

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Terence Fisher: notas a la sombra de un estilo

Autor/es:
La Torre, José M^a

Citar como:
La Torre, JM. (1991). Terence Fisher: notas a la sombra de un estilo. Nosferatu. Revista de cine. (6):44-49.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43307>

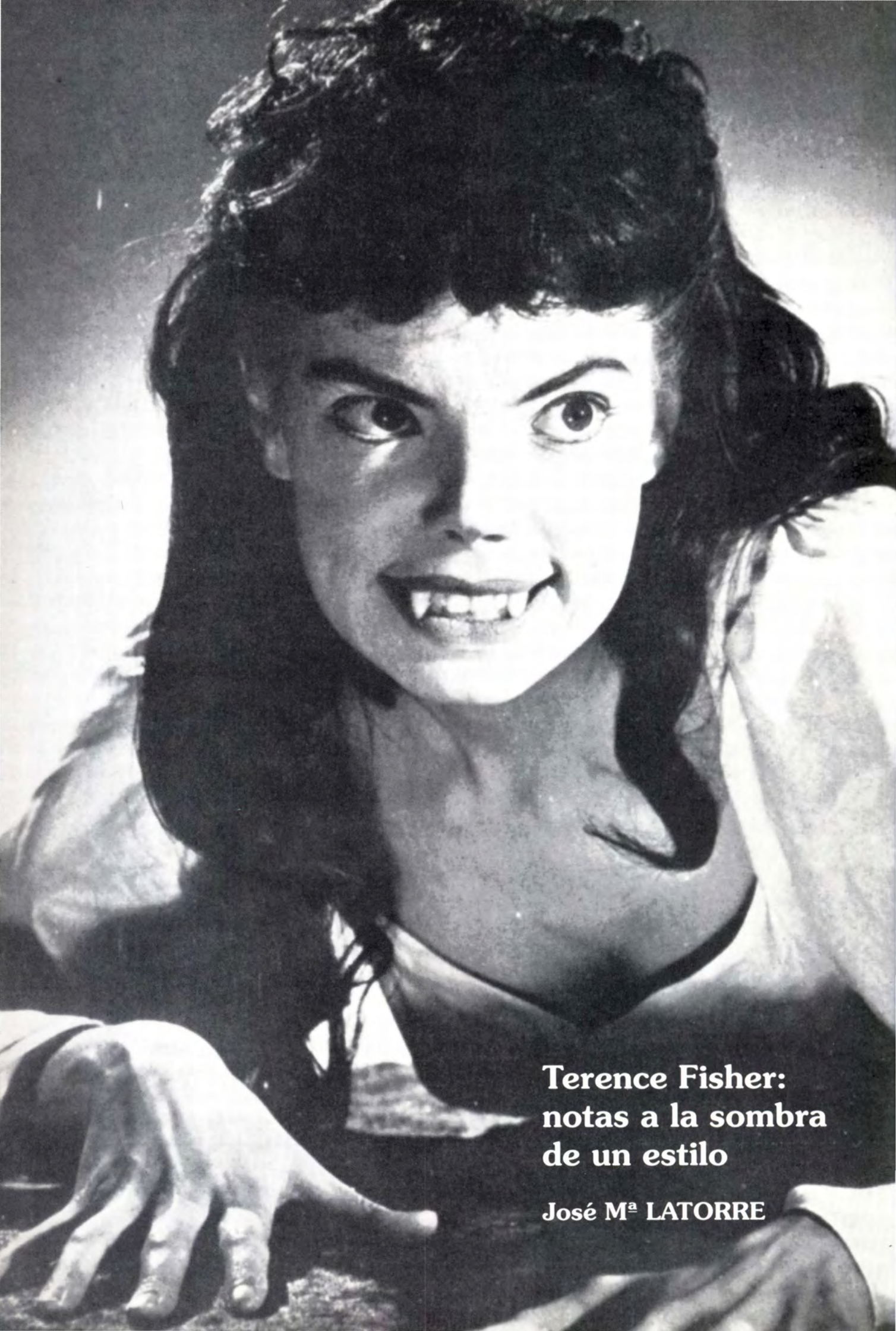
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



