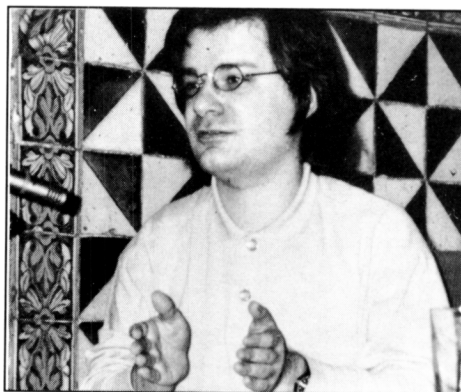


**El cinema *vampir*: anàlisi  
d'*El conde Drácula*,  
de Jesús Franco, i  
*Vampyr-Cuadecuc*, de  
Pere Portabella**



*Josep Lluís Fecé i Gómez*

Quan Joaquim Romaguera em va proposar participar en aquestes Jornades, la meua primera resposta va ser negativa: li vaig contestar que jo no era historiador i que, per tant, no veia quin paper hi podia jugar. Dies després vam tornar a parlar, i vaig proposar-li que potser podria intervenir com a persona provinent d'allò que en altres països s'anomena «teoria cinematogràfica» i que aquí, a les nostres universitats, és un camp disciplinari quasi inexistent. La meua aportació a les jornades seria, doncs, l'anàlisi de dues pel·lícules sobre el mateix tema —Dràcula—, amb el principal objectiu d'interrogar sobre les relacions entre història i teoria del cinema.

Què aporten els estudis sobre cinema a la recerca històrica?, de quina manera la recerca històrica pot ajudar la teoria cinematogràfica?, cal teoritzar la història o, al contrari, convé diegetitzar els models teòrics? Aquestes preguntes no són noves, de fet ja han sigut objecte de debat en altres jornades realitzades a l'Estat espanyol,<sup>1</sup> però em semblava interessant plantejar qüestions de metodologia. Acabo de definir, doncs, el meu interès: la comparació entre el film de Franco i el de Portabella no té un interès estrictament històric; de fet, l'elecció de les dues pel·lícules va ser fruit de l'atzar, d'una conversa entre amics. La seva anàlisi no revelarà cap anècdota important, no aportarà

---

1. *Metodologías de la historia del cine*, actas del I Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Xixón (Astúries), 1988.

cap dada sociològica, econòmica o de qualsevol altre tipus a la persona interessada en el cinema d'aquell període —els anys setanta— i, encara menys, té una intenció «modèlica».

## L'anàlisi textual i la recerca històrica

En els darrers anys hem assistit a una revitalització dels estudis sobre cinema dels primers temps. Un dels aspectes més curiosos d'aquest fet és que molts dels seus impulsors —estic pensant, com ja s'ho deuen imaginar, en un André Gaudreault— no provenien del camp de la història, sinó de la teoria: narratologia, semiòtica, etc. L'anàlisi detallada d'un extens corpus va permetre a Gaudreault i al seu equip d'establir una tipologia de les principals formes de muntatge per incidir després en el seus efectes sobre la narració cinematogràfica. D'aquesta manera, la microanàlisi del text filmic ha permès, en el cas concret del cinema dels primers temps, superar els tradicionals estudis historiogràfics interessats a descobrir «el primer primer pla o el primer *tràveling* de la història del cinema» i, sobretot, d'acabar amb la idea defensada per la historiografia evolutiva tradicional, segons la qual el cinema mut era un cinema desenvolupat cercant la seva maduresa com a llenguatge.

Convé assenyalar igualment la coincidència entre l'abandó de les grans teories cinematogràfiques i la que podríem anomenar «crisi de les històries globalitzadores i lineals», la història de les grans obres, escoles, o la història dels «cinemes nacionals»; moltes d'elles construïdes sense rigor teòric a partir de judicis de valor i, sobretot, sense cap interrogació crítica sobre el propi discurs històric. Microhistòria i microteoria, rebuig dels grans models, substitució de la totalitat pel fragment, definirien l'estat actual de la reflexió cinematogràfica. Però tot i aquestes coincidències, història i teoria continuen sense trobar-se.

