

The Curse of the Cat People: Presencia de “lo siniestro” (Breves apuntes) ¹

por **Francisco Javier GÓMEZ TARÍN**

Estos films ganaron su notoriedad al cortocircuitar dos aspiraciones: la económica de un producto de género (en cuyo caso la renovación se transforma en garante de la identidad); y la crítica de una reflexión “desde el interior”, y no solamente pragmática, sobre los modos narrativos en el cine americano (Eisenschitz, 1980: 48)

Esta cita de *Eisenschitz* nos hace reivindicar la doble función cumplida por los films producidos por *Val Lewton* para la RKO. De un lado significaron un impulso para la industria cinematográfica y una evolución en el seno de los géneros, renovando desde la perspectiva de su aparente clasicismo el cine fantástico, aportando la sutileza y el universo de la no-mostración; pero, de otra parte, desvelaron que los bajos costes no eran en modo alguno incompatibles con la calidad, lo que es más, la libertad creativa de que gozaron justifica en gran medida los temas que fueron abordados y las innovaciones introducidas a través de ellos en torno a cuestiones tan radicalmente cinematográficas como el uso del *raccord* de miradas o la inquietante presencia del fuera de campo.

Resulta difícil acomodar estos films, pese a que se etiqueten a sí mismos como de género, dentro del cine clásico, si estimamos que la clausura es uno de sus elementos paradigmáticos en el seno del mecanismo definido por *Noël Burch* como Modo de Representación Institucional (MRI). La clausura posibilita el cierre de la historia sin dejar cabos sueltos, pero *The Curse of the Cat People*, y en general todos los de la serie *Val Lewton*, ofrecen un cierre en falso que puede entenderse como un relanzamiento de la historia en otra dirección interpretativa; a ello hay que añadir las múltiples líneas de indeterminación que se van sembrando en los personajes y situaciones a lo largo del film y que posteriormente tampoco son cerradas.

The Curse of the Cat People podría considerarse paradigmático en cuanto a la plasmación icónica del texto de *Sigmund Freud* en relación al término *Unheimlich*. El nexo de unión de todos los aspectos que meditaremos se da en esa *presencia de lo siniestro*. Para comenzar nos es necesaria una definición:

¹ El presente trabajo es resumen de algunos aspectos tratados en profundidad en otro texto (no publicado) que incluye un *découpage* completo del film y un análisis secuencial y de montaje, junto a comparaciones con otras películas producidas por *Val Lewton*.

Lo siniestro (Unheimlich) sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. (Freud, 1973: 2484)

Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado (Freud, 1973: 2487)

Se dan cita en estas concepciones de lo siniestro términos tales como *espantoso, cosas conocidas y familiares, oculto, secreto, de tiempo atrás*. Podemos interpretar que estaríamos ante algo que antes fue patrimonio del acerbo cultural y quedó oculto a través - y con el paso - del tiempo; al emerger, al manifestarse nuevamente, es revestido de espanto precisamente por el reconocimiento de lo que manteníamos acallado. Ese reconocimiento puede ser intuitivo o consciente.

Los films de terror en general, y este que analizamos en particular, juegan explícitamente con los elementos más esenciales de lo siniestro: el doble, el autómatas, la muerte. La particularidad de los films producidos por *Val Lewton* es la sugerencia frente a la mostración, y, sobre todo, la ambigüedad, la ausencia de clausura (aunque argumentalmente sí se da de una especie de cierre en el discurso narrativo). Al hablar de ausencia de clausura - insistiremos sobre ello - nos referimos a la imposibilidad de dar por eliminado el aspecto siniestro que se había manifestado. En *The Curse of the Cat People* el padre, Oliver, asumirá las visiones de la niña, Amy, como punto de partida de una relación satisfactoria entre ellos, pero en modo alguno se concretará si esas visiones forman o no parte de la realidad (la realidad es ambigua, abierta e incierta).