**Terence Fisher:
notas a la sombra
de un estilo**

José M^a LATORRE



En principio, se impone una consideración: no resulta fácil escribir sobre un director cinematográfico cuya filmografía está compuesta por medio centenar de títulos de los que sólo se conocen la mitad, y hablar de constantes, de métodos de trabajo, de estilo, sin correr el riesgo de obrar a la ligera. El problema se suaviza, sin embargo, cuando ese realizador es Terence Fisher, nacido en Londres el 23 de febrero de 1904 y muerto el 18 de junio de 1980, y cuando las consideraciones deben establecerse, precisamente, en torno a la parte más conocida de su obra, es decir, la que va desde el año 1957, fecha de la realización de **La maldición de Frankenstein**, hasta 1973, cuando se cierra con la excelente **Frankenstein and the Monster from Hell**. No se vea en ello, sin embargo, una señal de menosprecio de la actividad anterior del realizador: su **Extraño suceso (So Long at the Fair)**, co-dirigida por Anthony Darnborough en 1950, posee el suficiente interés como para despertar, al menos, la curiosidad de ver otras películas de Fisher anteriores a su consagración como renovador del cine fantástico desde la plataforma de la *Hammer Film*.

El primer inconveniente al que debe hacer frente un interesado por el cine de Fisher es el de poder discernir, a la hora del análisis, cuál es la parte de la intervención personal del realizador entre el conjunto formado por el trabajo de un magnifico y creativo equipo. Es cierto que, por lo general, a los espectadores les interesa más el resultado de una película, lo que ésta ofrece en su globalidad, que las aportaciones personales de quienes la han hecho; pero el caso concreto de Terence Fisher es muy llamativo porque su nombre está indisolublemente unido, para lo mejor y para lo peor, a un equipo excepcional (en el que figuraban, entre otros, Jack Asher y Arthur Grant en la fotografía, Bernard Robinson en la dirección artstica, James Needs en el montaje, James Bernard en la m sica, Jimmy Sangster o Peter Bryan en el guión, Peter Cushing y Christopher Lee como actores a veces directamente implicados en soluciones de puesta en escena, como es el caso de Cushing en **Drácula** y **La momia** o el de Lee en **The Devil Rides Out**). Y el segundo inconveniente es que, pese a todo, cuando Fisher realiza en 1957 **La maldición de Frankenstein**, cuenta ya en su filmografía con algunas experiencias en el terreno del *fantastique* (como **Spaceways** y **Four-Sided Triangle**, películas de ciencia ficción rodadas en el año 1953 para la *Hammer*); en este caso, sin embargo, la más que probable existencia en esas películas de apuntes temáticos y formales desarrollados más tarde por Fisher no invalidaría el análisis de la obra posterior: podría ser su prólogo invisible o, al menos, pendiente de ser verificado.

Sería absurdo resumir el cine de Fisher, como ya se ha intentado hacer, en una aplicada ilustración de la lucha entre el Bien y el Mal; no porque esa pugna no exista en sus películas sino porque este tema no sólo es anterior al cine de Fisher sino que acecha en el centro de toda la literatura fantástica, desde los días de la novela gótica hasta los más modernos horrores de Lovecraft. Puestos a buscar una personalidad para el cine fantástico de Fisher habría que rastrearla antes en sus métodos de trabajo, en su planificación, en su *mise-en-scène*; en una palabra: en su mirada personal sobre temas, paisajes y figuras clásicas del *fantastique*. Y **La maldición de Frankenstein** ya resultaba ilustrativa de cuál sería la postura del realizador ante el género, partiendo del acierto -más importante de lo que puede parecer a primera vista, pero que quizá no deba ser atribuido exclusivamente a Terence Fisher- de devolver la obra a su contexto novelesco romántico, del que la había extraído el cine hollywoodiense para ofrecerla en clave de cuento moralista más o menos degradado.



El primero y el último Frankenstein de Terence Fisher: arriba, portada del número 2 de la revista "House of Hammer", dedicada a **La maldición de Frankenstein** (1957); sobre estas líneas, Dave Prowse en **Frankenstein y el monstruo del Infierno** (1973).



Una de las características de la mise-en-scène de Fisher es la sabia utilización que hace de los decorados tridimensionales. A la izquierda, decorado del castillo Meinster en **Las novias de Drácula** (1960); a la derecha, el laboratorio de **El cerebro de Frankenstein** (1969).