El tipus d'estudi que proposo per a aquests dos films és una anàlisi textual. No estic utilitzant com a sinònims *anàlisi textual* i *teoria del cinema*, però caldrà reconèixer que en els darrers anys aquest tipus d'anàlisi, juntament amb les diferents metodologies semiòtiques, han configurat el gruix de la reflexió teòrica cinematogràfica. Per alguns, vint anys de semiòtica només han conduït la teoria cinematogràfica a una situació d'inflació conceptual que ha acabat esclerosant la reflexió sobre l'objecte concret, en aquest cas el cinema, per no parlar del fracàs de tots els intents que d'una manera més o menys explícita volien construir un model d'una utopia anomenada «llenguatge cinematogràfic». Però també hem d'admetre que entre l'historiador i el semiòleg o l'analista de textos hi ha, o sembla haver-hi, un abisme

infranquejable: el segon s'interessa per la producció del sentit, per l'estructura dels films; el primer s'interessa menys pel text que per allò que representa. L'un defensa una anàlisi interna; l'altre, una anàlisi externa.

Anàlisi interna *versus* anàlisi externa; crec que en el fons es tracta d'una falsa dicotomia. Molts teòrics han abandonat la pretensió de crear models forts; si es pot parlar de certes regularitats, d'una certa organització «còdica» —donant a la paraula *codi* un sentit molt ampli—, aquesta no està al marge del temps, d'un període històric.<sup>2</sup> D'altra banda, treballs com els de Marc Ferro plantegen la necessitat d'estudiar el film —fins i tot el de ficció— com un document històric, és a dir, d'alguna manera està parlant d'un treball hermenèutic, d'interpretació de textos. Això significa que es pot considerar el text com a traça d'alguna cosa exterior a ell que podríem anomenar «realitat», però també com un objecte dotat d'una certa autonomia.

Hi ha un altre aspecte que m'agradaria esmentar de passada —entrar-hi a fons requeriria segurament més ponències com aquesta—, i és la pretensió de «veritat» del discurs històric. Els documents —siguin del tipus que siguin— mostrarien «la realitat dels fets»; d'aquí que moltes vegades la història sigui una forma de legitimar els discursos sobre la realitat. Però si seguim Paul Ricoeur, haurem d'acceptar que la mateixa història és un discurs, una forma de narració, i que relat històric i relat de ficció no són entitats oposades. Considerar la història com a narració equival a posar en dubte la pretensió de veracitat del relat històric o, dit d'una altra manera, acceptar que la pretesa «veracitat» no és una propietat del relat, sinó un efecte discursiu, el resultat d'un contracte entre el mateix relat i el seu destinatari potencial, disposat a creure en l'existència efectiva dels esdeveniments que relata.

Els suggeriments de l'obra de Ricoeur, concretament *Temps et Récit*, són moltes, però una d'elles seria que la «realitat» o, millor dir, el discurs sobre la realitat que és la història no és una entitat clarament diferenciada dels textos, dels films en el nostre cas. Prendre el film únicament com a document, és a dir, com a prova, significa sotmetre'l a una «realitat» preexistent i, al mateix temps, renunciaria estudiar la seva especificitat. Dit d'una altra manera, el que plantejo aquí és que, si bé la consideració per part de l'historiador del film com a document històric implica el seu estudi detallat, encara no suposa

---

2. És el que fan, per exemple, David Borwell, Kristin Thompson i Janet Staiger al seu llibre *The Classical Hollywood Cinema. Film, Style and Mode of Productions to 1960*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1985. Els autors demostren, per mitjà d'una rigorosa anàlisi formal, que la indústria aconsegueix, en un determinat període de temps, codificar algunes pràctiques i que aquestes són progressivament adoptades pel públic.

acceptar el seu nivell d'autonomia com a text. En el fons, privilegiar únicament el caràcter documental del film equival a fer història, segurament des de l'al·lusió empirista a què al·ludíem fa uns moments, i renunciar a construir una història del cinema. De fet, el mateix Ferro proposava, en un treball de 1987,<sup>3</sup> de classificar els films d'acord amb la que podríem dir «procedència institucional» i de la manera particular amb què aquest film revela la seva procedència, el «treball» de la institució en la superfície del film; així doncs, no hi hauria una veritable incompatibilitat entre les aproximacions *internes* (textuals) i *externes* (històriques o sociològiques). Una idea defensada igualment per Pierre Sorlin en diversos treballs,<sup>4</sup> que suggereix que la història i la teoria del film podrien complementar-se a través de la pragmàtica textual, la qual ajudaria a indicar quins factors històrics, sociològics o culturals determinen la posició d'unes donades audiències respecte d'uns films donats.<sup>5</sup>

