

Soy leyenda: la apropiación de Vincent Price

Mónica Gruber (UBA- UTN)

Patricia Russo (UBA)

“Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos. (...) La apropiación es una de las modalidades posibles de vampirismo que los cineastas efectúan sobre las obras literarias.” (Sergio Wolf, 2001: 79)

Nada más adecuado para nuestro caso: la primera transposición, estrenada en 1964, de una de las novelas más célebres de la ciencia ficción estadounidense, *Soy leyenda*, de Richard Matheson. Concretamente: una de vampiros.

En esa década se vivían tiempos convulsionados globalmente y Estados Unidos no fue la excepción: con la Guerra de Vietnam como telón de fondo, las luchas raciales y la muerte de Kennedy constituyeron momentos difíciles. La cinematografía hizo su aporte intentando responder a las nuevas demandas de la audiencia. De ese momento de tímida apertura y surgido del mundo de las películas de clase B emerge la transposición que será nuestro objeto de estudio, con el protagónico de Vincent Price, ícono del cine de terror que refuerza su presencia como resabio del *star system*.

Analizaremos el trasvase de la literatura al cine, teniendo en cuenta la presencia del autor de la novela como guionista, los intersticios donde se cuela la realidad constituyendo una película “de género” y la imbricación del Modo de Representación Institucional con las necesidades de presupuesto propias de la industria.

La edad de oro de Hollywood abarcó las décadas del 40 y el 50, luego de que se afianzara el cine sonoro y se aceptara la fórmula organizativa que se había puesto en práctica años antes: *studio system* más *star system*. La tríada se completaba con una tipología de géneros cinematográficos que favorecían la recepción masiva. De esa manera, la producción estaba rigurosamente planificada según criterios industriales y financieros a fin de optimizar recursos y generar los mejores dividendos. Era una estructura de fuerte carácter monopolístico dado que incluía también la exhibición y la distribución. Eso terminaría a fines de la década del 40, con la ley antimonopolio. Temerosa la industria de correr el riesgo de una intervención por parte del Senado,

contrata a Will Hays para crear un código de censura que entró en plena vigencia en el año 1934 hasta 1967 y fue conocido como el código Hays.

Por esos años se institucionalizó el llamado cine clase B, expresión usada para referirse a las películas creadas especialmente para acompañar los estrenos en una función doble.ⁱ Durante mucho tiempo estas producciones fueron consideradas de escaso nivel: filmadas con bajísimo presupuesto, interpretadas por actores secundarios o en el ocaso de sus carreras y dirigidas por directores que hacían de la rapidez para filmar, un arte. Años después serían revaloradas por “nuevas olas” cinematográficas. En los ‘60, esta denominación volvería a aparecer para definir nuevamente películas de bajo presupuesto que satisfacían la demanda creciente de films para televisión. American International Pictures apuntó en tal sentido. Creada en 1954, AIP, fue la mejor productora de series y películas de ciencia ficción y monstruos de los 50 y 60.ⁱⁱ Los años cincuenta fueron momentos de efervescencia en varios sentidos. Luego de la Segunda Guerra Mundial había que rearmarse, cuestión que afectó tanto a vencedores como a vencidos. Las tensiones de la posguerra desembocaron en el enfrentamiento Este-Oeste, lo que luego se conoció como Guerra Fría, término que anticipara George Orwell en 1945.ⁱⁱⁱ

En el campo de la cultura, el género literario que cobró mayor auge en esos tiempos fue la ciencia ficción con nuevos protagonistas, que pronto tuvieron su correlato en el cine.^{iv}

Pero había algo más: la aparición de la televisión, entre otras cosas, iba a traer grandes dolores de cabeza a la industria del cine y consecuentemente, la necesidad de acomodarse a los nuevos tiempos.

Para esa época, Richard Matheson se inició como escritor publicando cuentos cortos de fantasía y ciencia ficción en un periódico, donde alcanzó cierta popularidad. Luego vinieron las novelas, *Soy leyenda* fue la tercera de ellas, escrita y publicada en el año 1954. Esta novela ubica la acción en un mundo distópico, como resultado de una pandemia sufrida por la población a partir de un virus y que deja un solo ser vivo junto a los infectados.

La novela

Nos referiremos brevemente a la obra literaria, dado que lo hemos trabajado anteriormente en nuestro análisis sobre *Soy leyenda* (2007), film dirigido por Francis Lawrence^v.