En el caso que nos ocupa, lo ejemplar, lo paradigmático, se encuentra en la referencia textual a *lo siniestro como lo familiar*: en la familia de los Reed hay algo oculto que intenta emerger, un secreto que les condiciona. No es casual en modo alguno la presentación de esta familia como un ejemplo hogareño típico (y tópico): el estatus americano medio, incluso con criado de color perfectamente integrado (Edward). Esto se pone de manifiesto en múltiples momentos del film, pero esencialmente en el plano 17 de la secuencia 15 (393 en el general), donde toda la familia aparece enmarcada por la parte superior de la puerta de entrada a la casa en una imagen idílica.

*Si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo **afecto** de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es **convertido por la represión en angustia**, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que*

*retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si esta es realmente la **esencia de lo siniestro**, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “**Heimlich**” a su contrario, lo “**Unheimlich**”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión (Freud, 1973: 2497-2498)*

Sobre esta base podemos claramente decir que hay algo reprimido en la familia Reed: el pasado, la anterior mujer de Oliver, Irena, que creyó que la relación sexual la convertiría en pantera y mató y murió bajo esa creencia. Este conocimiento viene dado por la visión previa de *Cat People*, pese a que la continuidad entre este film y el que nos ocupa forma más bien parte de una operación comercial que de una necesidad argumental real. Pues bien, la represión de lo acontecido con Irena, en ningún momento aclarado si real o no en ninguno de ambos films, ha repercutido sobre Amy de una forma sutil, subterránea: No puede hacer amigos, vive de ensoñaciones, de aspiraciones mágicas, de la necesidad de una amiga imaginaria (para ella más real que la propia realidad). La acumulación de la represión y el castigo produce la metamorfosis y el sueño cobrará vida: lo siniestro para los adultos será para Amy la vía de escape (esto es ejemplar y magnífico en esta película; hay una absoluta inversión de los términos).

Pero lo siniestro no se limita al reducido espacio de la casa de los Reed, en el pueblo también hay algo oculto: la mansión de los Ferrin. Esto está refrendado por el aspecto de la mansión, en el contexto idílico del entorno, pero también por las palabras de Edward al descubrir que la niña ha ido sola allí: *no debe ir sola a esa casa*. ¿Qué saben los demás que Amy y el espectador no saben?. La forma en que aparece la mansión, con ese altillo casi gótico, distinta del resto de la población - amable y hogareña - nos remite al *Nosferatu* de *Murnau*: El primer plano es la torre gótica de la iglesia, también en un ambiente idílico; es lo anacrónico, algo que está ahí desde antes y a punto de manifestarse, el secreto de toda la población. Por ello *Nosferatu* no viaja hacia Londres, sino que regresa.

Lo oculto se ha manifestado en la defensa de un principio de autoridad, en la imposición de un poder - el paterno - que tiene que reprimir para ser ejercido y que no puede aceptar ninguna desviación de la norma. Amy está fuera de la norma desde el

momento en que convoca a una amiga imaginaria; la represión convertirá en realidad su sueño. En este sentido son muy significativos los planos en que Oliver exige a Amy que niegue la presencia en el jardín de Irena (Secuencia 17):

PLANO en secuencia	PLANO en conjunto	ACCION Descripción	DIALOGOS Resumen
28. PA (como 24)	475	Reencuadre que sitúa a ambos en PM, más cercano. Oliver le gira la cabeza para que mire de nuevo	Amy dice que debajo del árbol y Oliver, sin mirar, indica que allí no hay nadie: <i>Mira otra vez. Toma el tiempo que necesites. Luego quiero que me digas que allí no hay nadie.</i>
29. PA	476	Irena hace un gesto para que Amy mienta si es necesario	

Es esencial en esta escena la postura de Oliver, que en ningún momento mira hacia el jardín. Amy, sin embargo, se muestra convencida e insiste. El padre defiende su principio de autoridad, no importa si es cierto o no lo que dice la niña. Al comienzo del film, cuando está preocupado por lo que le ocurre a Amy con los compañeros de la escuela, reconoce que *hay algo más*. Esto quiere decir que eso que está oculto, lo está por la fuerza de la represión ejercida por Oliver sobre Amy.