Existeixen encara moltes reticències cap a l'anàlisi textual, segurament perquè encara es considera com a sinònim de semiòtica, i aquesta com a sinònim de lingüística i de model fort i històric. Però com molt bé ha definit Van Dijk,<sup>6</sup> l'anàlisi textual és un camp interdisciplinari en el qual convergeixen la microsociologia, la lingüística, la psicologia cognitiva, la semiòtica, etc. El treball col·lectiu *Genériques des années 30*, intent d'aplicar l'anàlisi estructural i temàtica a un corpus extens com era el cinema francès dels anys trenta, és obra d'una investigadora provinent del camp de la semiòtica, Michèle Lagn; d'una narratòloga, Marie-Claire Ropars, i d'un sociòleg, Pierre Sorlin. Aquesta anàlisi, en què voluntàriament s'ha renunciat a treballar amb dades relatives a la producció, distribució, etc., és interessant perquè, amb el sols recurs de les eines de la narratologia —relació entre seqüències, focalització, personatge, etc.—, arriba a establir una relació entre aquest corpus i els seus temes amb el discurs oficial de Vichy, especialment tot el que feia referència a la representació dels estrangers.

L'anàlisi que proposo, ho repeteixo, sense cap mena de pretensió «modèlica», utilitza igualment conceptes de la narratologia, principalment el de «punt de vista», però també esmentaré el de «camp/contracamp». Les raons que m'han portat a escollir els films

---

3. «Y a-t-il une vision filmique de l'histoire?», a *Hors Cadre*, núm. 5, PUV, París, 1987.

4. «Promenade dans Rome», a *Iris*, núm. 2, vol. 2, Éditions Analeph, París 1984.

*The Film in History, Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.

5. «Pour une sémiopragmatique du cinéma», a *Iris*, núm. 1, vol. 1, Éditions Analeph, París, 1984.

6. *La ciencia del texto*, Paidós Ibérica de Ediciones, SA, Barcelona, 1983.

de Franco i Portabella són ben simples. D'una banda, podem dir que Jesús Franco està d'actualitat;<sup>7</sup> de l'altra, Pere Portabella és un dels directors més estudiats en aquests tipus de jornades, i encara que sigui tangencialment, el seu nom va unit a l'Escola de Barcelona. He considerat *Vampyr-Cuadecuc* (1970) com una mena d'anàlisi textual; Portabella, en filmar la construcció de l'espai filmic —el director va, per dir-ho breument, filmar el rodatge d'*El conde Drácula* (1969)—, mostrava o intentava mostrar la realitat del cine i, alhora, proposava una reflexió sobre els estrets marges que separen l'espai de la realitat i l'espai de la ficció.

## Portabella i les teories de la deconstrucció

Alguns autors<sup>8</sup> vinculen, encara que indirectament, Portabella a l'Escola de Barcelona. Com a neòfit en la matèria, no entraré a discutir la qüestió, però sí que m'ha cridat l'atenció que alguns d'aquests estudis esmenten la *nouvelle vague* o el cinema de Jean-Luc Godard a l'hora de parlar de les influències estètiques d'un grup de cineastes catalans, entre els quals es trobava Portabella, estigués integrat, o no, en el «club» de l'Escola de Barcelona. Sembla acceptat, almenys pel que he pogut llegir sobre el tema, que mentre que els cineastes establerts a Madrid, miraven cap a Itàlia i cap a l'herència del neorealisme, els barcelonins tenien com a referència París o Nova York.

Les referències al cinema d'avantguarda català se centren en la dècada dels seixanta, mentre que els anys posteriors, fructífers no només a Catalunya sinó a tot l'Estat quant a propostes de ruptures formals o de recerques expressives en el terreny del llenguatge cinematogràfic, han estat poc estudiats. Quan, per exemple, Esteve Rimbau<sup>9</sup> qualifica de «fill de Godard» els cineastes barcelonins, estiguessin enquadrats o no en l'Escola, es refereix, atès que el seu estudi se centra en els anys seixanta, al Godard de *Vivre sa vie* i no al de *One plus One*, *Le Gai savoir* o *La Chinoise*. En definitiva, caldria parlar de la polèmica que es va produir després del Maig del 68 i en

---

7. Vegeu el número especial de *Dezine*, núm. 4, novembre de 1991, i el núm. 8 d'*Archivos*, de la Filmoteca Valenciana.

8. *La denominada Escuela de Barcelona*, de Juan Antonio Martínez Bretón, Tesi doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