Como mencionamos, se trata de una distopía, vale decir que el mundo relatado se halla en condiciones de vida inferiores al mundo del emisor/autor. La acción se ubica en el futuro, aunque no muy lejano: de enero de 1976 a enero de 1979. En un análisis interesante, Armando Capalbo y Juan Manuel Valitutti señalaban:

La clave del éxito de la novela ha residido en saber duplicar el gesto creador del autor en la ficción misma, de manera de lograr un entramado que, como los espejos, multiplica hiperbólicamente la idiosincrasia de la composición literaria. “Se lo había considerado un anatema, y todavía lo era”. La conclusión de Matheson/Neville sobre la idiosincrasia vampírica es la del lector contemporáneo, que sabe que los nuevos terrores esconden detrás el rostro de los viejos avatares. (2013:142)

El autor narra en tercera persona y hace foco exclusivo en el personaje protagónico de Robert Neville, un solitario habitante de la ciudad de Los Ángeles como resultado de una epidemia bacteriológica. La labor rutinaria de nuestro protagonista es presentada casi como un ritual. Una especie de monólogo interior se cuela a medida que avanza el relato, permitiéndonos conocer sus pensamientos. Su vida transcurre de día, con la salida del sol, armándose para sobrellevar la noche, momento en que aparecen los otros. Estos mutantes son los infectados, concretamente vampiros, dado que responden a sus características esenciales: buscan sangre, no se reflejan en los espejos y les repugna tanto una cruz como el ajo. Consecuentemente, la actividad de Robert se concentra en protegerse de ellos, a la vez que deshacerse de la mayoría utilizando estacas y encontrar una explicación valedera para contrarrestarlos. En este afán es donde aparece la ciencia, motor y validación del género.

Pocos son los episodios que lo interrumpen en su camino. Un perro como único destello de vida, que se apagará tempranamente y la presencia de una mujer.

Este será el desencadenante para una historia desesperada donde el último hombre lucha por su supervivencia en vano.

El paso a la pantalla plateada

Richard Matheson comenzó su carrera como guionista con las versiones para el cine de los cuentos de Edgar Allan Poe que filmara Roger Corman para la American International Pictures entre los años 60 y 64. ^{vi}

Luego varios intentos, reescribe su propio guión de *Soy leyenda* para hacer una película que iba a producir la American International Pictures (AIP). Sin embargo, no estuvo del todo conforme. De hecho, su participación apareció bajo el seudónimo: Logan Swanson^{vii}, ya que no estaba satisfecho con algunos cambios en la historia. Solía renegar de “algunas obras infectas” que había firmado con dicho nombre. Y, aunque este no sería este el caso, tampoco estuvo de acuerdo con el rol protagónico de Vincent Price. Recordemos que por entonces ya era versado en arte de escribir guiones, baste mencionar que había trabajado con Roger Corman en las recreaciones de varios cuentos de Edgar Allan Poe.

Planos generales de una ciudad vacía. Blanco y negro para reforzar la soledad. Luego nos enteraremos por los créditos: estamos en Roma y no en Los Ángeles, dado que se trató de una coproducción estadounidense e italiana. Siguen las imágenes de la ciudad que ahora incluyen cadáveres abandonados en el piso.

La cámara hace foco en una placa donde se lee, de manera anticipatoria: “Iglesia comunitaria. El fin ha llegado”

Por corte pasamos a un conjunto de casas que la cámara recorre en un travelling a derecha. Se detiene y también por corte nos encontramos ante una ventana con maderas clavadas y ya rotas por las que se ve un hombre durmiendo. Sí, es Vincent Price. Con el sonido del despertador se incorpora y en off escuchamos: “Otro día que afrontar. Mejor prepararse.”

Sobreimpreso, aparecen los títulos: *El último hombre sobre la tierra*. En paralelo y por detrás sigue la acción que desarrolla el personaje llamado aquí Robert Morgan, en su casa, al levantarse cada mañana. Vemos que se acerca a un calendario con tachaduras, diciembre de 1965 y escuchamos nuevamente su voz en off: “Es todo lo que ha transcurrido desde que heredé el mundo. Sólo tres años”. Entonces estamos en 1968, apenas cuatro años más que la fecha de producción de la película, lo cual acerca peligrosamente la ficción a la realidad.

