

PROBABLEMENTE EL DIABLO: EL TERROR ELÍPTICO DE *LA SÉPTIMA VÍCTIMA*

Francisco García Gómez
Universidad de Málaga

RESUMEN

La séptima víctima, la primera película dirigida por Mark Robson, constituye un magnífico ejemplo de la concepción del terror que tenía el productor Val Lewton. Su cuarto filme para la RKO, el primero no dirigido por Jacques Tourneur, pone de manifiesto que Lewton era el auténtico responsable de su ciclo fantástico.

PALABRAS CLAVE: RKO, Val Lewton, Mark Robson, serie B, terror, satanismo, paladismo.

ABSTRACT

«Probably the Devil: The Elliptical Terror in *The Seventh Victim*». *The Seventh Victim*, first film directed by Mark Robson, is a magnificent example of the producer Val Lewton's terror concept. His fourth RKO film, the first without Jacques Tourneur, reveals that Lewton was the genuine responsible of his fantastic cycle.

KEY WORDS: RKO, Val Lewton, Mark Robson, B Film, terror, satanism, paladism.

Una película a redescubrir y reivindicar, ése es el caso de *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*, 1943), la cuarta del ciclo de nueve cintas de terror de serie B producidas por Val Lewton en la RKO entre 1942 y 1946¹. Dirigida por Mark Robson en su debut como realizador, fue además la primera cuya dirección no corrió a cargo de Jacques Tourneur, tras *La mujer pantera* (*Cat People*, 1942), *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, 1943) y *El hombre leopardo* (*The Leopard Man*, 1943). Precisamente a consecuencia de los grandes éxitos de público obtenidos con estas tres, el estudio decidió separar al tándem Lewton-Tourneur, convencido de que rendirían el doble por separado, poniendo en seguida al francés al frente de mayores presupuestos.

De manera que Lewton se quedó sin el director con el que tan bien competido estaba tanto en lo creativo como en lo personal (a ambos les unía una gran amistad). Rápidamente tenía que conseguir un nuevo realizador para su siguiente proyecto, si bien su elección no resultó demasiado difícil: Mark Robson. Este canadiense había sido el montador de los tres filmes rodados por Tourneur y, como

tantos editores en el Hollywood clásico, estaba deseoso de dar el salto a la dirección. Lewton, siempre atento a los nuevos valores, le concedió la oportunidad con un guión firmado por Charles O'Neal y DeWitt Bodeen (aunque, como siempre, fue minuciosamente revisado por el productor, sin incluirse en los créditos)². Robson también estaba arropado por uno de los grandes directores de fotografía de Hollywood, Nicholas Musuraca, otro de los habituales del equipo de Lewton, al igual que los directores artísticos Albert S. D'Agostino (el supervisor del diseño general de producción de la RKO desde 1942) y Walter E. Keller, los decoradores Darrell Silvera y Harley Miller, y el compositor Roy Webb. Un grupo de técnicos y artistas que fueron fundamentales en la plasmación visual y sonora de las ideas cinematográficas de Val Lewton.

El resultado fue tanto una de las mejores películas del ciclo lewtoniano, como uno de los más fulgurantes debuts de un director en la historia del cine americano. Sin embargo, *La séptima víctima* es, al menos en España (donde no se estrenó), uno de los títulos menos conocidos del terror, una incomprensible injusticia que esperamos que pronto se subsane, gracias a su emisión televisiva y a su reciente edición en DVD³. Como consecuencia de su éxito artístico y de la solidez en la dirección de Robson, Lewton volvería a contar con él en cuatro ocasiones más: *El barco fantasma* (*The Ghost Ship*, 1943), *Youth Runs Wild* (1944), *La isla de los muertos* (*Isle of the Dead*, 1945) y *Bedlam* (1946). Todas ellas pertenecientes al ciclo fantástico a excepción de *Youth Runs Wild*, la primera de las dos incursiones lewtonianas en la RKO fuera de los márgenes del cine de terror, un género que pronto estuvo deseoso de abandonar, pese a que fuera el que le reportó su mayor gloria. Un inicio el de Robson bien prometedor, que no parecía presagiar la irregular carrera de un realizador que tendría en su haber tanto obras interesantes como películas de una considerable grisura. No obstante, filmes como *El ídolo de barro* (*The Champion*, 1949), *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*, 1956) o *Vidas borrascosas* (*Peyton Place*, 1957), no le hacen merecedor del absoluto desprecio con el que habitualmente ha sido tratado.

La brillantez de *La séptima víctima* pone de manifiesto la labor de autoría de Lewton en su producción para la RKO. Porque esta película suponía una especie de «prueba de fuego» tras la salida del equipo de Jacques Tourneur. Y, todo hay que

¹ Monografías sobre Val Lewton son: SIEGEL, Joel E. (1972): *Val Lewton. The Reality of Terror*, London, Secker and Warburg/British Film Institute; TELOTTE, J.P. (1985): *Dreams of Darkness. Fantasy and the Films of Val Lewton*, Urbana, University of Illinois; BANSACK, Edmund G. (1995): *Fearing the Dark. The Val Lewton Career*, Jefferson (North Carolina)/London, McFarland; y GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2007): *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO*, Málaga, Semana Internacional de Cine Fantástico, Universidad/Diputación.

² Los directivos de la RKO propusieron a Lewton ascender a la serie A, a condición de que no utilizara a Robson, un novato, como director en las películas de alto presupuesto. El productor se negó, lo que dice mucho acerca de su confianza en su equipo. SIEGEL, J.E.: *op. cit.*, pp. 50-51.

³ Una edición a cargo de Manga Films, responsable de la difusión en nuestro país de todo el ciclo de Lewton, junto a un gran número de títulos de la RKO.



Cartel de *La séptima víctima*.

decirlo, el reto fue superado con creces, de manera que este título constituye, junto con los tres de Tourneur y *The Curse of the Cat People* (Robert Wise, 1944), los mejores de un ciclo que, por otra parte, destaca por su considerable calidad global⁴. Las posibles dudas (tampoco excesivas) en cuanto a la capacidad de Lewton quedaron despejadas con absoluta nitidez, demostrando que él era el auténtico responsable de sus productos, controlando todo el proceso de producción, desde la idea hasta el montaje, a la vez que estaba perfectamente compenetrado con todo el equipo técnico, comenzando por los directores⁵. De hecho, ayudó bastante a Robson en sus tareas de dirección, escribiéndole anotaciones en el guión⁶. El resultado es un filme de enorme densidad dramática, gran fascinación visual y buen pulso narrativo, con una complejidad conceptual que, al igual que el resto de la serie, pretende trascender los habituales márgenes de los presupuestos reducidos. De ahí que todas ellas sean películas de serie B que no lo parecen, o mejor aún, que no quieren parecerlo. La paradoja es que Lewton sólo fue capaz de ofrecer lo mejor de sí mismo

⁴ Quizás sean *El barco fantasma* y *The Body Snatcher* (Robert Wise, 1945) los peores de la serie.

