir en una novela iniciática y de aventuras el espeluznante episodio de los profanadores de tumbas, uno de los más inolvidables y aterradores de la historia de la literatura. Potter Muff, el indio Joe y el joven doctor Robinson —de nuevo, la ciencia en entredicho— son los protagonistas de este asalto al cementerio. El fragmento de Mark Twain, que corresponde más bien al tono del relato gótico, le da a esta novela de aventuras iniciáticas un tono lúgubre emparentado muy de cerca con el relato de Stevenson y sus saqueadores de tumbas:

Potter y Joe el Indio llevaban unas angarillas con una cuerda y un par de palas encima. Tiraron la carga al suelo y empezaron a abrir la tumba. El médico dejó la linterna a la cabecera de la tumba y fue a sentarse con la espalda apoyada contra uno de los olmos... —¡Venga, rápido! —dijo en voz baja—. Puede salir la luna en cualquier momento.

Los hombres respondieron con un gruñido y siguieron cavando. Durante un rato no se oyó otro ruido salvo el raspar de las palas descargando paladas de mantillo y grava. Resultaba muy monótono. Por fin una pala chocó contra el ataúd, produciendo un sonido apagado contra la madera, y al cabo de un par de minutos los hombres lo habían sacado fuera. Forzaron la tapa usando las palas

Esta concepción del mundo como abismo es precisamente la que aboca a Macfarlane a contemplar la fosa abisal, negarse a aceptarla como final último del hombre, y a investigar en su laboratorio aun a costa de las vidas de los demás

como palancas, sacaron el cadáver y lo arrojaron sin más contemplaciones al suelo. La luna apareció por detrás de las nubes y descubrió su pálida cara. Prepararon las angarillas, colocaron el cadáver encima, cubriéndolo con una manta, y lo sujetaron con la cuerda.⁵

Ahora bien, ¿no se inspiran ambos a su vez en una de las cumbres de la novela fantástica y de terror con trasfondo moral? Me refiero a *Frankenstein o el moderno prometeo* (1817), de Mary Shelley. Veamos con detalle el conflicto interior del doctor Frankenstein:

Yo era el único poseedor de un secreto al cual me había dedicado por entero y veía brillar la luna en mis trabajos nocturnos, mientras con ansiedad y sin aliento perseguía a la naturaleza en sus escondrijos. Nadie puede concebir mis horribles desvelos cuando escarbaba en el barro de las tumbas o torturaba a animales vivos para dar aliento al yeso sin vida. Aun ahora tiembla mi cuerpo y se me humedecen los ojos al recordarlo. Pero luego me empujaba hacia adelante un impulso casi frenético; parecía haber perdido todo sentimiento que no fuera el deseo de perseverar en mi empresa. Mas aquél no era sino un ataque momentáneo, que me hacía sufrir con más intensidad cuando volvía a las acostumbradas labores, desaparecido ya aquel estímulo sobrenatural. Recolectaba huesos en los osarios, profanaba con manos sacrílegas los terribles secretos del cuerpo humano... La sala de disección y el matadero me proporcionaban muchos materiales, y no pocas veces mi naturaleza humana se apartaba, repugnada, de aquellas labores en momentos en que, impulsado por una ansiedad siempre en aumento, estaba cerca ya de dar término a uno de mis trabajos.⁶

Hay en el escritor escocés ya un anhelo por burlar a la Parca, un intento de contravenir, al menos con el deseo, las leyes de la naturaleza y de los cielos, algo que, como hemos visto, inquietó también a Mary Shelley y que parte de la recomposición de un cuerpo humano a partir de los jirones y retazos de cadáveres; parece como si la vida no surgiera sino de las entrañas mortuorias del sepulcro, y no a la inversa. Shelley y Stevenson quieren decirnos que el proceso contrario a la secuencia vida-envejecimiento-muerte pudiera ser la única manera de evitar el viaje final: de la muerte a la vida, pasando por el laboratorio científico. En otro de sus escritos, esta vez ensayístico, Stevenson señala este afán de traicionar el destino fatal del hombre: “¿No podríamos nosotros también eludir durante largo espacio de tiempo las garras de ese ser, la Pálida Muerte, que nos acecha en silencio año tras año? ¿No podríamos también nosotros jugar al escondite en esas lejanas arboledas con todos los dolores y trepidaciones de la vida del hombre, y eludir a ese ser, la Pálida Muerte, que nos acecha en silencio año tras año?”.⁷ Reparemos un momento en la espeluznante aparición de Gray abrazado a Macfarlane en la última secuencia del filme