Al tratar de definir el género al cual adscribir el film, nos encontramos con elementos que nos permiten dudar sobre su pertenencia. Los puntos de contacto entre cine de terror y el de ciencia ficción fueron señalados en muchas ocasiones, tal como expresa Casilda de Miguel (1988:148), ya que muchas veces aparecen seres monstruosos en uno y otro género, pero mientras que en el género de terror se utilizan para producir miedo, en la ciencia ficción el miedo se emplea de una forma más reflexiva y menos impactante. En nuestro caso, la presencia de los vampiros podría

hacernos pensar en un film de terror, sin embargo, la garantía científica de la ciencia ficción prevalece.

Una vez ubicada la acción y el personaje, terminan los créditos y la siguiente secuencia es la búsqueda de provisiones y combustible para el auto a través de las calles desiertas. Todo esto constituye su rutina diaria, que el espectador acepta y acompaña. Además, habrá que deshacerse de los muertos que trajo la noche. Llega entonces a un enorme pozo abandonado donde arroja los cuerpos que transportó para luego prenderles fuego. El uso de la máscara anti gas nos remite a las imágenes que aún resuenan de otro momento de crisis global: la Segunda Guerra Mundial. También ha llevado las estacas. En una casa o en un edificio en construcción asesina a varios de esos seres mientras escuchamos: “¿Cuánto tiempo más durará mi búsqueda? ¿Cuántos son?” El uso de la voz en off aquí, cumple la función de explicitar las sensaciones internas del personaje. La actividad de búsqueda del nido de los vampiros ocupará el lugar central de su labor diaria. Una larga secuencia con fundidos encadenados dará cuenta del tesón del protagonista en tal sentido, al tiempo que se va haciendo patente en las imágenes que es el único en llevar a cabo esto. Desde la banda sonora toda la acción está acompañada por una música extradiegética que, al gusto de la época, enfatiza las acciones del personaje e ilustra en forma permanente sus emociones.

Desesperado, lo vemos flaquear, por lo que decide hacer una visita al cementerio. Transido por el dolor de la pérdida de su amada Virge y por la soledad, se queda dormido, recostado sobre el ataúd de su esposa, con una gran cruz de fondo, marca innegable de la presencia de la religión, aún en la hora postrera. Se le viene la noche, literalmente. A partir de este descuido sabremos del asedio que sufre el protagonista si bien los vampiros se mueven pesada y torpemente. Él logra refugiarse en el interior de su casa tratando de que pase la noche. “Ahora, doce largas horas hasta que salga el sol”. Desde afuera se oye lo de siempre: Ben Cortman provocándolo.

Para mitigar su soledad proyecta imágenes de su vida familiar anterior, así nos traslada al cumpleaños de Cathy. De esta manera se repone el pasado del personaje además de brindar otras informaciones: Cortman ya no es el vecino de la novela sino el “tío Ben” y trabajan juntos en el mismo instituto científico. Se introduce en la conversación el tema de la plaga como “una enfermedad europea que viaja con el viento”. De ahí en más veremos imágenes del exterior donde el viento hace su tarea en el jardín familiar de antaño o en la ciudad vacía del presente. El tema de la plaga promueve la relación con la ciencia. En el laboratorio del Instituto ambos discuten sobre

el bacilo desconocido y el “poco imaginativo enfoque” del director a la hora de investigar, pero: ¿en qué creer? Cortman empieza a dar crédito a las historias que se cuentan de gente muerta que regresa y sólo de noche. Además de que las autoridades los queman en lugar de enterrarlos.

De la tipología de arquetipos de la narrativa fílmica de ciencia ficción que exploraron J. Bassa y R. Freixas, la figura del “sabio patriota y mártir” ocupaba parte de sus reflexiones. La identificaban como una de las variedades del personaje del científico que aunaba “su incesante avance por los desconocidos caminos del saber con una férrea colección de valores éticos y morales.” (1993: 76) De ese modo, “la atareada vida del investigador, compuesta de avatares e incertidumbres, se verá trastornada al convertirse éste en el centro y única esperanza de la humanidad.” (1993: 77) Las características que adscriben al personaje a la categoría heroica se vislumbran pues en su grandeza ética, ya que tal como podemos ver, Morgan lejos de darse por vencido continúa buscando con ahínco la cura del mal, aún a costa de su propia integridad.