Al contrario de lo que hizo James Whale, Terence Fisher se aproximó a la figura de Victor Frankenstein partiendo del hecho de que se trataba, ante todo, de un científico, pero sin olvidarse de que también era un ser humano y no una marioneta sobrepasada por su obra y que, en “justa” correspondencia a su desafío a las llamadas leyes divinas, encontraba finalmente su castigo. Fisher no narra el itinerario de Frankenstein a partir de la adquisición de un cuerpo humano (sin que el espectador conozca el nacimiento de su afición), sino desde los días de su juventud, cuando, tras la muerte paterna, Victor se convierte en heredero de la baronía y despierta a sus aficiones esotéricas bajo la atenta mirada de su amigo y maestro Krempe. A partir de ahí, Fisher sigue minuciosamente todo el proceso que lleva a Frankenstein a crear a su Criatura (sin eludir la visita a la Morgue), consiguiendo un retrato más coherente del personaje y, paralelamente, de la fragilidad del equilibrio moral de la sociedad en la que éste vive.

Los métodos seguidos por Fisher llamaban la atención por su realismo. Y realista sería también el tratamiento dado a la continuación de la historia narrada: el decorado no fuerza nunca la planificación, los objetos no violentan los encuadres, el lenguaje cinematográfico no evoca la memoria expresionista ni el clasicismo de los años treinta. Siguiendo con el planteamiento, los objetos, los interiores lívidos y los pictóricos exteriores no buscan la definición de una época ni la reconstrucción visual de un gusto por determinados elementos visuales sino provocar una aguda sensación de violencia, de acuerdo con el trasfondo de un experimento científico que podría ser considerado, asimismo, como el reflejo de una transición histórica, de una transformación ideológica y social: de un desplazamiento del acento moral hacia zonas más turbulentas de la personalidad del ser humano (lo que equipara la película a la magnífica **Las dos caras del Dr. Jekyll**).

Ya en ese primer título llama poderosamente la atención la presencia, casi obsesiva, de algunos elementos que serán constantes en el cine de Terence Fisher: la afición por servirse de decorados tridimensionales, de caserones, palacios y castillos llenos de esquinas y recovecos por los que en cualquier momento puede manifestarse el horror; también la inclinación hacia las paredes de piedra granítica, el realismo con que se describen laboratorios y, en general, toda clase de habitaciones ocultas y prohibidas; la sordidez, el regusto por el detalle morboso (el cerebro del científico muerto desprende, al ser golpeado contra la pared en el forcejeo entre Frankenstein y Krempe, un líquido bien visible); la localización del horror en sótanos, criptas y azoteas; la fuerza imaginera de trajes y vestidos; y, sobre todo, el protagonismo de la sexualidad, hasta entonces ausente en el cine de terror (no en vano, Victor Frankenstein se debate entre la sexualidad oculta -la criada Justine- y la relación convencional con su prima y prometida Elizabeth).

Tal vez se pueda decir que en **La maldición de Frankenstein** existe ya el germen de todo el cine posterior de Terence Fisher; pero de lo que no cabe la menor duda es de que, a partir de la siguiente película del realizador, **Drácula**, la sexualidad como motor de la ficción, el gusto por el contraste irónico y la propuesta morbosa serán los principales elementos puestos en juego en la puesta en escena, la cual no se distingue por subrayar las diferencias (por lo demás habituales) entre lo fantástico y lo cotidiano sino por mostrar ambos en un mismo plano: Fisher no cuenta la invasión de la “anormalidad”, sino sus efectos, considerando que ésta existe en un evidente grado de realidad.

Siguiendo con la figura de Frankenstein: en **The Revenge of Frankenstein**, quizá la película más compleja de Fisher sobre el personaje, se plantea inicialmente una situación de gran fuerza irónica: Victor Frankenstein, símbolo de la maldad para la inmovilista sociedad de su tiempo, la cual le ha condenado a morir en la guillotina, se

salva de la muerte en el último momento gracias a la argucia de hacer ejecutar en su lugar al sacerdote que le ha atendido en su celda de condenado (símbolo del bien para esa misma sociedad); yendo más lejos todavía, el círculo se cerrará trágicamente haciendo que la nueva criatura del barón, Karl, desenmascare públicamente al científico durante el curso de una fiesta burguesa, del mismo modo que, en la posterior **Las dos caras del Dr. Jekyll**, el hombre de ciencia se verá descubierto ante todos, despojado de su máscara de respetabilidad, durante el curso de la encuesta policial.