⁵ MARK TWAIN, *Las aventuras de Tom Sawyer*, ed. de M. I. Villarino, trad. de D. Rolfe, Anaya, Madrid, 1991, p. 83.

⁶ MARY W. SHELLEY, *Frankenstein*, trad. de I. Altés Yáñez, Fontana, Barcelona, 1994, p. 54.

⁷ ROBERT LOUIS STEVENSON, ‘Una leyenda francesa y reflexiones sobre la muerte’, en *La casa ideal y otros textos*, trad. de M. Condor, Hiperión, Madrid, 1998, pp. 81-82.

de Wise: ¿acaso no es la viva descripción de la “Pálida Muerte” de la que habla Stevenson?

De esta manera, precisamente al sacrificar vidas humanas para sus investigaciones, los doctores Frankensein, Knox y Macfarlane se han asomado a ese “sin fondo” en el que sólo predomina la voluntad en el sentido que le da Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1819); es decir, una esencia interior y luz primigenia que nace en medio de una originaria “tiniebla sin límites, de una inmensidad tenebrosa en medio de la cual se pierde.”⁸ Esta concepción del mundo como abismo es precisamente la que aboca a Macfarlane a contemplar la fosa abisal, negarse a aceptarla como final último del hombre, y a investigar en su laboratorio aun a costa de las vidas de los demás; incluso se acerca al arquetipo malévolo del ave carroñera, pájaro de mal agüero nada melindroso que, de manera oportunista, sin procurarse activamente el alimento, espera a que éste se le entregue de manos de la muerte:

De manera semejante a como dos buitres pueden caer en picado sobre un cordero agonizante, Fettes y Macfarlane iban a abatirse sobre una tumba... La esposa de un granjero, una mujer que había vivido sesenta años y había sido conocida por su excelente mantequilla y bondadosa conversación, había de ser arrancada de su tumba a medianoche y transportada, desnuda y sin vida, a la lejana ciudad que ella siempre había honrado poniéndose, para visitarla, sus mejores galas dominicales; el lugar que le correspondía junto a su familia habría de quedar vacío hasta el día del Juicio Final; sus miembros inocentes y siempre venerables habrían de ser expuestos a la fría curiosidad del disector.

Para Stevenson, la materia inerte aún conserva los rasgos identitarios que poseía en vida; la sanción moral que el escritor realiza sobre la profanación se produce en el nivel discursivo con el calificativo de “buitres” de fría curiosidad, la alusión religiosa del día del Juicio Final y la presentación del cadáver como una prolongación de una mujer envuelta en su tareas cotidianas beneficiosas para la comunidad. Stevenson se decanta claramente: Macfarlane y Fettes comercian con los muertos de una manera ignominiosa y a todas luces reprochable. La voluntad del hombre depredador incide en el mantenimiento de la vida en el reino animal: la conservación de la vida a expensas de la muerte de otros seres. Ni siquiera la razón puede frenar la cadena de muertes, sino la fantástica aparición de Gray en el calesín de Fettes y Macfarlane, la mutación “moral” de la mujer recién desenterrada en la espantosa visión de Gray muerto, hecho Pálida Muerte, como diría Stevenson en sus ensayos. “Acaso la característica más sorprendente de Poe —escribe refiriéndose a otro genio de las letras de terror anglosajonas— sea su poco menos que inverosímil agudeza en el resbaladizo terreno entre la cordura y la demencia.”⁹