Así, y aunque volvamos sobre ello, hay algo siniestro en un microcosmos, la casa de los Reed, y lo hay también en un macrocosmos, el pueblo. Hay una negación explícita de lo no normativo y Amy está dispuesta a romper la norma.

Pero lo siniestro se manifiesta también en la mansión de los Ferrin a través del ambiguo personaje de Bárbara, negado por Julia Ferrin como hija suya, considerado como una impostora (*Mi hija Bárbara murió cuando tenía seis años*: la edad que se supone a Amy en el film). Tampoco se explicita en ningún caso si Julia Ferrin está o no trastornada; Bárbara, sea o no su hija, será vista por su mente como un ser odioso, maligno, fruto de una gran mentira en la que se ha dado un proceso de sustitución de roles. Precisamente esta genial ambigüedad, mantenida deliberadamente, posibilita distintas direcciones de sentido en el film y será en última instancia el espectador el que deberá decidir cuál adoptar. Incluso se superponen elementos adicionales tales como la presencia del personaje de Barbara en *Cat People*, anunciando a Irena la maldición de su estirpe en un idioma desconocido para el resto de comensales en el momento de la celebración de su compromiso matrimonial; o la utilización del mismo decorado que ya se pudo ver en *Cat People*, reforzado por esa puerta que intenta abrir Amy y que no

cede a su presión: un espacio que permanecerá en fuera de campo y no volverá a ser mostrado en el film.

Bárbara Ferrin es un personaje construido de forma siniestra: Su aparición siempre es felina, tras los cortinajes, inesperada (al arrebatarse el pañuelo a Amy o abrir la puerta a Edward), lateral. Lo más importante: *Procede de abajo*, de lo recóndito que nunca será mostrado, *de un fuera de campo no reconocible* por el espectador situado en el sótano de la mansión (algo claramente extraño). Y no solo procede de ese sótano, sino que a él regresa y, en la secuencia final, se separará del abrazo de Amy, cuando suenen las voces de Oliver y los policías, para volver a su retiro, dejando abierta la interpretación sobre su esencia real o imaginaria.

Inciendiando en lo siniestro, hay una fusión entre los personajes de Bárbara e Irena, desde el punto de vista de Amy. Fusión que se muestra mediante superposición de imagen en la secuencia final. No así para el espectador, que en los cambios de plano en que la mirada no se sitúa en la línea de Amy, solamente verá a Bárbara.

Julia Ferrin vive en un mundo donde se mezclan lo real y lo imaginario. Amy también. Esta dualidad presenta ambos personajes como *alter ego*, los dos extremos de un mismo enfrentamiento a *lo normal*. Sin embargo, mientras para la anciana lo siniestro forma parte de una amenaza, para Amy supone la vía de escape: Irena, aun a sabiendas de que es alguien que murió - lo cual es informado a la niña explícitamente por su padre -, es una amiga imprescindible que debe permanecer a su lado para hacer soportable el desprecio de los otros. No es un ser de ultratumba dispuesto para el mal, sino ávido del bien. Esto hará más duro poder aceptar la imposición paterna o asumir el innecesario castigo. El nexo entre Julia y Amy será doble: el anillo suministrado, que le otorgará el deseo de la amiga imaginaria hecha realidad (y que para mayor redundancia se convertirá en un anillo mágico gracias a las historias sobre Jamaica de Edward - fusión de lo normal (*doxa*) y lo fantástico -), y la historia sobre el *Jinete sin Cabeza* ², único relato que inquietará a Amy y la perseguirá en sus sueños: historia - leyenda que recita (interpreta) Julia Ferrin desde su postura como amenaza hacia una Amy en la que lo siniestro se ha manifestado como algo positivo.