Es sugerente que quien acepta la evidencia sea luego el ser infectado, el vampiro que vuelve para hostigar a Robert. Éste, a su vez, sostiene: “Soy un científico, no un alarmista. No puedo aceptar la idea de una enfermedad universal.” Se dará cuenta de su error paulatinamente. Como la enfermedad, que curiosamente empieza por la ceguera. Por un lado, los flashbacks refieren a su vida familiar: primero será Cathy la que termine en el pozo. Luego su esposa Virge. En una de las pocas escenas del terror prometido por la publicidad, ella se le aparece después de muerta y él tendrá que “regresarla”. El recuerdo de esta situación dolorosa lo atormenta en forma recurrente. Es en estos momentos donde el director detiene levemente la acción y aprovecha el histrionismo de Price.

Por otro lado, él continúa su investigación hasta descubrir que es su propia sangre la que porta la cura puesto que se considera inmunizado a raíz de la mordedura de un murciélago. Esto se resuelve cuando se encuentra con la mujer. Ella no sólo es desencadenante de la acción, sino que ambos intercambiarán información crucial. Se da cuenta de que está infectada y deseará curarla, pero ella pertenece al otro grupo, el de los infectados que ha logrado sobrevivir. Entonces no hay encuentro posible. Una nueva sociedad ha nacido y lucha por imponerse. La charla que mantienen es jugosa, cada uno defiende lo que cree y pasado y presente se enfrentan. Una postura ética se cuele en esos argumentos: él ha matado gente que aún vivía.

En ella ha nacido un sentimiento hacia él y desea ayudarlo para que huya puesto que su vida peligra. Los que han sobrevivido van a establecer un nuevo orden y la han designado para entregarlo. Se encuentra débil y sufre un desmayo, lo que es aprovechado por Robert para experimentar: le hace una transfusión de su propia sangre. Es todo un éxito y ella puede sortear las pruebas típicas del vampiro. Ruth desea ir a avisar a su grupo que él ya no es una amenaza para ellos, pero sus fuerzas flaquean. Mañana, mañana...

Con la noche, llegan los camiones llenos de seres con uniformes y armas. No hay individualidades y se nota la falta de un líder. Por su parte, Ben Cortman logra abrir la puerta y atacar a Robert, pero acabará muerto por los que llegan.

Robert comienza su huida con un arma y logra hacerse de unos gases que le permiten escapar. Pero son demasiados y pronto será descubierto. La escena final se desarrolla en la iglesia, donde lo descubren y le tiran sin dudar. Uno le acierta con una estaca de hierro y él se desploma *crucificado*. Ruth logra llegar a él, que alcanza a decir: ¡Me tenían miedo! Ella lo sostiene en el último minuto para decirle que: “No, ellos no sabían...” Toda la escena guarda innegable relación con la iconografía cristiana.

Luego de que él ha muerto, un plano picado muestra a Ruth que avanza por la nave central mientras se oye el llanto de un niño. Ella lo calma: “Estamos todos sanos y salvos”. Quizás, en cierta manera y para “ellos”, se trate de un *happy end*.

Vincent Price, su presencia, ¿la estrella como texto?

“El Rey del Sarcasmo, El Príncipe de la Sonrisa Afectada, el Mercader de la Amenaza (parece que se especializaba en atraer este tipo de sobrenombres hirientes) nació en St. Louis el 27 de mayo de 1911.” (Bradley, 1998: 97) Luego de licenciarse en Yale donde cursó estudios de Historia del Arte e Inglés, se dirigió a Londres y estableció contacto con el grupo *Mercury*, creado por Orson Welles. Debutó en el teatro en la obra *Chicago* de Maurice Watkins descubriendo de este modo su verdadera vocación. El paso de las tablas al cine no tardaría en llegar. De formas amables, refinados modos, exquisito y hábil en su tarea, Price disfrutaba de su trabajo en grupo en el set, así como quienes tuvieron el placer de compartir su buen humor y profesionalismo. La ductilidad de registros actorales diversos le permitió abordar múltiples actividades en el campo

artístico: teatro, cine, radio y televisión, de modo tal que no sólo se desempeñó como actor, sino que también realizó publicidad, cameos, doblajes, etc.