La hipotética existencia de una voluntad maligna en el hombre, según Kant en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793), remite al problema del mal radical, la libertad y el concepto antropológico de la acción. Macfarlane incurre en la contradicción kantiana de la libertad humana en conflicto consigo misma. El anatomista, conocedor del verdadero origen de algunos de los cadáveres, ha de vencer sus escrúpulos morales, suprimir el término del bien, “no matarás”, la bondad de la acción; sólo mediante la trasgresión y de

la perversión de su trabajo, Macfarlane aportará un paradójico bien a la humanidad y sanará a la pequeña inválida con la médula espinal de una asesinada. La película refleja perfectamente esta dicotomía del doctor, aportación de Wise que no aparece en el relato original: sin duda, la escena elíptica del crimen pertenece a la esfera de lo inolvidable. Wise construye así una película en la que la reflexión moral es aún mayor que la que desarrolla Stevenson. Fija el personaje de Macfarlane como un hombre que ha tomado una posición de conciencia ajena al sentimiento de culpa, escindida entre el compromiso con la ciencia y el desprecio por la vida humana, impermeable ante las acciones de su surtidor de cadáveres.

Los elementos macabros estaban ya fijados en la literatura: la luna reflejada en los sarcófagos, las palas rascando la tierra, el ulular de la lechuza y el posterior transporte del finado. Robert Wise y los guionistas Philip MacDonald y Val Lewton (bajo el pseudónimo de Carlos Keith) recogen este material, someten a revisión el texto stevensoniano y le añaden un elemento que es el que, vista hoy la película, ha resistido peor el paso del tiempo: la historia de la niña parálitica y su intento de curación por parte de Wolfe Macfarlane (Henry Daniell en su mejor interpretación). Dentro de este mundo corrupto, surge una extraña relación de complicidad: la que mantiene con la niña el cochero Gray, obvia reminiscencia de la escena de *El monstruo de Frankenstein*, de James Whale; la amistad entre la criatura y la niña, a orillas del lago, sigue conmoviendo a los espectadores de todos los tiempos: el horror seducido por la candorosa inocencia de la infancia. La niña es la única que sabrá anticiparse a la perfidia del doctor, nada más verlo: “Mamá, este doctor me asusta”.

Robert Wise modifica o matiza la vileza del protagonista al establecer la única posibilidad que dota de un mínimo carácter moral a Macfarlane, del que carece en la novela: ha sido capaz de curar a una niña y se congratula de ello. Su juramento hipocrático no ha sido transgredido por completo. La cuestión moral planteada por Robert Louis Stevenson y, un siglo más tarde, por Robert Wise, no es fácil de dilucidar precisamente porque estos médicos, de vocación tal que se veían abocados a trasladar su hogar a las escuelas de medicina o incluso a las cercanías de la morgue, caminan por la delgada frontera que separa la condena de la redención. Este proceso de corrupción se produce en Fettes, al igual que en su día se produjo en Macfarlane, quien por ósmosis adoptó la postura de cinismo moral de su maestro, el doctor Knox. Fettes, cuando ve curada a la niña, aunque haya sido inductor muy indirecto del crimen de la joven ciega (Donna Lee) que ha servido para salvar una vida, se alegra de corazón: un mal menor ha dado como resultado un mal mayor, el asesinato.

UN INFIERNO EN LA TIERRA. El faro de Castle Rock al que aluden tanto la película como la novela es una constante: era el símbolo del hogar seguro para los barcos que volvían al puerto de Edimburgo y, metafóricamente, en la canción de la joven ciega, aparece como refugio contra los terrores de la oscuridad. La cita con la muerte parece inevitable a lo largo del relato y más cercana a medida que pasa el tiempo; y el faro pasa a ser un signo visible del infierno en la tierra en que se ha convertido Edimburgo, que contiene a su vez otro averno más pequeño: el cementerio.

⁸ ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de M. Ovejero, Orbis, Barcelona, 1985.

