



Terence Fisher, autor

En una entrevista realizada en París en abril de 1973, Terence Fisher reconocía ser un «prisionero de su éxito en el género fantástico», lo cual le impedía llevar a cabo un proyecto tan sencillo como, en el fondo, complejo, habida cuenta de su situación: una historia de amor. Esto nos debería conducir a una reflexión muy concreta: si su magisterio dentro del género de terror no era, en el fondo, más que el fruto de una profunda frustración como cineasta, al no poder realizar algunos de los proyectos que le resultaran más estimulantes o, incluso, personales. Cabe decir que

Fisher jamás demostró un especial interés hacia el género que revolucionó, aspecto este que, quizá, fuera el detonante de que, durante décadas, únicamente se le considerara un mero artesano al servicio de las exigencias comerciales de una productora. Aunque el tiempo ha revelado que sus maneras fílmicas nada tienen que ver con las de un aplicado «asalariado», no es menos cierto que la especialización del cineasta en el marco del fantástico se debe a que este y no otro fue el camino adoptado por la Hammer a partir de un determinado momento.

Sin embargo, más allá de estos aspectos, si se observa con atención y detalle la filmografía de Fisher (sobre todo, a partir de *La maldición de Frankenstein* [*The Curse of Frankenstein*, 1957]) podemos ver claramente que su prisma sobre el cine de terror se concibe siempre desde una perspectiva profundamente personal. Quizá, excesivamente personal para ser asimilada en un primer vistazo. Por ello, la obra de Terence Fisher no toma una única dirección que transite ni por las convenciones del género, ni por las exigencias del público, ni mucho menos por las imposiciones de los estudios. Es cierto que estos tres elementos no son obviados en su filmografía. Pero también lo es el hecho de que el cineasta siempre los concibe desde la superficie. Una superficie que integra un conjunto de inmensa complejidad donde (ahora sí) Fisher podía dar rienda suelta a todos sus deseos como creador e integrar (dentro de los cauces del *fantastique*) el tipo de historias que deseaba narrar.

EL GÉNERO COMO COARTADA

«Look!» («¡Mira!»). Esa es la última palabra que se pronuncia en *Drácula* (*Dracula*, 1958), la obra capital de toda la filmografía de Terence Fisher y, sin duda, uno de los films que mejor sintetizan su manera de concebir el arte

cinematográfico. No es nada casual que el imperativo «¡Mira!», la acongojante obligatoriedad de desplazar los ojos hacia el exacto lugar que dicta Fisher mediante su inquebrantable puesta en escena, sea la conclusión verbal de *Drácula*. El epítome de todo un discurso que ha basado en la subjetividad una grandísima parte de su elocuencia. *Las novias de Drácula* (*Brides of Dracula*, 1960) tendrá similar cometido, ya que «Mírame, Marianne» cerrará la parte dialógica del film, así como *The Devil Rides Out* (1968) comenzará con un primer plano de unos prismáticos sostenidos por el duque de Richleau (Christopher Lee), anunciando que las situaciones que presenciaremos a lo largo de la película no serán más que la distorsión de la realidad, convenientemente filtrada por la manipulación y el punto de vista de un personaje concreto.

Ello es, de hecho, una de las claves determinantes para desentrañar la complejidad del estilo de Terence Fisher. Un estilo adscrito, en apariencia, a los tópicos del género de terror, pero radicalmente alejado de los mismos a la hora de adentrarse en los núcleos temáticos de las historias narradas y en la profundidad psicológica de sus personajes. Porque, en Fisher, nada es lo que parece. Una superficie maniquea esconde un turbio tratamiento de dichos personajes donde el Bien y el Mal, de tan definidos que están, llegan a fusionarse y a representar las dos caras de una misma moneda. En *Drácula*, un parlamento de Van Helsing (Peter Cushing) mostrado en plano medio y con el cazavampiros mirando directamente a cámara, se verá bruscamente interrumpido por un drástico corte de montaje para dar paso a otro plano de Drácula (Christopher Lee), exactamente de las mismas características que el anterior. Asimismo, en *La maldición de Frankenstein*, la constante lucha entre la amoralidad del barón (Peter Cushing) y la voz de la conciencia y la armonía social que representa Paul Krempe (Robert Urquhart) se empaña de diestras vueltas de tuerca

que justifican plenamente las acciones de Frankenstein, convirtiendo las admoniciones de Krempe en molestos rezagos de una condición caduca, completamente superada por la fuerza del intelecto. Tesis, dicho sea de paso, que llegará a sus más elevadas cotas de expresión en la penúltima pieza de Fisher, *El cerebro de Frankenstein (Frankenstein Must Be Destroyed, 1969)*.