La película que finalmente lo establecería como una estrella del terror fue *Los crímenes del Museo de Cera (House of Wax)*, que fue un éxito comercial y selló la carrera de Vincent Price para lo que vendría.

Su rostro expresivo e intrigante, su histrionismo y la risa histérica, lo convirtieron en el ícono por excelencia del cine de terror. A diferencia de Karloff, no utilizaba máscaras que cubriesen su rostro, sino que apelaba al manejo de sus variados registros actorales.^{viii} Consecuentemente, la presencia de este actor en el film que analizamos, no es un dato menor. Puso su ya famoso semblante al servicio de la historia, incluyendo afiches y cierta publicidad que prometía lo que su carrera había cimentado: terror y amenaza al por mayor. Pero el personaje de Robert Morgan distaba mucho de provocar ese sentimiento, más bien se encontraba preso de una realidad inesperada y horrorosa, que debía sobrellevar eventualmente, en soledad.

Reflexiones finales

Toda transposición conlleva una serie de decisiones a la hora de realizar el trasvase. Esa toma de decisiones consiste en pensar, reconceptualizar y buscar soluciones que muchas veces implica suprimir partes que en la novela funcionan debidamente, pero que no son viables para el cine. La selección de los personajes adecuados, así como de los conflictos que funcionan en el campo de la imagen en movimiento suponen a veces supresiones y, en otros casos agregados, enroques, cambios, etc.^{ix} Dicha tarea implica un trabajo: el que proviene de buscar los lazos posibles para la resemantización de los elementos de la obra de origen que se desea trasvasar. Pareciera que cuanto más “conservado” esté ese texto, tanto mayor será la efectividad de la transposición. Lo dudamos, ya que no creemos que se trate de una traducción sino como señala Grüner (2001) de una serie de operaciones producto de una lectura crítica del texto de partida.

Cruces, ajos y espejos funcionan aquí también como característicos elementos que completan la iconografía, en este caso el subgénero de vampiros, ya que como señala Román Gubern (1987) el género de terror se halla hipercodificado, lo que ha producido especificidades de acuerdo a los diversos seres que habitan sus encuadres: vampiros, hombres lobo, demonios, etc. Sin embargo, si el vampiro de Stocker no se

reflejaba en la superficie del espejo, en el film sí lo harán pero, tal como señala Morgan, “no les agrada ver en qué se han convertido.”

Se hace uso del blanco y negro, así como también de una clave tonal baja, tributaria de la iluminación en claroscuro que contribuía a crear las atmósferas amenazadoras que fascinaban al público del cine expresionista alemán. Esta estética, que rápidamente se convirtió en signo característico del género de terror, domina los exteriores nocturnos, aportando en esa zona de ocultamiento, producto de la falta de luz, la presencia amenazadora de la nueva raza. Por otra parte, la iluminación en contrapicado de los vampiros, crea sobre los rostros de burdos maquillajes, contrastes inquietantes que refuerzan semánticamente las acciones de estos seres.

Podríamos pensar que el tratamiento, los créditos y la presencia de una estrella como Vincent Price, proponen algo que no se cumple: una nueva película de terror. He ahí algo a tener en cuenta: de la búsqueda de material, observamos que, en diversas reseñas, en la filmografía del actor este film se halla sistemáticamente ausente, como olvidado. No ocurre así en los foros de fans que lo mencionan y comentan, a la altura de sus otros trabajos.

Entendemos que eso adquiere el sentido de una paradoja: el histrionismo del actor es puesto a prueba con una cámara que lo sigue, pendiente de él y de sus gestos en primer plano, en contraposición a la fama que lo precede y lo “vende” como el rey del terror. Un duelo que sólo ganará con el paso del tiempo y el reconocimiento *a posteriori*, que convierte una obra del pasado en un film de culto.

Ficha Técnica

El último hombre sobre la tierra (The last man on earth). Dirección: Sidney Salkow / Ubaldo Ragona. Guión: William F. Leicester, Logan Swanson, Furio M. Monetti, Ubaldo Ragona. Fotografía: Franco Delli Colli. Música: Paul Sawtell and Bert Shefter. Intérpretes: Vincent Price, Franca Bettoia, Emma Danieli, Giacomo Rossi-Stuart. 1964.

Bibliografía

Bassa, Joan, y Ramón Freixas. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

Bauzá, Hugo F. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: F.C.E, 2001.