⁵ No obstante, también es cierto que el elegante estilo visual de Tourneur, el único de los tres directores que no debutó con Lewton, era el que mejor cuadraba con la visión del productor.

⁶ SIEGEL, J.E.: *op. cit.*, p. 52.

precisamente dentro de las estrecheces presupuestarias, que casaban a la perfección con su concepto del cine de terror.

La séptima víctima es tanto un magnífico ejemplo de su idea del fantástico como uno de los títulos con mayor personalidad del conjunto. El predominio de la sugerencia y la elipsis, probablemente los rasgos más marcados del «estilo Lewton», adquieren un protagonismo destacado. Recursos estilísticos para los que resultan esenciales el uso dramático de espacios y decorados, la iluminación en claroscuro y el sonido expresivo. Además, la película está plagada de referencias cultas, de citas literarias y pictóricas, que la enriquecen intelectualmente sin que por otra parte entorpezcan el desarrollo de la trama. En cambio, es una de las cintas que menos se basa en los golpes de efecto, los célebres *busses* lewtonianos, cuya denominación proviene del impactante ruido emitido por el autobús en la escena de Central Park en *La mujer pantera*, un ruido que a la vez asusta y salva a una Alice (Jane Randolph) acosada por Irena (Simone Simon). A partir de esta primera película, en la que están bien definidos todos los rasgos estilísticos de Lewton, en los demás títulos aparecerá al menos una escena de máximo terror apoyada en soluciones de puesta en escena y banda sonora. De todas formas, el filme que aquí analizamos se basa más en la creación de una atmósfera de desasosiego que en la sucesión de momentos impactantes. Su desarrollo tonal es, por consiguiente, más homogéneo y con menos variaciones que la mayoría de las otras películas.

Antes de proseguir, debemos resumir el argumento de *La séptima víctima*. Mary Gibson (Kim Hunter), una adolescente huérfana, abandona el colegio de Highcliff para acudir a Nueva York, en busca de su hermana Jacqueline (Jean Brooks), que lleva más de seis meses desaparecida. En la Gran Manzana irá primero a «La Sagesse», la fábrica de cosméticos y salón de belleza propiedad de Jacqueline, para descubrir que hace poco la ha vendido a la señora Redi (Mary Newton). Una de las peluqueras, Frances Fallon (Isabel Jewell), le dice que la semana anterior la vio en el restaurante italiano «Dante». Allí sabrá que en ese edificio su hermana había alquilado una habitación, donde dejó preparada una horca. En sus pesquisas conocerá a Gregory Ward (Hugh Beaumont), el presunto novio de Jacqueline que luego se desvelará como su esposo, al poeta Jason Hoag (Erford Gage) y al Dr. Judd (Tom Conway), el psiquiatra de su hermana. Por ellos sabrá que llevaba tiempo desencantada de la vida. También le ayuda el detective Irving August (Lou Lubin), quien la conduce una noche a «La Sagesse» para investigar en una habitación cerrada, donde será asesinado. Otro día Judd la lleva a una mansión, donde Mary descubre a su hermana enajenada, aunque desaparece. Tras las investigaciones de Jason y Judd, sabrá que ha caído en las redes de los paladistas, una secta satánica comandada por Bruns (Ben Bard), de la que también forman parte la señora Redi y Frances, y que fue Jacqueline quien, asustada, mató a August. El miembro que abandone la secta deberá morir, como ya se ha hecho en seis ocasiones: por lo tanto, Jacqueline será la séptima víctima. Los luciferinos quieren obligarla a que beba veneno, pero en el último momento la dejan ir, diciéndole que pronto morirá. Mientras Mary y Gregory reconocen que ha surgido el amor entre ellos, su hermana, temerosa tras ser perseguida, acude a ahorcarse al piso. Al mismo tiempo, su vecina Mimi (Elizabeth Russell), enferma de tuberculosis, sale dispuesta a disfrutar de sus últimos días de vida.



Jacqueline Gibson (Jean Brooks), la séptima víctima de la secta de los paladistas.

El satanismo es el gran protagonista temático del filme. De hecho, *La séptima víctima* es una de las primeras cintas del cine americano en abordar la adoración del Diablo en la sociedad urbana contemporánea, una temática que tanto sería explotada a partir de los años setenta. Quizás sea *Satanás* (*The Black Cat*, Edgar G. Ullmer, 1934) el más ilustre antecedente sobre el satanismo hollywoodiense, precisamente una producción de la Universal, el estudio cuyo terror mostrativo quería Lewton superar por medio de la sugerencia.

Tras *La séptima víctima*, y obviando varios subproductos, otro de los grandes hitos del cine demonológico en Estados Unidos sería *La semilla del Diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)⁷. La primera cinta americana de Polanski, adaptación de la novela de Ira Levin, guarda más de un punto en común con la que estamos analizando, sobre todo por su forma de abordar el tema: en ambas, el mal está integrado en la más absoluta cotidianidad, y los miembros de la secta son personas aparentemente normales, que organizan tertulias en principio nada extrañas.

⁷ Del mismo año es la británica *The Devil Rides Out*, una excelente producción de la Hammer dirigida por Terence Fisher.

Y es que una de las constantes del terror es la presencia de lo siniestro en lo familiar, lo que incrementa aún más la inquietud. De todas formas, veinticinco años más tarde, *La semilla del Diablo* va mucho más lejos, al presentar como líderes de la secta a dos agradables viejecitos que se irán desvelando perversos y, en especial, al mostrar la encarnación del hijo de Lucifer; todo ello narrado siempre desde el estricto punto de vista de la protagonista (encarnada por Mia Farrow). En la década siguiente acontecería el mayor *boom* de los filmes satánicos, en sus vertientes tanto de posesiones demoníacas como de encarnaciones diabólicas. *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) y *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976) son indudablemente los principales títulos de cada variante.