En todos estos casos, Fisher estructura sus films bajo la subjetivización del relato. *La maldición de Frankenstein* se narra en un largo *flashback*; *Drácula* da comienzo con la lectura de un diario y sigue con la identificación del espectador con Van Helsing; *The Devil Rides Out* empieza con el *raccord* de mirada de Richleau, y, en *El cerebro de Frankenstein*, nos dejamos arrastrar desde el primer minuto por la extrema abyección del personaje, sin que jamás seamos capaces de juzgarlo por completo. Ello hace que las piezas de Terence Fisher sean, en el fondo, la plasmación de una perenne pesadilla donde la realidad desaparece por completo. No es casual, a este respecto, que los momentos climáticos posean cierto estatismo compositivo, muy a pesar de la dinámica coreografía de los actores (los planos de las dos vampiras en la secuencia final de *Las novias de Drácula* sería uno de los ejemplos más claros). Fisher, por consiguiente, logra elevar a niveles de auténtica abstracción todo cuanto acontece ante los ojos del espectador. La manipulación del tiempo y el espacio responde, casi en exclusividad, al prisma con el que el film está mostrado. Si el grado de obsesión (e, incluso, desequilibrio) se traslada a una colectividad, ello alcanzará cotas completamente alucinatorias (el último bloque de *The Devil Rides Out*). Si, por el contrario, se focaliza en un solo personaje, los hechos relatados jamás quedarán convenientemente despejados, poseyendo oscuros ribetes que reflejarán la auténtica condición del narrador (el plano en el que Krempe desvía su mirada al espectador mientras escucha las súplicas del barón al final de *La maldición de Frankenstein*).



Van Helsing a punto de ser mordido por el barón Meinster en
Las novias de Drácula.

Ante ello, Terence Fisher se adentra en la psicología de los seres que pululan por sus películas de una manera absolutamente implacable. Todos y cada uno de los films concebidos por el cineasta británico se basan, casi sin excepción, en el sexo como motor conductor; liberador y represor. La vampirización, como metáfora del acto sexual, revela la homosexualidad reprimida de Van Helsing (en *Drácula*, de hecho, este empujará violentamente al vampiro, quitándoselo de encima cuando está a punto de morderle en el cuello, es decir, de sacar a la luz su verdadera condición oculta, condición que sí descubrirá el turbador barón Meinster —David Peel— en *Las novias de Drácula*) y las insatisfacciones burguesas ante un *statu quo* social y una conciencia de clase que deben mantener. Ésta es una de las tesis fundamentales de gran parte de la obra de Fisher y, más concretamente, de *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, 1965), donde la puritana Helen (Barbara Shelley) se convertirá en una concubina del

conde, siendo víctima (en una de las secuencias más extremas jamás realizadas por Fisher) de una simbólica «violación» masiva por parte de los monjes para atajar definitivamente su lujuria. De igual manera, la represión de la sexualidad posee siempre nefastas consecuencias, sumiendo al individuo en la más absoluta angustia existencial. Esto queda mostrado en *La maldición del hombre lobo* (*The Curse of the Werewolf*, 1961), donde el brutal freno a las naturales pulsiones sexuales de León (Oliver Reed), mediante la brillantísima metáfora de los barrotes en su ventana, provoca la aparición de un monstruo que verá la definitiva materialización en el mismo instante en el que conozca a Cristina (Catherine Feller). Un monstruo que, de una u otra manera, hará acto de presencia en la gran mayoría de los films de Fisher: ya sea el barón Frankenstein violando a Anna (Veronica Carlson) en *El cerebro de Frankenstein*; la Carla Hoffman (Barbara Shelley) de *La gorgona* (*The Gorgon*, 1964), convertida en una abominación cada vez que la poseen sus deseos; o en *Las dos caras del Dr. Jekyll* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960), donde la perversión (Hyde) adquiere un atractivo físico que no posee la mortecina rutina burguesa (Jekyll; Paul Massie en ambos papeles).

Terence Fisher, por tanto, se convierte en un cineasta cuyas complejas maneras circulan, entre otros muchos derroteros, por la introspección, el análisis psicológico de los personajes y el fresco social. Una posición de profunda heterodoxia con respecto a las normas «establecidas» dentro de un género que Fisher siempre utilizó como un medio; jamás como un fin. Algo que eleva su escritura cinematográfica a unos niveles de soberanía como pocas veces se han atisbado a lo largo de la historia del cine.