⁹ ROBERT LOUIS STEVENSON, *Ensayos literarios*, Hiparión, Madrid, 1983, p. 117.

Los lugares preferidos del mal asoman por entre las páginas de Stevenson. Incluso el carácter tenebroso se puede rastrear en su obra destinada a un público infantil, como en algunas de las poesías de *El jardín de versos para niños*, escrito en Escocia en 1885. Se trata en ambos casos de obras —‘El ladrón de cadáveres’ y *El jardín*— de clara vocación escocesa, nacidas y ambientadas en una tierra de brumas, nieblas que Robert Wise plasma muy bien en una escena de la película en la que el coche de caballos de Gray desaparece literalmente en la oscuridad, tras los pasos de la niña ciega cuyo cadáver venderá poco después a Macfarlane. Se trata del horror agazapado en la oscuridad, típico de las producciones de Val Lewton, como es el caso: el clima exacto que tan bien supo filmar Wise. Sugerir antes que mostrar era la máxima de aquellos hombres de cine. Recordemos aquella escena de *Cautivos del Mal* (*The bad and the beautiful*, 1952) de Vincente Minnelli, en la que el productor Jonathan Shields (Kirk Douglas) revela al director de la película, Fred Amiel (Barry Sullivan) las claves de la ficción terrorífica: el juego de luces y sombras.

La mujer de MacFarlane, Meg Camden, define a Gray en el filme como “la maldad personificada”, puesto que representa el peso de los errores del pasado que ha cometido su marido. En tiempos de Macfarlane compró el testimonio de Gray para que lo exculparan en el proceso en el que Burke fue condenado. El último tercio de la película explica por qué Gray chantajea al doctor Macfarlane: Gray, desprovisto de toda moral, lo necesita para dar sentido a su vida: “No me fuerces a matarte, Toddy; ¡mi orgullo te necesita!” El cochero es el Caronte particular del infierno de Edimburgo, el diablo que, como sucede en ‘Markheim’, cataliza y certifica las pulsiones negativas de los hombres.

Este particular infierno se caracteriza además por ser un lugar donde los trabajos científicos se suceden. Fettes habla también del equivocado camino de una ciencia desprovista de un sentido moral: “Ha sido capaz de enseñarme las matemáticas de la anatomía, pero no la poesía de la medicina”. Es aquí donde los giros de guión del equipo de Wise hacen avanzar la subtrama de la curación de la niña, y el que hasta entonces era el caballo de la muerte, con el asesinato que ha cometido el cochero en la persona de la ciega, se convierte, paradójicamente, en caballo de vida: la niña se incorpora y anda.

Los diálogos abundan en la imposibilidad de descifrar científicamente los insondables misterios del alma humana, como en la segunda ocasión en que se reúnen Macfarlane y Gray en la cantina Pennycuck, en el filme de Wise: el asesino le recuerda al inductor que el poder de crear vida es un misterio inalcanzable. Gray le dice a Macfarlane: “No puedes crear vida como quien crea paredes... ¿Cómo se crea un pensamiento?... Hay mucho conocimiento, pero no comprensión”. De nuevo, frente al modelo stevensoniano, Robert Wise ha dado un giro moral: el cochero asesino hace recapacitar sobre sus actos al doctor sin escrúpulos ante una jarra de cerveza; y, de nuevo, al igual que sucedió con Burke y Hare, es otro asesino a sueldo, Gray, quien será condenado por la justicia.

El personaje de José, el sirviente lisboeta de Macfarlane, al que da vida Bela Lugosi, no se encontraba en el relato original. José aporta el matiz del chantaje y permite que se produzca una nueva situación de violencia, en la que Wise muestra cómo se

cometían estos asesinatos sin dejar rastro alguno del crimen: el asesino, Gray, sentado a horcajadas sobre la víctima, le taponaba con una mano la boca y la nariz hasta que el infeliz José muere asfixiado. Esta escena servirá también a modo de prelude del combate entre Macfarlane y Gray en el mismo lugar, la casa del cochero. Los guionistas complicaron la trama haciendo que Gray tratara de asegurarse el silencio de Macfarlane arrastrando el cadáver de José hasta el pozo que se encontraba en el sótano del doctor.