Pese al tema satánico, uno de los sobrenaturales por excelencia en el fantástico, *La séptima víctima* es totalmente fiel a la idea que del género demostraba Lewton. Así, aunque se sabe que se trata de una secta demoníaca, apenas hay referencias a Satanás, y éstas se pronuncian tan sólo de pasada. Por supuesto, no hay ninguna manifestación sobrenatural, y en ningún momento los miembros de la secta oficiaban misas negras ni ritual alguno, como sí hacía el personaje de Boris Karloff en *Satanás*, el arquitecto Poelzic, aislado del mundo en una mansión de los Cárpatos. Por tanto, la comparación entre ambas películas resulta muy esclarecedora de las diferencias entre las concepciones de Lewton y de la Universal. Para el productor de origen ruso, el horror se encuentra sobre todo en el ser humano, no en seres monstruosos, de manera que el peligro acecha desde el interior, más que desde fuera. Lo cual supone un nuevo paso hacia una moderna concepción del terror más interesada en sus motivaciones psicológicas, ya muy alejada de las tradicionales *monsters movies*. A medio camino entre ambas propuestas, en 1957 Jacques Tourneur, otro adalid de la sugerencia cinematográfica, realizaría en Inglaterra una película de temática satánica: *La noche del demonio* (*Night of the Demon*), si bien ahora en clave sobrenatural, incluyendo la epifanía del Diablo, que pese a ser una imposición del productor es resuelta con acierto y gran impacto visual.

La secta de los paladistas de *La séptima víctima* se inspira probablemente en una de tantas satánicas surgidas a finales del XIX, una época muy propicia para la proliferación de vías espirituales heterodoxas y, por perversión, del esoterismo, el ocultismo, la magia negra y el satanismo. Aunque en este caso parece que fue un fraude decimonónico, responsabilidad del masón y aventurero francés Leo Taxil, cuyo auténtico nombre era Gabriel Antoine Jogand Pagès⁸. Famoso por sus publicaciones anticlericales, cuando en 1882 fue expulsado por plagio de la masonería, su mayor obsesión sería desprestigiar a dicha sociedad secreta. Con este fin decidió inventar una logia satánica, la «Orden del Palladium», que luego llamaría «Alta Masonería Luciferina». También contó con la inestimable colaboración del masón y falsificador Charles Hacks, alias doctor Bataille, autor de *El Diablo en el siglo XIX*,

⁸ Información sobre Taxil puede encontrarse en: «El caso Leo Taxil. Masonería, satanismo y erotismo», en <http://www.fraudesparanormales.com>.



Henry Holiday: *Dante y Beatriz* (1883). Liverpool, Walker Art Gallery.

un monumental libro en el que mezcla fabulación con datos reales acerca de las sectas satánicas. Bataille contaba que el paladismo había comenzado en 1870, con la aparición de Lucifer en Milán, si bien la sede central de la secta se situaba en la localidad estadounidense de Charleston, donde Belcebú se manifestaba todos los viernes, siendo Albert Pike el primer gran maestre.

Tales paladistas adoraban a un ídolo llamado Baphomet, cuyo culto ya había sido atribuido en la Edad Media a los templarios, en el preciso momento en que en el siglo XIII se inició la campaña para su desprestigio. Se trataba de una cabeza barbuda que, a mediados del Ochocientos, el ocultista Eliphas Lévi asoció a Satanás⁹. Se decía que en Charleston se custodiaban el auténtico Baphomet y la reliquia de Saint Jacques, el cráneo del último maestre templario, Jacques de Molay, quemado vivo en 1314. Los paladistas sellaban su pacto diabólico bebiendo de su propia sangre. Taxil llegó incluso a inventarse una suma sacerdotisa, Diana Vaughan, una americana guapa y lesbiana que era hija del diablo Bitrú: poseída por el también demonio Asmodeo, en sus rituales se dedicaba a fornicar con una hostia en la vagina. En esta mixtificación se mezclaban tres ingredientes infalibles para causar con-

⁹ [Http://es.wikipedia.org/wiki/Baphomet](http://es.wikipedia.org/wiki/Baphomet).



moción en el fin de siglo: masonería, satanismo y pornografía. En cambio, su anagrama no era el triángulo rasgado inscrito en un paralelogramo que aparece en el filme, sino un pentagrama y una cruz invertida, habituales signos satánicos.

Taxil y Bataille lograron embaucar a la mismísima Iglesia Católica, que les dio su apoyo frente a la masonería, hasta el extremo de que el papa León XIII recibió en 1887 a Taxil, presuntamente reconvertido al catolicismo. Pero en 1897, en una conferencia impartida en la Sociedad Geográfica de París, éste desveló el fraude: «el paladismo, ahora, está muerto y bien muerto. Su padre acaba de asesinarlo», llegó a decir para zanjar la cuestión¹⁰. Taxil volvió a los panfletos anticlericales, muriendo en 1907 con 53 años y totalmente olvidado; de Bataille nada más se supo. No sabemos si Lewton y sus guionistas tenían noticia de tan extravagante historia. De ser así, lo cual no sería extraño (al final Jason dice a los paladistas que son «un chiste patético»), como en otras películas se basarían en datos reales fundidos con otros de su propia invención. Entre sus aportaciones, se encuentra la idea de que el fundador de la secta fue un tal Johann Rozenquartz. Sin embargo, ya hemos comentado cómo prácticamente no se informa de sus actividades, y como es lógico, tampoco hay referencias eróticas.

Pese a que temáticamente se encuadra dentro de los márgenes del cine de terror, la película presenta bastantes esquemas propios del *thriller* y el cine negro, tanto en su estructura argumental como en determinados elementos de puesta en escena¹¹. La búsqueda de un pariente desaparecido (en este caso una hermana) es un desarrollo narrativo muy frecuente en el *thriller*, como también su ambientación urbana, el predominio de las escenas nocturnas y el protagonismo de una trama criminal, además de la presencia de un detective privado que ayuda a Mary Gibson en sus pesquisas. Incluso otro de los elementos argumentales propios del subgénero satánico, la presencia de un libro o imagen que facilita la clave del enigma para identificar a la secta, aparece tratado más bien en términos de *thriller*: es el caso del anagrama de los paladistas, que Jason investiga en la biblioteca, y que luego Mary descubrirá en la marca de «La Sagesse». Pese a todos esos recursos, el hálito onírico que destila el filme, además del tema demonológico, lo ubican con claridad en el fantástico. Lo que sucede es que, como en casi todas las películas de Lewton, los límites genéricos son bastante imprecisos.