- Bradley, Doug. *Monstruos sagrados*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.
- Capalbo, Armando y Juan Manuel Valitutti. “Enfrentar al mito: *Soy leyenda*, desde las perspectivas de Robert Neville y Richard Matheson”, en Rolando Costa Picazzo y Armando Capalbo (Editores). *Perfiles estadounidenses. Estudios críticos sobre Humanidades y Ciencias Sociales*. Bs. As.: Asociación Argentina de Estudios Americanos / Fundación Williams, 2013.
- Capanna, Pablo. *Ciencia Ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro, 2007.
- De Miguel, Casilda. *La Ciencia Ficción. Un agujero negro en el cine de género*. Erandio- Vizcaya: Universidad del País Vasco, 1988.
- Gubern, Román y Joan Prat Carós. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Bs. As., Norma, 2001.
- Link, Daniel (Comp.). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Bs. As.: La Marca, 1994.
- Marzal, José Javier. *Melodrama y géneros cinematográficos*, Valencia: Ediciones Episteme, 1996.
- Matheson, Richard. *Soy leyenda*. Buenos Aires: Minotauro, 1960.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós, 2001.

ⁱ Al poco tiempo las Majors tenían un departamento especial para la producción de estas películas. Una de las primeras en salir fue *La mujer pantera*, de Jacques Tourner, en el año 1942.

ⁱⁱ Fundada por Samuel Z. Arkoff y James H. Nicholson, contó con directores estrella como Roger Corman quien a la sazón dirigió sus grandes bazas: *Los crímenes del museo de cera*, *El hombre de ojos de rayos X* y *La tumba de Ligeia*, entre otras. La compañía contó con la presencia de destacados escritores como Charles B. Griffith, Richard Matheson, Floyd Crosby y Ray Russell, quienes crearon historias para ser actuadas por Boris Karloff, Ray Milan, Vincent Price y en la última etapa Michael Landon y Jack Nickolson. En 1982 Orion Pictures Co. compró la compañía, pasando a llamarse Orion Pictures Corporation, la cual fue absorbida luego por la Metro-Goldwin-Mayer.

ⁱⁱⁱ Término que incluiría el autor inglés en el artículo *You and the Atomic Bomb* publicado en el periódico británico Tribune el 19 de octubre de 1945.

^{iv} “Después que la Edad Dorada de los monstruos de la Universal hubiera agotado toda posible variación del tema y a medida que los años cincuenta penetraban en la era atómica y espacial, quizá fuera inevitable que la ciencia-ficción se convirtiera en el género dominante de la década.” (Bradley, 1998: 95)

^v Al respecto remitimos a nuestro trabajo anterior: Gruber, Mónica, Russo, Patricia, “Soy leyenda: de la distopía de Matheson a la eutopía hollywoodense”, en Costa Picazo, R. (Ed.) (2017). *Tradición e*

innovación en la cultura estadounidense (2015). Bs As, Asociación Argentina de Estudios Estadounidenses, BMPress.

^{vi} Luego de ese comienzo adaptó su propia novela *El increíble hombre menguante* para una película que dirigió Jack Arnold, que incluía una serie de trucos innovadores para la época y tuvo resonante éxito.

^{vii} Dicho seudónimo provenía de combinar el nombre de soltera de su esposa y el de su madre.

^{viii} Entre los 50 y 60 protagonizó films de clase B producidos por AIP, muchos de ellos producto de la transposición de relatos de Edgar Alan Poe, los cuales figuran hoy en día entre los films de culto del género: *La caída de la casa Usher* (1960), *El pozo y el péndulo* (1961), *El cuervo* (1963) y *La tumba de Ligeia* (1964), entre otros. De la mano del director Tim Burton, este actor fetiche tendría su homenaje en vida en el corto *Vincent* (1982) y al ser contratado luego para el film *El joven manos de tijera* (1990).

^{ix} En nuestro trabajo anterior sobre *Soy leyenda* (2007), de Francis Lawrence señalamos lo interesante que había resultado el rol que se le había asignado a Samantha, la perra que acompañaba al protagonista. Su presencia servía para alivianar el peso de los monólogos del protagonista, ya que Richard, la alimentaba, la aseaba y la reprendía como si se tratase de un niño al que estaba educando.