En un final al más puro estilo gótico, la justicia recaerá sobre la persona del doctor Macfarlane, abrazado al cadáver de Gray mientras se precipita por un precipicio bajo la lluvia, mientras que en el relato de Stevenson, Macfarlane se reencontrará con Fettes treinta años después. Si el cadáver, el cuerpo humano sin vida, tiene un precio (“diez libras los grandes y cinco los pequeños”), es fácil para un ser abyecto como Gray, como lo fue en su día para Burke y Hare, deslizarse hacia el crimen, dejarse arrastrar por la codicia y pasar del robo y saqueo de una tumba al asesinato, al “burqueo” (tal como llaman en la película a este crimen, en recuerdo del asesino William Burke).

Quiero destacar especialmente los efectos dramáticos de la ambigüedad moral de los personajes, emparentada con esa huida de lo que Schelling¹⁰ llamaba las zonas calientes de la esencia humana, “el fuego devorador”; en definitiva, la conciencia de la que Gray y Macfarlane huyen de manera decidida y enteramente consciente. Si Thomas Hobbes sentenció en *Leviathan* que *homo homini lupus*, los personajes de Stevenson pertenecientes a este relato ejemplifican a la perfección la carnicería que emprenden unos contra otros, precisamente por haber sido capaces de evitar un cualificado registro de conciencia. Gray y Macfarlane son hombres que llevan a sus espaldas un pasado criminal: su conducta y la acción errabunda que les otorga el paso del tiempo hacen de ellos auténticos *revenants*, “no muertos”, que han perdido su paraíso y que saben, como Sartre, que el infierno son los otros. La venganza por acumulación de maldades en esa extraña relación de vasallaje y deudas morales, de silencios encubiertos, que Gray trata de establecer con Macfarlane a través de la coacción y la amenaza, crece más y más en el tiempo, hasta el momento inevitable de la muerte de Macfarlane, despeñado en el filme, a diferencia del relato de Stevenson. Wise recurre a esta muerte violenta por motivos obvios de efectos de clímax cinematográfico.

Macfarlane juega a ser un dios de este particular infierno, aunque se trata de un dios muy ambiguo, una deidad científica capaz de insuflar movimiento a niñas paralíticas. Perseguido de manera inmisericorde por la muerte, que no es sino la encarnada, famélica y fantasmal figura de Gray, sólo pondrá coto a su carrera delictiva y se hará justicia en la escena final, en el abrazo mortal del barranco junto al cochero asesino. El hombre que jugó a ser dios termina con sus miembros desperdigados en un peñasco, abrazado a la Parca: “Los malvados nunca encuentran descanso”, le dice Macfarlane a Fettes en la novelita de Stevenson. Seguramente, en la trama de Wise, Macfarlane abraza al espanto de Gray, tampoco encontraría la paz tras el “The End” de los créditos.

DIFERENCIACIÓN, EGOLATRÍA, CINISMO Y MUERTE. Platón se refiere en el *Crátilo* (419 e) al término griego *thymos* como “ardor y ebullición del alma” para definir, entre

10 F. W. J. SCHELLING, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Anthropos, Barcelona, 1989.

otras cosas, el anhelo individual de cada hombre de diferenciarse de los demás, anhelo que suele conllevar un alma irascible. Recordemos que, según la teoría platónica, el alma irracional se divide en irascible (*thymos*) y concupiscible (*epithymia*). De hecho, Homero pone el término en boca de Aquiles en *La Ilíada*. Los griegos localizaban esta fuente de energía en la glándula actualmente llamada timo, que es la responsable de la generación de los glóbulos “T”, y se considera hoy en día el enlace entre la mente y la realidad física del individuo, entre el alma y el cuerpo. Ciertamente, hay mucho de trasvase de fronteras hacia lo irracional e irascible en esta historia que nos cuenta Stevenson: la de un hombre, un ambicioso doctor anatomista —el histórico Knox y el ficticio Macfarlane— que trata de diferenciarse de sus colegas y se deja llevar por una energía “timótica” mal encauzada que se zanja con la aparición de un elemento fantástico.