En relación directa con el tema del Maligno, la odisea neoyorkina de Mary Gibson en busca de su hermana está tratada siguiendo uno de los modelos argumentales más extendidos: el «descenso a los infiernos», relectura del mito de Orfeo que mayoritariamente hay que entender en sentido metafórico. Básicamente consiste en la introducción en un mundo oscuro que subyace escondido bajo el real, y ha dado pie a numerosas estructuras de *thrillers*, terroríficos o no, en los que adquire-

¹⁰ El texto íntegro de la conferencia, en: http://www.guatimozin.org.br/artigos/taxil_confer.htm.

¹¹ Un profundo estudio sobre el cine negro y el *thriller* de la RKO: PAVÉS, Gonzalo M. (2003): *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid, T & B Editores.



La recreación del cuadro de Holiday en la pizzería «Dante».

re gran protagonismo la presencia de lo siniestro¹². Casi siempre, este descenso infernal suele producirse en un ambiente nocturno, como también sucede en *La séptima víctima*. De manera que Mary viene a ser una versión femenina de Orfeo. Aunque aún más clara que el orfismo es la relación con otro de los personajes que viajó por el Infierno: Dante. De hecho, ése es el nombre de la pizzería de los señores Romari situada bajo el apartamento de Jacqueline. Mary sería entonces la figuración femenina del autor de la *Divina comedia*, mientras que sus restantes compañeros (Gregory, Judd y Jason, que además es poeta) actuarían como Virgilio, en calidad de guías por el inframundo, si bien a Jason también se le relaciona visualmente con Alighieri. En relación con todo esto hay un interesante detalle de guión en el verbo francés *chercher* (buscar), que conjugan las niñas en el colegio cuando Mary sale en busca de su hermana. Periplo de Mary que es también un modelo de viaje iniciático para la adolescente, cuya terrible experiencia con la muerte y el mal le sirve para madurar a su término, y de paso para enamorarse de su cuñado.

¹² Un breve e interesante repaso por este esquema narrativo, en: BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, pp. 291-300.

A propósito de Dante, Lewton introduce una de sus habituales citas pictóricas. Es el caso del mural que decora el comedor del restaurante homónimo (en cuya fachada hay un busto del poeta), que muestra al florentino encontrándose con Beatriz Portinari y su amiga Monna Vanna en el Ponte Santa Trinita de Florencia, con unas palomas blancas a los pies de Alighieri. No es una imagen inventada para la ocasión, sino que consiste en una recreación del famoso cuadro *Dante y Beatriz* (1883), del pintor victoriano inglés, vinculado al prerrafaelismo, Henry Holiday (1839-1927), conservado en la Walker Art Gallery de Liverpool. Las diferencias son significativas, empezando por su inversión: mientras que en la obra de Holiday el poeta se ubica a la derecha y las mujeres (tres en lugar de dos) a la izquierda, con los pájaros junto a ellas, en la pintura de la película es Dante quien se encuentra a la izquierda, mientras que las jóvenes se hallan a la entrada del puente. No obstante, las principales diferencias afectan al sistema de representación, ya que en *La séptima víctima* se ha recurrido a un toque más postimpresionista, a una intemporalidad no historicista, mezcla de primitivismo y sofisticación, que recuerda tanto a Edvard Munch (por la exagerada perspectiva junto al puente) como a las propuestas de Retorno al Orden de los años veinte, principalmente la pintura italiana, en la línea del Novecento o la Metafísica. Redundando en la asociación entre poetas, Jason se sentará a comer en una mesa justo debajo de la figura de Alighieri.

Hay otras citas literarias más explícitas aún en *La séptima víctima*. La primera son dos versos de uno de los *Sonetos Sagrados* (*Holy Sonnets*, 1618) de John Donne (1572-1631), uno de los poetas predilectos de Lewton (ya en *La mujer pantera* había introducido otros versos suyos). En concreto, se trata de los versos tercero y cuarto de la *Meditación Divina* (*Divine Meditations I*), que abren y cierran la película. Al principio aparecen escritos tras los créditos, sobre una vidriera que imita un pergamino, si bien se indica que es el *Soneto Sagrado VII*. Desde ese preciso instante, las palabras del poeta metafísico inglés marcarán el tono fatalista que presidirá todo el filme. Al final, serán recitadas en voz en *off* por una Jacqueline que acaba de poner fin a su vida, mientras Mimi baja las escaleras dispuesta a disfrutar de sus últimos días:

I runne to death and death meets me as fast,
And all my pleasures are like yesterday.

(Corro hacia la muerte y la muerte me encuentra rápido,
y todos mis placeres son igual que ayer.)

La poesía puede aplicar su sentido indistintamente a las dos jóvenes, pues ambas sienten próximo su fin. Sin embargo, mientras Jacqueline decide poner fin a su vida, renunciar a sus placeres, Mimi (de claro nombre «tuberculoso», vía Puccini), hasta entonces encerrada en su piso (anteriormente la hemos visto siempre de manera furtiva), se propone hacer frente a la muerte que la acecha, disfrutar de unos placeres de la vida que llevaba tiempo negándose. Y ello pese a que la suicida le recuerda en plan aguafiestas que tarde o temprano morirá. El doble sentido de los versos y del significado de la secuencia (dividida en dos por la escena en que Gregory se declara a Mary), es expresado visualmente mediante los movimientos contra-



Jacqueline, atrapada en la secuencia de su persecución final.

puestos de ambas mujeres: mientras que Jacqueline sube a encerrarse en su piso, Mimi, tras oírse el golpe seco de la silla de aquélla al caer, bajará con su traje de fiesta decidida a correr sin miedo hacia la muerte, a vivir su *carpe diem*. La película termina, de este modo, con el movimiento inverso al que comenzó: si al principio Mary subía las escaleras del colegio, ahora es Mimi quien baja las del bloque de viviendas.

En la primera secuencia, en el preciso instante en que Mary se dispone a abandonar Highcliffe, mientras baja las escaleras hacia la puerta, escuchamos la última estrofa de *The Chambered Nautilus*, el famoso poema espiritual del norteamericano Oliver Wendell Holmes (1809-1894), inspirado en la hermosa y tabicada concha de ese molusco:

Build thee more stately mansions, O my soul,
As the swift seasons roll!
Leave thy low-vaunted past!
Let each new temple, nobler than the last
Shut thee from heaven with a dome more vast,
Till thou at length are free,
Leaving thine outgrown shell by life's unresting sea.