Finalmente, de un microcosmos a un macrocosmos. En la primera secuencia, la maestra (Ms. Callahan) no dudará en informar a los niños que el lugar donde viven,

² Retomada por *Tim Burton* en su film *Sleepy Hollow*, film en que hay más de una coincidencia con el que comentamos y no solo el título de la población (baste como ejemplo el árbol o la danza en el jardín)

Sleepy Hollow, cuenta con muchas leyendas (entre ellas encajará posteriormente la del *Jinete sin Cabeza*). Nada es casual, la elección misma del nombre del pueblo, *Sleepy Hollow* = *Falso Dormido*, remite indefectiblemente a la concepción freudiana.

Opresión ambiental

El entorno es otro elemento esencial. Al hablar de entorno estamos refiriéndonos a la relación personajes - contexto al tiempo que a la concepción del principio de montaje dentro del plano, donde la fotografía, jugando con luces y sombras, desarrollará una labor esencial. El marco espacio - temporal de la historia hace uso de diferentes decorados con tratamientos específicos. Amy es un personaje que no encuentra su equilibrio y busca una amiga, una compañía que le haga soportable su *diferencia*. La naturaleza cumple un papel esencial desde la primera secuencia; en ella Amy puede vivir sus ensoñaciones, pero también puede convertirse en un ente opresor.

Al comienzo del film las claves ya están dadas. La primera mostración de la naturaleza es luminosa, amable, los niños juegan en ese entorno, pero 1) la acción transcurre en el contexto del puente que dará cobijo al relato posterior del *Jinete sin Cabeza*, donde se aúnan las leyendas de la zona, y 2) los personajes quedan enmarcados por el espacio, minimizados en una proporción de dos tercios favorable a la naturaleza, e incluso presentados físicamente en el encuadre encerrados entre las ramas de los árboles. La opresión se manifiesta sutilmente desde ese primer instante. Esta será una de las características de todo el film: tanto en el jardín, como en el porche, como al final en el puente, la relación de dos tercios se mantendrá y el marco también. Así la naturaleza pasará de luminosa a sombría simplemente a través de un efecto de iluminación (el marco no varía).

Con esta premisa, en la escuela, secuencia 2, aparecerá Amy en el margen izquierdo de la imagen, minimizada ante una pared de grandes proporciones y un ventanal (también ocupando dos tercios del encuadre) que parece engullirla. Sin llegar a ser elementos de corte expresionista, afectan a la caracterización del estado anímico del personaje: perdido en un ambiente hostil.

Otro tanto acontecerá en la mansión de los Ferrin. Julia Ferrin, se mostrará rodeada de una decoración barroca, abigarrada, donde el pasado es protagonista, y encuadrada entre ramas y animales disecados (felinos). Allí Amy será mucho más

pequeña. Los ambientes son traspasados a través de cortinas - elemento teatral - entre las que se disuelve la presencia - no-presencia de Bárbara. Cortinajes cuyas proporciones les hacen llegar hasta el suelo desde un techo recóndito y que la propia Julia Ferrin utilizará para crear su proskenio teatral y recitar el poema del *Jinete sin Cabeza*.

El espacio de la vivienda familiar de los Reed juega con la ambigüedad. No podemos olvidar que allí confluyen otros dos espacios esenciales que son exteriores, el porche y el jardín, en los cuales, como ya hemos dicho, se da la relación de dos tercios favorable al entorno natural. En los interiores debemos distinguir entre el salón, cocina o taller, y la habitación de Amy; los primeros, casi siempre amables, frente a una habitación dominada por un gran ventanal a través del que las sombras e Irena llegarán hasta Amy. Ese ventanal será dual: positivo cuando aparezca Irena, amenazador cuando Irena desaparezca.