Como la *work in progress* que era, cada sucesivo capítulo de la serie de Frankenstein iría aportando miradas más complejas, más perturbadoras: en **Frankenstein Created Woman**, siniestra parábola construida a la sombra de la guillotina y sobre la idea de la transmigración, el alma del hombre ajusticiado se servirá del cuerpo de la mujer para llevar a cabo su venganza de ultratumba (siguiendo métodos narrativos propios del melodrama a lo Dumas); en **El cerebro de Frankenstein**, el barón, perseguido cada vez más abiertamente por la sociedad, hará suyo el postulado de abrir nuevos caminos para la ciencia rectificando la posición de la ética (métodos del folletín y de la novela gótica); y, finalmente, en **Frankenstein and the Monster from Hell**, poema blasfemo unas veces, otras veces alegato contra la hipocresía, la manipulación de la locura y la instrumentalización de la muerte, desarrollado casi íntegramente en un manicomio donde el barón continúa experimentando con cadáveres, Fisher expresará ya una angustia existencial que le llevará hasta el extremo de componer uno de los planos más retorcidos e inquietantes de su obra: un personaje contempla su propio cadáver yaciendo dentro de la tumba. Fisher miraba cada vez más de frente el horror.

Para entonces, Victor Frankenstein habrá abandonado ya su atractiva envoltura de malvado byroniano para ofrecerse bajo la apariencia de un atormentado Melmoth: un ser que pasea su malditismo por celdas, corredores y laboratorios secretos, exiliado de la vida social, ayudado por una muchacha muda a la que su propio padre intentó violar, y que no diferencia el sonido de un violín del de los gemidos de su criatura. El **Frankenstein** de 1957 y el de 1973 ofrecen una violación en su centro narrativo, como también **El perro de Baskerville**, **Las dos caras del Dr. Jekyll** y **The Curse of the Werewolf**: Fisher conocía bien los estrechos lazos que unían sexualidad y terror, como demostraría en su trío de películas sobre el vampirismo, **Drácula**, **Las novias de Drácula** y **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (la cual contiene la que quizá sea la secuencia más sexualmente explícita legada por el género, cuando Barbara Shelley, apresada por los monjes en una exaltada ceremonia llena de violencia y de lujuria, sufre el castigo de ver penetrado su cuerpo por la estaca que le clava el padre Sandor; algo así como la estrategia del exorcismo del cuerpo por los signos del deseo, del exorcismo del deseo por la exageración de su puesta en escena, como diría Baudrillard). Tres films que constituyen frenéticas violentaciones no sólo del código lingüístico del género sino también de figuras del imaginario burgués (véase el desparpajo con que Mina acoge en su propia casa al vampiro-amante).



Quizá la secuencia más sexualmente explícita filmada por Fisher en toda su carrera: Barbara Shelley es "penetrada" por el monje Sandor (Andrew Keir), en la película **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (1965).



Cartel francés de la película *Drácula* (1957).

Drácula comienza con un largo fragmento dedicado a visualizar las páginas del Diario de Jonathan Harker, el cual será leído posteriormente por el profesor Van Helsing. Esa presencia del pasado, ya sea mediante el *flash-back*, bien mediante el recurso del diálogo, e incluso del simple salto narrativo, será característica de buena parte del cine de Fisher: **El perro de Baskerville** comienza con la visualización de la leyenda de la familia Baskerville; en **Las novias de Drácula**, la baronesa Meinster (una impresionante Martita Hunt) le cuenta a Marianne (Yvonne Monlaur) los pasados días de esplendor del castillo familiar; en **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** se incluye como prólogo el final de **Drácula**; en **La momia**, un oportuno *flash-back* desarrollado en el antiguo Egipto cuenta la historia de Kharis y Ananka; en **El fantasma de la Opera** se visualiza, en *flash-back*, el pasado del Fantasma; en **The Gorgon** y en **The Curse of the Werewolf**, el pasado está latente en cada secuencia, determinando el curso de la narrativa. Pero el film donde adquiere más importancia es, sin duda, en **Las novias de Drácula**: muy ingeniosamente, se relaciona el vampirismo con una enfermedad negra y con los vicios de una clase social en decadencia.