(¡Contigo edifico las mansiones más fastuosas, oh alma mía,
como rueda veloz la estación!

¡Abandona tu alardeado pasado!
Permite que cada nuevo templo, más noble que el último
te separe del cielo con una bóveda más inmensa,
hasta que al final seas libre,
dejando tu vieja concha por el inquieto mar de la vida.)

Escuchados los versos tras los sonidos de una clase de solfeo, de otra de francés y de una profesora amonestando a una alumna (lo que causa la sonrisa de Mary), parece que son recitados por una maestra, pero no hay que descartar la posibilidad de que se trate de la voz en *off* de la protagonista. Sea como fuese, la cita es doblemente pertinente. En primer lugar, porque supone una metáfora de la situación vivida en ese momento por Mary, que se dispone a abandonar la «concha» protectora que ha supuesto para ella el colegio, para enfrentarse a un mundo real que se revelará inquietante. Por otro lado, y en lo que quizás puede ser una interpretación más libre pero también factible, pronto sabremos que Jacqueline se ha alejado del Cielo por su fascinación ante un nuevo y falso culto, ante un nuevo y espléndido templo.

Otra de las referencias literarias es la alusión a *Cyrano de Bergerac* (1897), la célebre obra teatral de Edmond Rostand. El poeta Jason se siente identificado con el narigudo escritor francés, ya que se trataba de «un hombre que no podía tener a la mujer que amaba y la conquistaba para un amigo». Con estas palabras insinúa claramente que él está haciendo algo parecido con Mary, en este caso a favor de Gregory.

Las citas cultas también se encuentran en las vidrieras del colegio de Highcliff, con un explícito contenido espiritual. En los créditos se aprecia un pescador que, en su barca con las velas al viento, se dirige a una isla con cipreses, árbol fúnebre por excelencia; una imagen que en cierta medida recuerda *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin, el cuadro favorito de Lewton, que dos años más tarde inspiraría su película homónima. La figura, mezcla de Caronte y San Pedro, ya está aportando dos elementos esenciales en el filme: la espiritualidad y la muerte. Y, por consiguiente, también la ausencia de lo trascendente, que es lo que conduce a la adoración diabólica, ya que una de las constantes del subgénero satánico es la idea de que el materialismo y la ausencia de valores lleva indefectiblemente al mal. Luego, tras la cita de Donne, veremos tres vidrieras ojivales en la escalera, con caballeros medievales y santas o ángeles: bajo una de ellas, un caballero meditando bajo dos palomas en vuelo, se ve el poema de Donne. El estilo de estas vidrieras, con sus vidrios emplomados, es neogótico, en la línea del *Arts & Crafts* inglés.

Referencias culturales todas ellas que redundan en la idea anteriormente comentada: las películas de Lewton manifiestan un inequívoco deseo de trascender los estrechos límites conceptuales del cine de serie B. Porque era prácticamente inusual en esa clase de cintas la sobreabundancia de citas que caracterizan la obra de nuestro productor: Dante, Donne, Holmes o Holiday, la alta cultura en suma, no transitaban los territorios del bajo presupuesto. Por otra parte, Lewton y su equipo tenían la habilidad de hacer que las películas parecieran más caras de lo que en realidad eran, recurriendo a una gran variedad de decorados para suplir las estrecheces presupuestarias. De manera que, si bien por un lado la mayor parte de sus recursos formales y estilísticos son inequívocamente propios de las condiciones de



Mary (Kim Hunter) y la sombra de la Sra. Redi (Mary Newton) en la ducha.

producción de la serie B, por otro lado algunas de sus soluciones visuales y, sobre todo, su gran densidad temática y conceptual, las distancian con creces de la tónica habitual en dicha categoría. Tensión creativa que Lewton mostró durante toda su carrera, y que dota a dichas cintas de un carácter ciertamente singular dentro del Hollywood de entonces, de una personalidad sin igual tanto en la serie B como en el género terrorífico.

La séptima víctima presenta algunos de los temas favoritos del terror de Val Lewton. Uno de ellos, ya aludido, es el de las falsas apariencias, el enmascaramiento de la auténtica condición. En el cine lewtoniano, nadie o casi nadie es lo que parece, de igual modo que se trata de cintas B que no lo semejan: el engaño está presente desde su propia concepción fílmica. El ejemplo más sintomático en esta película es, claro está, la secta satánica y todo lo que la rodea. Empezando por la tapadera de «La Sagesse» y terminando con el presuntamente tranquilo grupo de tertulianos. No deja de ser un detalle irónico el que algunos de los sectarios se oculten tras una fábrica de cosméticos, redundando en la idea del maquillaje de lo demoníaco¹³.

¹³ La palabra francesa *sagesse* tiene varios significados acordes con la trama del filme: sabiduría, cordura, docilidad y sensatez.

También es interesante la presencia de una caldera atendida por Redi, que vemos en el primer plano de la llegada de Mary a «La Sagesse». Realmente no se trata más que de una enorme olla para la fabricación de cremas, pero cuando sepamos la auténtica personalidad de Redi, cobrará sentido la metáfora de un calderero infernal atendido por una bruja. Uso simbólico de los objetos que es otra de las constantes del cine lewtoniano. Por otra parte, cuando los protagonistas acuden a la fiesta de Natalie Cortez (Evelyn Brent), una de las componentes de la secta, no hay nada extraño en el comportamiento de los invitados, que luego sabremos pertenecientes a la sociedad secreta. Sin embargo, bajo esta superficie de respetabilidad se oculta el mal. De ahí que, al desvelarse la auténtica personalidad de estos personajes, su presencia se revele más inquietante, recurriendo la fotografía de Musuraca al claroscuro y a la iluminación contrapicada para crear un efecto siniestro.

Pese a que constituye el ejemplo más sintomático, este juego con las apariencias no termina en la secta. También afecta a varios de los personajes positivos, principalmente Gregory Ward y el Dr. Louis Judd. Al principio, Ward se presenta a Mary como el novio de su hermana, si bien más adelante sabrá que en realidad se trata de su esposo, un secreto muy bien guardado. Más ambigua es la figura de Judd. Ante todo, hay que comenzar indicando que su nombre es idéntico al del cínico y amoral Dr. Louis Judd de *La mujer pantera*, causante de la muerte de Irena, y está interpretado por el mismo actor, Tom Conway¹⁴. Ello siembra la duda sobre la posibilidad de que se trate del mismo personaje, en una etapa de su vida anterior¹⁵, o bien simplemente de otro nuevo, del que su nombre sería un guiño intertextual frecuente en el ciclo. El caso es que, pese a que también es un seductor, ya que una chica en la fiesta comenta que tuvo una aventura con Jacqueline, y a que guarda varios secretos sobre ella, es un personaje mucho más positivo que el del primer título. Por ejemplo, si en una escena Jason le reprocha que le hubiera arrebatado una novia, más tarde se sabrá que era una chica a la que tuvo que ingresar en un manicomio, habiéndole hecho creer al poeta la otra historia por su bien.