9. «De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en la Escuela de Barcelona», a *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, actas del III Congrés de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Donòstia, 1990.

els inicis de la dècada dels setanta entre les revistes *Cahiers du Cinéma* i *Cinéthique* i que va generar el que s'anomenen «teories de la deconstrucció». Durant aquella època, tant *Cahiers* com *Cinéthique*, amb els matisos pertinents, consideraven la impressió de realitat cinematogràfica constitutiva dels fonaments d'una pràctica idealista del cinema. La impressió de realitat nega la pantalla i amaga els processos de producció del film, i relega la representació filmica a una còpia de l'objecte, del món filmat.

El que defensaven els autors agrupats al voltant de les dues revistes, i segurament Portabella, no era tant un cinema polític com una pràctica materialista del cinema. Aquesta pràctica consistiria essencialment, a reflectir el procés de fabricació del film tant pel que fa al sentit com a la seva producció material. Al centre de la discussió sobre aquesta suposada pràctica materialista trobarem les reflexions sobre el paper de la càmera i el muntatge. Per raons d'economia i per la ja esmentada intenció de parlar dels enquadraments, del punt de vista, del treball sobre l'espai de Portabella a *Vampyr-Cuadecuc*, deixaré de banda la qüestió del muntatge i la comparació de les estructures narratives d'ambdues pel·lícules.

De fet, l'única preocupació narrativa de Pere Portabella a *Vampyr* és assegurar la comprensió dels trets bàsics de la història de Dràcula: entrada en contacte amb el personatge a través de la figura del jove advocat, trasllat del vampir a la civilització i la seva mort. Narrativament, el film de Franco és molt més complex; recordem, per exemple, el paper de Klaus Kinski, tancat en una cel·la d'un manicomi, que d'alguna manera es «comunica» amb Dràcula, personatge i situacions que són omesos en el film de Portabella. Evidentment, aquesta afirmació pot considerar-se una innecessària obvietat, ja que els cineastes seguidors de les tesis de *Cahiers* o *Cinéthique* veien en la narració, en el relat, el factor principal d'una pràctica idealista del cinema. El relat, en tant que dona forma a un món homogeni, vindria a reforçar el paper de la pròpia imatge cinematogràfica construïda a partir del model perspectiu renaixentista.

## **Punt de vista i narració**

Què entenem per *punt de vista*? La noció, ja és ben sabut, abasta diversos aspectes que convé assenyalar.<sup>10</sup> En primer lloc, aquesta expressió pot designar l'emplaçament de la càmera. Cal recordar que

---

10. Jacques AUMONT: «Le point de vue», a *Communications*, núm. 38, Éditions del Seuil, París, 1983.

una de les característiques del cinema de ficció és oferir un punt de vista múltiple i variable. En segon lloc, podem referir-nos a la noció d'*enquadrament*, és a dir, als temes de composició de la imatge. En tercer lloc, podem parlar d'un *punt de vista narratiu*, del punt de vista d'un personatge—construït gràcies a l'enquadrament—que fa avançar el relat. Per últim, hi hauria, seguint l'argument de Jacques Aumont,<sup>11</sup> un *punt de vista «predicatiu»*, és a dir, el judici del narrador—i, en última instància, de l'autor— sobre els esdeveniments que relata. El que interessa ressaltar aquí, i no tan sols per motius teòrics, sinó també per la seva relació amb el tema que ens ocupa, és que aquest punt de vista «predicatiu» té conseqüències sobre el treball de la representació. Dit d'una altra manera, la concepció del món—la ideologia, en una paraula— s'expressa també a través d'un enquadrament, d'un moviment de càmera, en definitiva, en el procés mateix d'escriptura del film.