La única razón que alienta la existencia irascible y potencialmente delictiva de Gray es la mórbida relación que ha establecido con el doctor Macfarlane, que puede satisfacer con su forzada sumisión de mente brillante las dosis de egolatría y de personalidad de las que el siniestro conductor de carruajes carece. El poder de información del que goza Gray, el conocimiento de los turbios chantajes y compras de silencio con los que Macfarlane se condujo durante el juicio contra el doctor Knox y su equipo, hacen de él casi su amo, invierten la relación de señor y esclavo y proporcionan al *thymos* platónico de Gray una sensación de falsa felicidad. El todopoderoso cirujano Macfarlane en manos de un vulgar cochero sin escrúpulos constituye, si no la mayor, una de las más sórdidas y fatales subtramas de esta terrible historia. Una muestra evidente de la perversión moral del equipo médico fundado por el doctor Knox, al que pertenecieron MacFarlane y Fettes, es el cinismo con que el anatomista considera el horrendo y criminal suministro de cadáveres:

Y de nuevo, y con cierto cinismo, les repetía a sus asistentes que “no hicieran preguntas por razones de conciencia”. No es que se diera por sentado implícitamente que los cadáveres se conseguían mediante el asesinato. Si tal idea se le hubiera formulado mediante palabras, Mr. K [Knox] se habría horrorizado; pero su frívola manera de hablar tratándose de un problema tan serio era, en sí misma, una ofensa contra las normas más elementales de la responsabilidad social y una tentación ofrecida a los hombres con los que negociaba. Fettes, por ejemplo, no había dejado de advertir que, con frecuencia, los cuerpos que le llevaban habían perdido la vida muy pocas horas antes.

El paso que separa al hombre de ciencia del resurreccionista lo da también el joven Fettes, al igual que hicieron sus maestros, cuando contempla dentro de sí y por vez primera el abismo insondable del que habla Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, el “sin fondo” (*zugrunde*), el “ir hacia el abismo” (*gehen*).

Fettes se quedó solo con los remordimientos. Vio los peligros que le amenazaban. Vio, con indecible horror, el pozo sin fondo de su debilidad, y cómo, de concesión en concesión, había descendido de árbitro del destino de MacFarlane a cómplice indefenso y a sueldo. Hubiera dado el mundo entero por haberse mostrado un poco más valiente en el momento oportuno, pero no se le ocurrió que la valentía estuviera aún a su alcance.

La mujer de Macfarlane, Meg Camden, define a Gray en el filme como “la maldad personificada”, puesto que representa el peso de los errores del pasado que ha cometido su marido

Más allá del Bien y del Mal, un libro contemporáneo de ‘El ladrón de cadáveres’, escrito por Nietzsche en 1886, explica bien este proceso. Fettes es un “espíritu libre”, un superhombre más allá del bien y del mal, un joven que cree en los conocimientos inmediatos. Nietzsche afirma en el aforismo XIX, a propósito de la libertad de la voluntad que entraña la volición, que la orden incondicional de regir las acciones y que conlleva los sentimientos de “coaccionar, urgir, oprimir, resistir, mover”, suele comenzar inmediatamente después de la voluntad. Los actos que condujeron a los atroces crímenes de la pandilla de Macfarlane no provienen sino de la libertad de la voluntad, del afecto de superioridad, lo que Nietzsche denomina aquella tensión de la atención, aquella mirada derecha, aquella valoración incondicional, la volición de alguien que da una orden, empezando por su propia alma.¹¹

Como ya hemos indicado, Fettes experimenta este proceso evolutivo —o, más bien, moralmente regresivo— del que habla Nietzsche: un nuevo ser humano con una gran seguridad interior que ha logrado desterrar de sí sus terrores: “Fettes temblaba, exultante, al darse cuenta de lo mucho que había avanzado en el camino hacia la seguridad... Fettes había sobrevivido a sus terrores y olvidado su bajeza”.