E incluso algunos estudiosos de Val Lewton, como Joel E. Siegel, han ido más lejos, aludiendo al posible lesbianismo de varios personajes, que obviamente sólo podía ser insinuado (y muy de pasada) en los tiempos del Código Hays¹⁶. Es el caso de las profesoras del colegio Highcliff, señoritas Lowood (Tola Nesmith) y Gilchrist (Eve March), y de las componentes de la secta Sra. Redi, Natalie Cortez y Frances Fallon. Una visión poco positiva de dicha condición sexual, al presentarlas en su mayor parte desencantadas e incluso amargadas, como la señorita Gilchrist, que precisamente le dice a Mary al principio que no regrese nunca al colegio, casi advirtiéndole de la vida que le esperaba caso de decidir quedarse ahí, en manos de la

¹⁴ Otros intérpretes habituales en el equipo de Lewton que actúan en *La séptima víctima* son Jean Brooks, Isabel Jewell, Ben Bard, Eve March y Elizabeth Russell.

¹⁵ Es lo que propone Leutrat. LEUTRAT, Jean-Louis (1999): *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, p. 180, núm. 27.

¹⁶ SIEGEL, J.E.: *op. cit.*, p. 122.

señorita Lowood. Ya desde el comienzo se aprecia que la película marca un peculiar tono desesperanzado, malsano, opresivo.

En gran medida, toda esa ambigüedad característica del cine de Lewton responde a su concepto del género, que opta por los terrores internos y las psicopatologías frente al peligro exterior y monstruoso propio del terror de los años treinta (entiéndase, sobre todo, Universal): el mal es fruto tanto de los trastornos interiores del ser humano como de una sociedad moralmente enferma. En *La séptima víctima* se explicita que el desencanto causado por la ausencia de valores es lo que conduce a Jacqueline Gibson y a algunos de sus compañeros de secta a entregarse a los brazos del Maligno. Así, el doctor Judd dirá: «Jacqueline siempre buscó emociones. Intentaba aferrarse a algo, conseguir la felicidad». Pese a que su lenguaje sigue siendo el del cine clásico, Lewton comienza a indagar en las líneas maestras que marcarán las modernas propuestas del terror. La gran diferencia es que éstas, en su mayor parte, elegirán lo mostrativo frente a la sugerencia, sobre todo a partir de los años setenta y de títulos como *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974).

Ante la atracción del mal, se opondrá la religión, cuya presencia no resulta forzada ni alimbarada. De hecho, la pugna entre los bandos del bien y del mal se produce sin que aparezca ni un solo sacerdote. En la escena en la que al final Jason y Judd se enfrentan dialécticamente a los miembros de la secta, hay un diálogo muy esclarecedor, que demuestra cómo, pese a dicha ambigüedad, se distingue con claridad el bien del mal. El líder, Bruns, iluminado con una siniestra luz contrapicada, dice: «Si yo prefiero creer en el poder de Satán, ¿quién puede negármelo? ¿Qué pruebas tiene usted de que el bien sea superior al mal?». Judd le contesta que, a pesar de ser científico, recuerda una oración de su infancia. Y empieza a rezar el Padrenuestro desde «Perdona nuestras ofensas...» (en el guión en cambio es Jason quien lo hace¹⁷), ante lo que los sectarios miran algo cabizbajos, casi ruborizados. Había otra referencia religiosa en una escena suprimida, en concreto una de las escasas referencias al Diablo, puesta en boca de Natalie Cortez, la cual le dice a Judd que, igual que se da el bien, también existe el Demonio, por lo que la persona es libre de escoger¹⁸.

Desde el punto de vista formal, el filme de Robson sigue la línea iniciada por *La mujer pantera* y continuada por los otros dos títulos de Tourneur. El uso dramático del espacio, merced a la interactuación de los decorados y la iluminación, con predominio del claroscuro y los ambientes nocturnos, consigue crear la adecuada atmósfera terrorífica. Sobre todo en las escenas más impactantes, que si bien ya hemos dicho que no abundan como en otras cintas, sí son lo suficientemente significativas. Dos son los *busses* de *La séptima víctima*: la muerte del detective Irving August y la persecución final a Jacqueline.

¹⁷ Todos los guiones del ciclo se encuentran en *The Val Lewton Screenplay Collection*: www.whiskeyloosetongue.com/lewtton_index.html.

¹⁸ SIEGEL, J.E.: *op. cit.*, p. 127.



La primera escena es una de las mejores del cine de Lewton, magníficamente fotografiada por Musuraca. Una noche, Mary Gibson acude con August al local de «La Sagesse». El detective le dice que ha descubierto que Jacqueline se lo regaló a la Sra. Redi. También le comenta que, haciéndose pasar por inspector sanitario, ha visitado todas las estancias, excepto una habitación en la que cree que se encuentra la desaparecida. En el interior del negocio se crea un ambiente tenebroso a base de claroscuros: al fondo de un pasillo se halla la puerta negra del citado cuarto, metáfora visual de lo que le espera a quien entre ahí¹⁹. La sombra de los aparatos del local a través de los cristales translúcidos aumenta el clima de misterio, puntuado en la banda sonora por el tic-tac de un reloj de pared. Mary le pide a August que entre, y el detective se dirige a abrir la puerta. Mientras la chica queda esperando, August es tragado por la oscuridad.

Luego se introduce un pequeño detalle de suspense, cuando un plano del exterior muestra al guarda abriendo la puerta. Mary lo ve entrar a través de uno de los cristales, y decide avisar a August. Ahora la cámara se sitúa en la zona oscura del pasillo, mostrando desde ahí el movimiento de la muchacha. De la puerta sale August como un autómatas. Suena una música misteriosa y, sin corte, la cámara los sigue en travelling hacia el final del pasillo. Luego los veremos de frente, y entonces podremos advertir que el detective lleva las manos en el estómago, que está herido. Tras caer muerto, un plano detalle del suelo nos mostrará su brazo ensangrentado. Desde ese momento, apoyado por una música dramática, Mary es consciente de que la búsqueda de su hermana le acarreará graves peligros, y sale huyendo despavorida.