Además, las relaciones espaciales son el soporte de las transformaciones temporales en el film: desde los juegos en el bosque, pasando por la fiesta de cumpleaños, a los cambios de estaciones y la Navidad, paradigma de lo familiar (*heimlich*) que confluirá con lo siniestro (*unheimlich*).

Luces y sombras

Personajes de la luz, personajes de las sombras. Esta es una característica que no forma parte exclusiva de *The Curse of the Cat People* sino que corresponde a toda la serie de films producidos por Val Lewton para la RKO. Desde la inquietante aparición de Cesare en *El gabinete del Doctor Caligari*, emergiendo literalmente de las sombras, la adscripción de luz y sombra ha estado ligada a la esencia de los personajes. Con tal perspectiva, lo siniestro (*unheimlich*) se asimila al mundo de las sombras mientras que lo familiar (*heimlich*), lo hogareño (la norma), confluye en el mundo de la luz.

Por otro lado, la sutileza expresiva de estos films, posibilita que el juego con la iluminación obtenga puntos de inflexión luz - sombra capaces de liberar la dualidad. Ya era patente en *Cat People* con la sugerencia de transformación de Irena en pantera a través de la simple modificación de la luz en su rostro. En *The Curse of the Cat People* se dan diversos momentos en que la luz altera la esencia de los personajes; así en el relato de Julia Ferrin de *El Jinete sin Cabeza*, donde avanza hacia Amy entrando en la sombra desde la luz y modificando su rostro amable por otro amenazante - siempre dentro de la esencia teatral de la escena - (secuencia 10, plano 77 [285 en el general]) -,

o el halo de sombra sobre el rostro de Amy que deja luz solamente en sus ojos durante la secuencia final (secuencia 20, plano 61 [613 en el general]).

El juego de luces actúa también para dar paso a las plasmaciones de los deseos de Amy en torno a su amiga imaginaria. En su primera petición al anillo, el jardín queda ensombrecido para pasar inmediatamente a un juego de luces totalmente luminoso; lo siniestro emerge para Amy como vía de salvación y se transforma desde la sombra a la luz; por ello, en la primera noche, cuando llame a su amiga imaginaria, las sombras avanzarán desde la ventana hasta su lecho, pero para ella serán simbolización de bondad, de protección ante la pesadilla del *Jinete sin Cabeza*; podrá dormir envuelta precisamente por las sombras. De la misma forma, el regalo de Irena en Navidad será la visión idílica de una naturaleza que cambia para brindar toda su luminosidad.

Esta dualidad luz - sombra, casi antropomorfizada, funciona para Amy en modo inverso. Cuando esté en el jardín con Irena, la oscuridad estará representada por el tronco del árbol que emerge en la parte izquierda del encuadre y que, al contrario de lo esperado, representa el lado familiar, lo hogareño. Por su lado, Julia Ferrin vivirá rodeada de oscuridad, en un espacio tétrico, donde las luces provienen de posiciones atípicas (generalmente inferiores a los personajes) y lo siniestro será reforzado con la presencia de Bárbara.

Pero la luz y la sombra no son solamente un efecto de iluminación, son sobre todo el entorno para determinados elementos - símbolos a lo largo del film. Barbara es esencialmente un personaje de las sombras, de donde proviene y literalmente emerge - ese sótano desconocido -; Irena, por su parte, es un personaje de las sombras que llega a la luz a través del deseo de Amy. El deseo, en este sentido, rompe la barrera de la norma establecida y, al cumplirse, desborda los esquemas predeterminados por el entorno social de los personajes. Por ello, el final solamente puede ser ambiguo, la ascunción de Oliver - que seguirá sin mirar - de la visión de Amy es un pacto que abre la puerta a la manifestación de lo secreto, por otra parte común a toda la serie de films producidos por *Val Lewton*:

The Curse of the Cat People se resume un poco como una versión programática de los films anteriores, presentando las dos caras de un aprendizaje: vertiente positiva - que es una continuación de prohibiciones sociales - y vertiente negativa, universo de lo imaginario donde todo es posible, gozos propios

*de la felicidad como del miedo. La resolución parece ser un compromiso entre la “madurez social” y los poderes del imaginario: **final feliz** que se intuye provisional* (Eisenschitz, 1980: 69)

Dos miradas a cámara

No hay dos miradas a cámara: solamente hay una, ambigua, desdoblada, perversa, que expresa al mismo tiempo el deseo y su prohibición, la llamada y el rechazo, el proyecto y la renuncia. (Vernet, 1988: 20)

Rara vez en el cine de estructura clásica se producen miradas a cámara y, de haberlas, son frecuentemente el resultado de un contracampo en el que la dirección de mirada supone un personaje u objeto en la línea del objetivo (habitualmente soslayada). Sin embargo, en *The Curse of the Cat People* queremos destacar dos momentos en que no se obedece a contracampo alguno y solo pueden pensarse como explícitamente formulados. Ambos se dan en la última secuencia:

Secuencia 20, plano 42 (594 en el general). Julia Ferrin no puede seguir subiendo la escalera. La cámara la encuadra desde el exterior del pasamanos, manteniendo el rostro entre los barrotes; cae y dice que no puede seguir dos veces; en la primera, su mirada es indeterminada, parece hablarle a Amy aunque no se dirige directamente a sus ojos; en la segunda, la mirada es directamente a la cámara, frontal, es al espectador. Nos encontramos al tiempo ante la mirada a la muerte (de la muerte) como la expresión de la imposibilidad de mantener lo imaginario; sería pues una mirada que desvelaría la misma falacia de la representación cinematográfica, capaz de abrir la interpretación. Julia Ferrin, en el momento de morir, deja atrás su caracterización como actriz, como intérprete de un papel, y se manifiesta dualmente como una imposibilidad 1) de mantener su rol argumental en el film encubriendo la emergencia de lo siniestro a través de la ficción en torno a Bárbara, y 2) de mantener su rol como actriz del film, en el seno del dispositivo técnico que posibilita la producción de la película. En este sentido estaríamos ante un extrañamiento (*ostranenie*) que remite al espectador a su propia realidad, intentando producir un efecto de distanciación.

Lo que se ve en la mirada a cámara, es lo invisible, lo de Más Allá, la Muerte (Vernet, 1988: 25)

Secuencia 20.

PLANO en secuencia	PLANO en conjunto	ACCION Descripción	DIALOGOS Resumen	
106. PP	658	Oliver. Le asalta una duda. Mira de reojo al jardín	¿Está tu amiga en el jardín?	Desplaza la mirada abiertamente a cámara: Amy. reojo jardín, cámara, Amy

Esta mirada es mucho más evidente puesto que Oliver hace un recorrido antes de formular su pregunta a Amy. La detención de la mirada, después de hacia el jardín, en la cámara - abiertamente el espectador - tiene, como en el caso anterior, un efecto de extrañamiento como objetivo, pero además anula la clausura del film e inscribe la indeterminación. ¿Qué debemos entender como realidad o como ficción?. El discurso se abre y ambos caminos son perfectamente legibles. Pero esta pregunta va mucho más allá del propio film y puede ser trasladada a lo metafísico: finalmente lo siniestro es una presencia que habrá que aceptar en toda situación porque puede emerger en cualquier momento y lugar (tiempo y espacio). Cine y realidad (como constructo) se entrecruzan.

En el sueño y la alucinación, las representaciones se presentan como realidad en ausencia de la percepción, en el cine las imágenes son presentadas como realidad pero a través de la percepción. (Baudry, 1975: 72)

¿Y no resulta siniestro - aunque sea anecdótico - que podamos contar en la película un total de 666 planos (exceptuados los títulos), distribuidos a lo largo de 66 minutos, cuyo promedio de duración sería de 6 segundos?... Cine y realidad resultan ser una misma ficción.