Prenem, per exemple, la tercera accepció de l'expressió *punt de vista*: la seva relació amb la narració filmica. Un dels aspectes que Jesús Franco cuida més en el seu film és el de destacar l'immens poder mental de Dràcula, la seva capacitat de controlar a distància les ments de les seves víctimes. Aquesta representació del mal s'expressa quasi sempre en el film de Franco a través d'uns enquadraments que destaquen els ulls i les mirades dels afectats, és a dir, per l'explicitació d'un punt de vista que en aquest cas té igualment un significat metafòric: el control mental s'exerceix a partir de la mirada. Generalment, als plans dels ulls de Dràcula segueixen els de les seves víctimes, quasi sempre situades en espais molt distants. En aquest sentit, podríem dir que la funció d'aquests plans és doble: d'una banda, serveixen per establir l'esmentada relació mirada/poder o control mental i, de l'altra, unir a través d'aquesta mirada dos espais no contigus. Dit en paraules tècniques, a la pel·lícula de Jesús Franco el camp/contracamp posa en relació uns personatges que es troben en espais diferents, fins i tot allunyats. Així doncs, al *Dràcula* de Jesús Franco cadascun dels plans que configuren el camp/contracamp no són llegits com a imatges singulars; tot al contrari, formen una figura destinada a garantir la continuïtat del relat filmic, el qual contribueix igualment a la construcció d'un espai homogeni.

En aquest punt, haurem de recordar que les diferents reflexions sobre la pràctica materialista del cinema s'agrupaven sota l'etiqueta de *teoria de la deconstrucció*, i la defensa que aquells autors feien d'una pràctica cinematogràfica que mostrés els mecanismes de producció del sentit del cinema qualificat de «burgès». En la majoria

---

11. J. AUMONT: *op.cit.*



dels casos, aquesta pràctica «deconstructora» consistia a posar de manifest els mecanismes que asseguraven la continuïtat cinematogràfica: el *raccord* de mirades seria un d'aquests mecanismes. En el film de Franco el *raccord* de mirades té una funció eminentment narrativa; Portabella, en canvi, prescindeix dels *raccords*: a *Vampyr* les mirades dels personatges no serveixen per unir dos espais, per garantir el bon funcionament de la narració; al contrari, ressalten una altra mirada, la del autor. A *Vampyr* els enquadraments tenen un pes específic, no són absorbits pel relat; podríem dir que tenen una funció plàstica i, per tant, no narrativa.

Però al film de Portabella el treball sobre els enquadraments va molt més lluny; a més de ressaltar l'expressivitat del rostre de Christopher Lee —fins i tot alguns d'aquests enquadraments són més inquietants que en la versió de Franco—, el director té cura de mostrar la càmera i l'equip de rodatge. Per exemple, en la primera part de *Vampyr*, durant l'encontre del jove advocat Jonathan Harker i el comte Dràcula. Portabella utilitza el camp/contracamp per unir dos espais, el de la ficció i el del rodatge, el de la producció. Al ja esmentat treball sobre els enquadraments s'afegeix el treball de deconstrucció dels mecanismes de la ficció cinematogràfica, convertint *Vampyr*, sempre des de la perspectiva teòrica citada, no tan sols en un film polític sinó també en un film materialista. Per raons d'espai, i també perquè la discussió sobre l'anomenada pràctica materialista del cinema —pràctica que va gaudir d'una certa popularitat entre l'avantguarda cinematogràfica durant la dècada dels setanta— no entra dintre dels pressupòsits d'aquesta comunicació, no entrem a valorar la validesa de la proposta de Portabella, que d'altra banda, i igual que les dels seus col·legues, em sembla una mica ingènua.<sup>12</sup> Deixant de banda si la pràctica de la «de-construcció» es pot considerar materialista, el que sí que em sembla interessant del treball de Portabella és haver mostrat que la ideologia —en el sentit ampli del terme— idèntic, la ideologia s'inscriu igualment pel que fa al significat i no tan sols pel que fa al contingut.

Hem destacat dos aspectes del film de Portabella: els enquadraments i la configuració del camp/contracamp. Dels primers ja hem assenyalat que, a diferència dels de Franco, sotmesos a la narració, prenen aquí un valor plàstic. . Pel que fa al camp/contracamp, acabaré comentant l'escena final de *Vampyr*. Després d'haver mostrat que Jonathan Harker i el seu amic claven les estakes en els cors dels vampirs, els dos personatges són enquadrats en un pla mitjà mirant cap al fora de camp, la càmera recula fins a enquadrar els mateixos personatges en