EL DOBLE, LA PULSIÓN DE MUERTE O LOS OTROS JEKYLL Y HYDE DE STEVENSON. El doctor Macfarlane es el personaje equivalente al doctor stevensoniano más popular, el doctor Henry Jekyll, protagonista de la inolvidable novela *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Una de las constantes que vertebra el motivo del doble en la literatura es la de la aparición de este ambivalente personaje como anuncio de la muerte del protagonista: la alternancia, cada vez más rápida, entre Jekyll y Hyde, el incremento de apariciones del malévolo *alter ego* del científico, preludian su muerte inminente. En el lumpen de Edimburgo que presenta ‘El ladrón de cadáveres’, en ese infierno del submundo que se nutre de lo fantástico, lo extraño y lo ajeno culminan en una pulsión de muerte: la comunión de las dos personalidades, la de Gray y Macfarlane, el ejecutor y el inductor, fundidos en un abrazo mortal en el fondo del barranco: el dios médico creador y la muerte aniquiladora.

Sin embargo, la ambigüedad moral sobre la que tanto escribió Stevenson a través de sus personajes apareció ya en el carácter del príncipe Florizel de Bohemia, protagonista de las *Nuevas mil y una noches* (1882), cuyo acierto radica, como bien señaló Henry James, en haber sabido mezclar la novela de misterio inglesa con el ensueño de Scherezade, con un aire de divertimento del que carecían otros escritos suyos. El príncipe Florizel ironiza ante el coronel Geraldine sobre las actividades suicidas que llevan a cabo en un club clandestino, más que un salón selecto, un lugar de

¹¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Más allá del Bien y del Mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Folio, Barcelona, 2002, pp. 39-40.

aspecto desastroso, a orillas del Támesis, que bien pudiera haber sido visitado por Mr. Hyde o el cochero John Gray: “—¿Qué clase de antro es éste? —preguntó Geraldine. —Eso es lo que hemos venido a ver —respondió el príncipe—. Si nos encontramos con unos cuantos diablos de carne y hueso, la cosa puede resultar divertida.”¹² El suicidio se plantea como un juego de locura y muerte, exento de trascendencia, sólo que Stevenson lo plantea desde el principio como un relato irónico, aunque con tintes verdaderamente siniestros.

El giro argumental de ‘El ladrón de cadáveres’ hacia el terreno de lo fantástico se produce precisamente con la irrupción, en la trama de la aparición fantasmal, del abismo de la locura y el espanto que se abre ante los médicos que rasgan la noche con un violento alarido, terror y agitación, al borde de la locura, tan cercana a la muerte. Para Lovecraft, Stevenson continúa la tradición romántica, gótica y cuasimoral en el siglo XIX.¹³ Los mecanismos que provocan el atractivo de lo macabro llevan siempre en Stevenson un ingrediente moral, incluso en sus trabajos alejados del terror, como *La isla del tesoro*, novela en la que descuella el personaje de Long John Silver, que camina por la frontera que separa al asesino del amigo incondicional. Aún más extraordinaria y reveladora de la presencia del mal en la literatura stevensoniana se revela ‘Markheim’ (1885), relato escrito cuatro años más tarde que ‘El ladrón de cadáveres’ y un año antes de que Nietzsche terminara *Más allá del Bien y del Mal*. La relación que el doctor Macfarlane mantiene con Gray, su diablo particular, su alter ego demoníaco, es similar a la que Markheim establece con el demonio, que se alimenta del mal cometido por Markheim, un mal que no procede de la acción, sino del carácter, campo de cosecha del “ángel de la Muerte.”