Bibliografía

BAUDRY, JEAN-LOUIS: “Le dispositif”, en *Communications* núm 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil, 1975.

EISENSCHITZ, BERNARD: “Six films produits par Val Lewton”, en *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980

FREUD, SIGMUND: *Lo siniestro. Obras Completas III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973

VERNET, MARC: *Figures de l’absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

Nota:

Parte de la información completada a través del *AFI Catalog of Feature Films* y también mediante *The Lawrence Tucker's Internet Page* y *Val Lewton Haunted by Shadows*, por *Graeme Hurry*

Todas las traducciones de textos originales son nuestras.

ANEXO I

Val Lewton en la RKO (comparativa de equipos técnicos)

Título	Año	Director	Guión	Cámara
CAT PEOPLE	1942	Jacques Tourneur	DeWitt Bodeen	Nicholas Musuraca
I WALKED WITH A ZOMBIE	1943	Jacques Tourneur	Curt Siodmak, Ardel Wray	J.Roy Hunt
THE LEOPARD MAN	1943	Jacques Tourneur	Ardel Wray	Robert de Grasse
THE SEVENTH VICTIM	1943	Mark Robson	DeWitt Bodeen, Charles O'Neal	Nicholas Musuraca
THE GHOST SHIP	1943	Mark Robson	Donald Henderson Clarke	Nicholas Musuraca
THE CURSE OF THE CAT PEOPLE	1944	Robert Wise, Gunther V. Fritsch	DeWitt Bodeen, (uncredited) Val Lewton	Nicholas Musuraca
THE ISLE OF THE DEAD	1945	Mark Robson	Ardel Wray, Josef Mischel	Jack MacKenzie
THE BODY SNATCHER	1945	Robert Wise	Philip MacDonald, Carlos Keith (Val Lewton)	Robert De Grasse
BEDLAM	1946	Mark Robson	Carlos Keith (Val Lewton), Mark Robson	Nicholas Musuraca

ANEXO II

The Curse of the Cat People (La venganza de la mujer pantera)

Ficha técnica:

Duración 70 min. *Producción:* RKO Radio Productions, Inc.

Distribuido por: RKO Radio Pictures

Dirigido por: Robert Wise y Gunther von Fritsch

Producido por: Val Lewton

Escrito por: DeWitt Bodeen

Editado por: J. R. Whittredge

Director de Fotografía: Nicholas Musuraca

Música: Roy Webb

Producción diseñada por: Alberto S. D'Agostino y Walter E. Keller

Sonido: RCA Sistema Legítimo

Vestuario: Edward Stevenson

Maquillaje: Mel Berns;

Reparto: Simone Simon (Irena), Kent Smith (Oliver Reed), Jane Randolph (Alice Reed), Ann Carter (Amy Reed), Eve March (Miss Callahan), Julia Dean (Julia Farren), Elizabeth Russell (Barbara Farren), Erford Gage (Captain of the state troopers), Sir Lancelot (Edward), Joel Davis (Donald), Juanita Alvarez (Lois), Charley Bates (Jack), Gloria Donovan (Child), Ginny Wren (Child), Linda Ann Bieber (Child), Sarah Selby (Miss Plunkett), y Mel Sternlight (State trooper).

Val Lewton: Films producidos para la RKO

CAT PEOPLE (1942) 74 min.

Director : Jacques Tourneur

Guión : DeWitt Bodeen

Cámara : Nicholas Musuraca

Reparto : Simone Simon, Tom Conway, Kent Smith, Jack Holt, Jane Randolph, Elizabeth Russell

I WALKED WITH A ZOMBIE (1943) 69 min.

Director : Jacques Tourneur

Guión : Curt Siodmak, Ardel Wray

Cámara : J.Roy Hunt

Reparto : Frances Dee, Tom Conway, James Ellison, Christine Gordon, Edith Barrett, Sir Lancelot, Darby Jones

THE LEOPARD MAN (1943) 66 min.