La secuencia continúa, pues Mary toma el metro en la calle 14 (curiosamente, múltiplo de 7). Conmocionada por su experiencia, sólo cuando se lo dice el revisor se da cuenta de que el tren ha llegado hasta el final de la línea y ha regresado a la misma estación. El vagón se queda vacío, entrando dos hombres vestidos de fiesta con un borracho. Mary advertirá que éste es en realidad el cadáver de August, ya que al parar el metro se le cae el sombrero que le tapa la cara, detalle resaltado por un primer plano. Los otros dos la miran amenazadoramente ante su cara de susto. Mary se dirige a otro vagón para avisar al revisor. Sin embargo, cuando llega con éste, los otros ya se han ido. Parece ser que Lewton introdujo aquí, como en otras ocasiones, elementos autobiográficos²⁰. En concreto, un macabro episodio de su etapa estudiantil, cuando vio en Greenwich Village a dos hombres haciendo pasar por borracho a quien a él le pareció un cadáver.

La angustiada persecución nocturna a Jacqueline por las solitarias calles neoyorkinas es, de todas las secuencias de la película, la más característicamente lewtoniana. Sobre todo porque guarda gran parecido con la sufrida por Alice en *La mujer pantera*, precisamente la que dio nombre al efecto *bus*. A diferencia de la

¹⁹ La puerta ya se veía —entonces bien iluminada— en la primera escena en «La Sagesse», al fondo del plano en el que Mary habla con Frances de su hermana, ignorante de que se esconde ahí. Por consiguiente, esa puerta actuará a posteriori como presencia metafórica de Jacqueline.

²⁰ SIEGEL, J.É.: *op. cit.*, p. 52.

muerte de August, basada en el efecto sorpresa (salvo el detalle del guarda), constituye un claro exponente de suspense, desde el momento en que la secta ha amenazado a la joven con la muerte pese a que de momento le perdonan la vida. Por lo tanto, el espectador intuye que nada bueno puede sucederle. Todo causa miedo a Jacqueline: un perro que tira un cubo de basura, unas sombras que resultan ser de una pareja de amantes... Se da cuenta de que un hombre la persigue y, al salir corriendo, casi es atropellada por un coche, cuyo frenazo supone un nuevo *bus* sonoro. En el momento en que pasa por la puerta de un teatro, el hombre la aborda con una navaja. Sin embargo, la salida de los actores riéndose, que al principio la asusta, le permite librarse de aquél: un buen ejemplo del frecuente planteamiento por Lewton del *bus* como falso temor, ya que ese grito estridente resultará salvador (como lo era el autobús para Alice), al menos por un tiempo. La tensión se aligera cuando, al pedir ayuda a uno de los cómicos disfrazados de romanos, éste le contesta con una frase que parece salida de Groucho Marx: «¡Ayúdeme! Me sigue un hombre», suplica Jacqueline. «No me extraña, nena», replica el otro. Sin embargo, su destino ya está sellado: los actores la invitan a que los acompañe a un bar, pero ella prefiere marcharse hacia su piso, dispuesta a ahorcarse para acabar con su pesadilla, sabedora de que, más pronto o más tarde, la secta la convertirá en la séptima víctima.

Hay otra escena particularmente significativa: la de la ducha, de una simplicidad y brevedad que redundan precisamente en su eficacia. Tras las pesquisas sobre la secta en «La Sagesse», Mary se está duchando relajadamente en su pensión. La cámara pasa a situarse dentro de la ducha, de manera que, a través de la cortina translúcida, el espectador observa que una sombra entra y se aproxima a la chica. En ese momento se oye la voz amenazante de la señora Redi: le propone que vuelva al colegio y deje de hacer pesquisas, ya que fue Jacqueline quien asesinó a August, por lo que ella tuvo que ayudar a librarse del cadáver. Si no abandona la investigación, las consecuencias serán tremendas. Viendo esta breve escena de sólo cinco planos y un minuto y veinte segundos de duración, es inevitable pensar en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y en la poco amistosa entrada de la «madre» de Norman Bates en el cuarto de baño. Ignoramos si Hitchcock había visto *La séptima víctima*, aunque tal posibilidad (y su consiguiente influencia) no es en absoluto descabellada. Todo ello sea dicho, por supuesto, sin menoscabo de la prodigiosa inventiva visual del mago del suspense.

Tanto en las escenas comentadas como a lo largo de toda la narración, Lewton se revela como un maestro en el arte de la elipsis, esa figura retórica tan característica del cine americano clásico. En tiempos del Código Hays, pero también de la elegancia visual como recurso estilístico, narrar sin mostrar e incluso sin decir era todo un arte. En el terreno de la alta comedia, Ernst Lubitsch fue todo un hito, tanto como Lewton en el del terror de bajo presupuesto. En todas sus cintas, merced al empleo tanto de las elipsis temporales (los saltos en el tiempo) como de las visuales (el uso creativo del fuera de campo), con frecuencia lo importante apenas queda sugerido, de manera que el espectador debe comprender la historia agudizando el ingenio. Un estilo que, no hay que olvidar, es debido tanto a una consciente voluntad creativa como a las necesidades derivadas del sistema de producción de la serie B. Al mismo tiempo, ello da pie a una mayor ambigüedad de

sentido, a una mayor polisemia, desde el momento en que hay hechos que no son explicitados. Un predominio de lo elusivo que sin embargo tiende a remitir en sus últimos títulos (sintomáticamente los protagonizados por Boris Karloff, el fichaje estrella procedente de la Universal)²¹: en *La isla de los muertos*, *The Body Snatcher* y *Bedlam* hay golpes de efecto basados en la mostración, sin que por otra parte se renuncie al buen gusto de la sugerencia.

De ahí que no resulte en absoluto descabellado establecer una relación entre Val Lewton y Robert Bresson, un autor que en principio nada tendría que ver con el cine de Hollywood, y menos aún con el terror de serie B. Sin embargo, el recurso a la narración elíptica, a lo elusivo, a la abstracción, al empleo sistemático del fuera de campo, a la narración fragmentada, a la ocultación de momentos intensos y dramáticamente importantes, a la valoración expresiva de la banda sonora para suplir la imagen, a la ambigüedad de sentido resultante, a la entronización creativa de la sugerencia, en suma, emparejan profundamente a ambos cineastas. Es más, algunos fragmentos lewtonianos parecen estar prefigurando determinados aspectos del *cinematógrafo* del francés. Por eso, varios de los aforismos incluidos en sus *Notas sobre el cinematógrafo* cuadran a la perfección con la obra de Lewton. Valgan sólo dos ejemplos: «No se crea agregando, sino suprimiendo» y «Cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimir esa imagen»²².