LA LITERATURA DE TERROR, LA RKO Y VAL LEWTON. La adaptación cinematográfica de ‘El ladrón de cadáveres’ en 1945 constituyó la tercera película de Robert Wise. Con el escaso presupuesto del que disponía Val Lewton para sus producciones de la RKO, Wise rodó día y noche, se sirvió de filtros para las horas de rodaje durante el día y se las ingenió para crear una lluvia uniforme en un Edimburgo de cartón piedra. Se trata de un cine hecho con mucho oficio, eminentemente narrativo. En la película se pueden observar algunos efectos innovadores de la factoría Lewton que ha aprovechado, por ejemplo, M. Night Shyamalan: cuando Fettes acude a pedir a Gray el cadáver de una joven, el enorme cráneo de un caballo aparece súbitamente en el plano. El caballo también simboliza la muerte y, sin lugar a dudas, remite a las carretas de la muerte centroeuropeas que pintaba, por ejemplo, Brueghel. En una entrevista realizada en 1998, Harry Kleiser pregunta a Robert Wise si sus películas poseen un estilo propio, a lo que el autor de *West Side Story* contesta que ha sabido acercar cada película al estilo cinematográfico apropiado a cada género: “I’ve been accused by some of the more esoteric critics of not having a style, and my answer to that always is this —I’ve done every genre there is, and I approach each genre in the cinematic style that I think is appropriate and right for that genre.”

A ese estilo cinematográfico se refiere el cineasta cuando, por ejemplo, para la ambientación artística se inspira en los calotipos creados por Fox Talbot (1800-1877), el padre de la fotografía moderna, quien trabajó precisamente en el Edimburgo de 1840 realizando imágenes y

retratos clásicos para David Octavius Hill y Partner Robert Adamson: rostros de seres ajenos ya a nuestro tiempo, e incluso aparentemente a nuestra realidad humana, perdidos en el tiempo de las exposiciones de larga duración ante la cámara: son los espectros entre las tumbas de Edimburgo. En aquella época los edimburgueses se dedicaron a la exploración del electromagnetismo y la electrolisis, como en el caso de Michael Faraday, o de la luz procedente del electromagnetismo, como en el de James Maxwell, quienes trataron de explicar “la luz del diablo” y el fuego de San Telmo que recorrían toda una tradición fantástica y popular.

Las leyendas europeas y la literatura de terror corrían hacia el Este de boca en boca y en ediciones populares. En los primeros años de su llegada a América de la mano de la pionera de la química Nina, el niño ruso Vladimir Lewton creció leyendo estos relatos y escuchando las historias del folclore ruso que le contaba su tía, la actriz Alla Nazimova. Entró en los círculos teatrales y literarios de Nueva York, escribió guiones para la radio y varias novelas, y David O’Selznick lo llevó a Hollywood en el verano de 1934: allí trabajó con el pseudónimo de Charles Keith. En 1942, el jefe de producción de la RKO lo puso al frente de la dirección de una nueva unidad de producción, con toda la libertad creativa que pueda imaginarse, siempre que no superara los setenta y cinco minutos ni los 150.000 \$ por cada filme rodado. El décimo filme que produjo, *El ladrón de cadáveres*, excedió en dos minutos los que establecía el límite de producción. Wise la rodó en cuatro semanas y se inspiró visualmente en los fotografías escoceses para las escenas diurnas y en el expresionismo alemán para las nocturnas, además de contar con la experiencia que había adquirido como montador de Welles. La banda musical de Roy Webb, que usa elementos de la música tradicional escocesa, va significando los momentos en los que rondan la muerte, la sangre y la corrupción. Por último, recordemos que, además de *The Flesh and the Fiends* (1960), de John Gilling, otros dos magníficos filmes abordaron el caso de los resurreccionistas: *Burke and Hare* (1971), de Vernon Sewell, y *The Doctor and the Devils* (1985), de Freddie Francis.

¹² ROBERT LOUIS STEVENSON, *Nuevas mil y una noches*, traducción de A. Laurent, Abraxas, Barcelona, 2002, p. 28.
¹³ H. P. LOVECRAFT, *El horror en la Literatura*, trad. de F. Torres Oliver Alianza, Madrid, 1984, p. 40.