---

12. Jean-Patrick LEBEL: *Cine e ideologia*, Granica Editor, Buenos Aires, 1973.

un pla general rodejats de cadires: semblen formar part d'un auditori. El contracamp ens mostra Dràcula tornant-los la seva mirada mentre comença a desmaquillar-se, fins a descobrir el veritable rostre de Christopher Lee. La dinàmica de lligar l'espai de la ficció amb l'espai de la producció arriba aquí a l'últim nivell: Harker i el seu amic adopten la posició de l'espectador, formen part d'un auditori, el contracamp els indica, però també a nosaltres, que l'espectacle és Dràcula, millor dit, el que hi ha darrera del mite: l'actor, un professional. *Vampyr* acaba mostrant Lee llegint les últimes línies de la novel·la de Bram Stoker, quinze línies que, segons l'actor, són suficients per descriure la mort del vampir. Un final molt expressiu, ja que la pel·lícula de Jesús Franco comença advertint l'espectador que es tracta d'una fidel adaptació del llibre de Stoker; l'escena esmentada ve a demostrar la vanitat de l'intent: la imatge cinematogràfica és radicalment diferent de l'escriptura, no pot restituir el relat sinó a través d'una ficció, la ficció de la impressió de realitat. Des d'aquesta perspectiva, *Vampyr* és més que un simple documental sobre un rodatge, és una reflexió sobre la representació cinematogràfica i un treball de deconstrucció que deixa al descobert els mecanismes de producció d'un film.

## El cinema vampir

El vampir és un ésser que xucla la sang; *xuclar la sang* és sovint sinònim d'*explotar*. El recurs a aquesta metàfora ens pot ajudar a elaborar una hipòtesi a propòsit de la raó que va moure Portabella a realitzar aquesta tasca deconstruïda a partir d'un film fantàstic. Com assenyala Gérard Lenne,<sup>13</sup> el fantàstic és la vocació del cinema; parlar del fantàstic al cinema equivaldria a preguntar-nos sobre la funció essencial del cinema. Generalment, la paraula *fantàstic* va unida a un gènere, però limitar-la a l'àmbit dels gèneres cinematogràfics resulta reduccionista. Així, tot i l'ús corrent del terme, sabem que la fantasia no s'oposa a la realitat, al contrari, forma part d'ella, ja que juga un paper importantíssim en la configuració de l'imaginari. La natura del cinema és doblement imaginària; ja hem vist que el cinema per mitjà del camp/contracamp o del *raccord* de mirades crea un espai imaginari, a més crea ficcions. El cinema participa, doncs, dels dos nivells: el de la imaginació i el de la realitat. Fent seves les teories cinematogràfiques de l'època, teories en què conflüen disciplines com

---

13. Gérard LENNE: *El cine fantástico y sus mitologías*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974.

la semiòtica i la psicoanàlisi, Portabella pren com a model de cinema «burgès» el cinema fantàstic, ja que des de la seva perspectiva és el que més contacte té amb la realitat, més ben dit, amb la realitat «burgesa». El cinema fantàstic és igualment el productor per excel·lència de mitologies; deconstruint-lo, Portabella intenta fer una tasca de desmitificació no tan sols del gènere sinó del cinema en general.

El film de Franco explica una història, el relat acaba amagant els processos de producció, d'escriptura. La mirada del vampir, la mirada del mal, és un dels elements de què disposa el director per esborrar el procés de producció, per produir la impressió de realitat. Amb la seva pràctica, Portabella estaria atacant aquesta mirada i, de passada, imposant la seva mitjançant els enquadraments i renunciant a la narració, el director acaba desemmascarant aquesta mirada del mal. Al final, tan sols es tracta d'un actor, d'un home disfressat. El cinema vampir, el cinema que xucla la sang —la de les persones que el fan possible, però que mai no surten a la pantalla—, el cinema explotador ha quedat finalment desemmascarat.

## ***Fitxes***

### **El conde Drácula**

GB-Alemanya-Espanya-Itàlia, 1969

*Producció:* Towners of London, Korona, Fénix Films, Filmar

*Direcció:* Jesús Franco

*Guió:* Peter Welbeck, Augusto Finochi, Jesús Franco, Carlo Fadda i Erich Kränke

*Fotografia:* Manuel Merino

*Música:* Bruno Nicolai

*Intèrprets:* Christopher Lee, Herbert Lom, Klaus Kinski, Fred Williams, Maria Röhm, Soledad Miranda, Jack Taylor, Paul Muller i J. Martínez Blanco

### **Vampyr-Cuadecuc**

Catalunya, 1970

*Producció:* Films 59

*Director:* Pere Portabella

*Guió:* Pere Portabella i Joan Brossa

*Fotografia:* Manuel Esteban

*Música:* Carles Santos

*Intèrprets:* Els esmentats