La séptima víctima, además, es el título de Lewton que presenta una narración más fragmentada, y la que más personajes importantes tiene. Al emplear un relato omnisciente, que pasa indistintamente de un personaje a otro pese a que Mary Gibson es la que focaliza la mayor parte de la narración, el resultado es un encadenado de escenas breves, sin que haya largas secuencias a excepción de la persecución final a Jacqueline. Esta estructura, incluso, causa en ocasiones un efecto de cierta dispersión argumental, sobre todo hacia el final. El resultado por momentos casi parece cine de arte y ensayo, ya que la trama no siempre concentra todo el desarrollo, prefiriéndose el tratamiento psicológico de los personajes. De todas formas, hay que tener en cuenta que se suprimieron varias escenas del montaje final, lo que en gran medida explica esa cierta confusión, varios cortes bruscos e incluso algunas incoherencias de guión (que por otra parte favorecen la consecución del clima angustioso y opresivo que preside toda la cinta)²³. Entre esas eliminaciones se hallaba una escena en la que Judd visitaba a Natalie Cortez simulando querer unirse a la secta para así investigar mejor. En otra, Judd se declaraba listo para unirse a los paladistas, si bien cometía el error de decirles que Jacqueline estaba con Mary en la pensión, detalle que aclara mejor la rapidez con la que los de la secta son capaces de dar con ella al final.

Hasta ahora hemos analizado cómo *La séptima víctima* muestra a la perfección muchas de las constantes estilísticas y temáticas de Val Lewton. Sin embargo,

²¹ Además son aquellos en los que actuó como productor ejecutivo Jack Gross, que también había trabajado en la Universal, y era un firme partidario de lo explícito.

²² BRESSON, Robert (1997): *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, pp. 75 y 50.

²³ SIEGEL, J.E.: *op. cit.*, pp. 127-128.

hay un rasgo que la singulariza especialmente de entre las restantes cintas del ciclo: nos referimos a su desencantado pesimismo, que llega incluso a desembocar en un explícito y desesperanzado nihilismo. Pocas películas del Hollywood clásico presentan una visión tan descarnada, tan dura, tan moderna. Toda la cinta está impregnada de un halo de fatalidad, que conduce inexorablemente al suicidio final de Jacqueline Gibson, una solución tampoco muy frecuente en el cine de entonces. La joven, un auténtico personaje a la deriva, no puede escapar a su destino trágico y, aunque se arrepienta de sus decisiones, su pasado la oprime en demasía. De ahí que uno de los planos más impactantes de la película sea la visión de la horca con la silla, que ella misma ha preparado en su apartamento, justamente el número 7. Cuando al final entre desolada en su piso, con sólo recordar su siniestro mobiliario ya intuimos la solución que ha decidido tomar. Todo ello revierte en la enorme sensación de malestar y desasosiego que experimenta el espectador, incrementada con la repetición de los versos de John Donne. Este pesimista desenlace nos deja un amargo sabor de boca, ni siquiera subsanado por la salida a la calle de Mimi, pues también sabemos que su alegría sólo puede ser efímera. En cambio, el guión planteaba una escena posterior a la muerte de Jacqueline, mucho más tranquilizadora y vitalista. En ella, Mary y Gregory (que, no hay que olvidar, con la muerte de la hermana ya encuentran el camino libre para su amor) recibían ánimos de Jason en el «Dante», quien les decía que su muerte había sido una liberación para su angustia. Sin duda alguna, la película ganó al optar por el otro final.

Lo más llamativo es que esta visión no la ofrece una ambiciosa superproducción, ni tampoco una pretenciosa cinta de los años cincuenta con actores del método, sino una modesta película de serie B de tan sólo 71 minutos. Una clase de filmes que, ante todo (y casi exclusivamente), se concebían como entretenimiento para cubrir los programas dobles. Una vez más, Lewton está con ello forzando los marcados límites de su categoría, sin por otra parte salirse nunca de sus márgenes, demostrando a su vez que se trata de un autor en toda regla. Por eso, su cine casi podría definirse, sin ningún inconveniente, como «serie B de arte y ensayo».

FICHA TÉCNICA

Producción: RKO-Radio Pictures. Productor: Val Lewton. Director: Mark Robson. Ayudante de dirección: William Dorfman. Guión: Charles O'Neal y DeWitt Bodeen. Fotografía: Nicholas Musuraca. Montaje: John Lockert. Dirección artística: Albert S. D'Agostino y Walter E. Keller. Decorados: Darrell Silvera y Harley Miller. Música: Roy Webb. Dirección musical: Constantin Bakaleinikoff. Sonido: John C. Grubb. Repicado de sonido: Terry Kellum y James G. Stewart. Vestuario: Renie.

Periodo de rodaje: 9-29 de mayo de 1943. Estreno: Septiembre de 1943. Duración: 71 minutos. B/N.

Reparto: Tom Conway (Dr. Louis Judd), Jean Brooks (Jacqueline Gibson), Isabel Jewell (Frances Fallon), Kim Hunter (Mary Gibson), Evelyn Brent (Natalie Cortez), Erford Gage (Jason Hoag), Ben Bard (Bruns), Hugh Beaumont

(Gregory Ward), Chef Milani (Sr. Romari), Marguerita Sylva (Sra. Romari), Mary Newton (Sra. Redi), Wally Brown (Durk), Feodor Chaliapin (Leo), Eve March (Srta. Gilchrist), Tola Nesmith (Sra. Lowood), Edythe Elliott (Sra. Swift), Milton Kibbee (Joseph), Marianne Mosner (Srta. Rowan), Elizabeth Russell (Mimi), Joan Barclay (Gladys), William Halligan (Radeau), Lou Lubin (Irving August), Kerman Cripps (Policía), Dewey Robinson (Conductor), Lloyd Ingraham (Serenio), Ann Summers (Srta. Summers), Tiny Jones (Vendedor de periódicos), Sara Selby (Srta. Gottschalk), Betty Roadman (Sra. Wheeler), Eileen O'Malley (Madre), Lorna Dunn (Madre).