Director : Jacques Tourneur

Guión : Ardel Wray

Cámara : Robert de Grasse

Reparto : Dennis O'Keefe, Margo, Jean Brooks, Isabel Jewell, James Bell, Abner Biberman

THE SEVENTH VICTIM (1943) 71 min.

Director : Mark Robson

Guión : DeWitt Bodeen, Charles O'Neal

Cámara : Nicholas Musuraca

Reparto : Tom Conway, Kim Hunter, Jean Brooks, Isabel Jewell, Elizabeth Russell, Evelyn Brent, Hugh Beaumont

THE GHOST SHIP (1943) 69 min.

Director : Mark Robson

Guión : Donald Henderson Clarke

Cámara : Nicholas Musuraca

Reparto : Richard Dix, Russell Wade, Edith Barrett, Ben Bard, Edmund Glover, Shelton Knaggs

THE CURSE OF THE CAT PEOPLE (1944) 70 min.

Director : Robert Wise, Gunther V. Fritsch

Guión : DeWitt Bodeen, (uncredited) Val Lewton

Cámara : Nicholas Musuraca

Reparto : Simone Simon, Ann Carter, Kent Smith, Elizabeth Russell, Julia Dean, Jane Randolph, Sir Lancelot

THE ISLE OF THE DEAD (1945) 72 min.

Director : Mark Robson

Guión : Ardel Wray, Josef Mischel

Cámara : Jack MacKenzie

Reparto : Boris Karlof, Ellen Drew, Marc Cramer, Katherine Emery, Helene Thimig, Alan Napier, Jason Robards

THE BODY SNATCHER (1945) 78 min.

Director : Robert Wise

Guión : Philip MacDonald, Carlos Keith (Val Lewton)

Cámara : Robert De Grasse

Reparto : Boris Karloff, Henry Daniell, Edith Atwater, Russell Wade, Rita Corday, Bela Lugosi

BEDLAM (1946) 58 min.

Director : Mark Robson

Guión : Carlos Keith (Val Lewton), Mark Robson

Cámara : Nicholas Musuraca

Reparto : Boris Karloff, Anna Lee, Billy House, Richard Fraser, Glenn Vernon, Ian Wolfe, Jason Robards

Filmografía de Robert Wise (director)

Nació el 10 de Septiembre de 1914 en Winchester, Indiana.

1944: The Curse of the Cat People

1945: The Body Snatcher

1947: Born to Kill

1948: Blood on the Moon

1949: The Sep Up

1950: Three Secrets

1950: Entre dos juramentos

1951: El día que la tierra se detuvo (Ultimatum a la tierra)

1951: La casa de la colina

1953: Las ratas del desierto

1953: So Big

1953: Tempestad en Asia

1954: Executive Suite

1955: Destination Gobi

1956: Helena de Troya

1956: Tribute to a Bad Man

1957: Mujeres culpables

1958: Torpedo

1959: I want to live (Quiero vivir)

1960: Odds against Tomorrow

1961: West Side Story

1962: Dos en la mecedora (Cualquier día en cualquier esquina)

1964: Sound of Music (Sonrisas y Lágrimas)

1966: The Sand Pebbles

1968: Star

1970: The Andromeda Strain

1973: Encuentro en Marrakech

1975: Hindenburg
1977: Las dos vidas de Audrey Rose
1979: Star Trek: La película

Filmografía de DeWitt Bodeen (guionista):

1943: La mujer pantera. *Dir. Jacques Tourneur*
1945: Su milagro de amor. *Dir. John Cromwell.*
1947: Mi corazón te guía. *Dir. John Cromwell.*
1948: Nunca la olvidaré. *Dir. George Stevens*
1982: El Beso De La Pantera. *Dir. Paul Schader* (argumento)