En el cine de Terence Fisher el espacio ha jugado siempre una importantísima función en el conjunto de la puesta en escena, como corresponde a un cine fantástico trabajado no sólo argumentalmente sino también en su lenguaje, sobre todo en lo referente a la profundidad de campo (así cuando Van Helsing, en **Las novias de Drácula**, intenta coger en primer término dentro del encuadre el crucifijo que está suspendido sobre un agujero mientras, al fondo del mismo, aparece el barón Meinster; o Drácula abriendo la puerta del sótano de la casa de los Holmwood al mismo tiempo que Van Helsing deposita el crucifijo en el fondo del ataúd). Pero esa importancia del espacio como impulsor de la dinámica narrativa se ve reforzada a menudo por los inquietantes movimientos de la cámara, que unas veces rompen con la lógica (la cámara se mueve hacia un extremo del encuadre mientras el personaje se mueve hacia otro, como sucede cuando Jonathan Harker entra en el castillo de Drácula) y otras con la idea de la seguridad del espectador (en la segunda agresión de la momia Kharis al arqueólogo John Banning en **La momia**, filmada situando la cámara detrás de Kharis); o con el protagonismo concedido a las sombras (en **Drácula**, la sombra de Harker se proyecta sobre las cortinas de terciopelo, al fondo del encuadre, detrás de los cuatro arcos situados en primer término; la bajada de Drácula a la cripta después de que Harker haya clavado la estaca en el corazón de la mujer-vampiro; los abundantes juegos de luz en **El perro de Baskerville**); o por la inteligente utilización del decorado (John Banning espera la llegada de Kharis, en **La momia**, montando guardia en un salón que tiene tres balcones que dan al jardín).

Si Fisher relaciona a menudo al monstruo y a la víctima dentro del mismo encuadre para hacer más efectiva la tensión, la amenaza, la existencia del peligro (notablemente en sus películas sobre el tema del vampirismo y en **The Gorgon**), existen otras dos características que confieren personalidad a su cine: me refiero a los cambios del punto de vista y a la naturalidad con que filma las manifestaciones de lo *fantastique*. En este sentido, son destacables la primera aparición del vampiro en **Drácula** (bajando elegantemente las escaleras, con gestos y actitudes propias de un refinado anfitrión) y la sonrisa y los gestos sensuales con que, en el mismo film, Mina se presenta ante su marido y Van Helsing después de su primer contacto con Drácula.

En cuanto al punto de vista, éste es -he insistido muchas veces en este aspecto- una de las bazas más intensas con que debe jugar el cine fantástico: según el rodaje, según la planificación, según el punto de vista adoptado en cada momento, una secuencia o una película entera pueden ser cine fantástico o no serlo, independientemente de su argumento. Ya he comentado la inquietante secuencia de la segunda agresión de Kharis al arqueólogo John Banning en **La momia**, en la que la cámara no espera, con Banning, la agresión sino que acompaña a Kharis en su acercamiento a su víctima, pero la obra de Fisher está llena de estos grandes momentos: en **Las dos caras del Dr. Jekyll**, se ve la mano del doctor escribiendo en su Diario, en plano fijo -el papel muestra salpicaduras de tinta, lo que informa sobre el nerviosismo del personaje-, cuando, de repente, la escritura cambia de rasgos y el espectador ya sabe que ha ocurrido la transformación de Jekyll en Hyde; en **The Devil Rides Out**, el sutil juego que se establece, en la secuencia del círculo contra las apariciones satánicas, entre el dentro y el fuera del círculo de tiza; las fluctuaciones que establece en **El perro de Baskerville** entre la racionalidad victoriana y la sombría leyenda de los Baskerville, integrando ésta en aquélla como medio de violentación de la realidad. Es obligado señalar que, considerando ésto, sólo cabe lamentar que Fisher muriera sin haber podido materializar su proyecto de llevar a la pantalla la novela **Soy leyenda**, de Richard Matheson, en la que tan importante resultan los juegos con los puntos de vista -toda la novela se basa en una inversión del punto de vista tradicional- como la naturalidad con que lo fantástico se aposenta en lo que suele denominarse realidad.

A veces, Fisher parecía complacerse invirtiendo los términos de algunas nociones clásicas, de algunas situaciones, de algunos personajes vestidos como representantes de bien y de mal: generalmente, la perversidad se manifiesta, en el género de terror, en el interior de caserones y castillos, cubiles de malignidad, y el exterior suele ser tierra de nadie o un territorio de transición, pero en **El perro de Baskerville** el decorado maléfico es el exterior, es el páramo con las ruinas de la abadía, es ese aire malsano que se filtra a través de puertas y ventanas impregnando el caserón con una atmósfera opresiva; en **Las dos caras del Dr. Jekyll**, Jekyll, transformado en Hyde, aplicará el juego de la seducción a su propia esposa; los alargamientos del *tempo* narrativo en **The Curse of the Werewolf**, triste y pausada como algunos cuentos de Bécquer; la inversión de los papeles clásicos entre Peter Cushing y Christopher Lee en la magnífica **The Gorgon**, quizá la más impetuosa y romántica de las películas del director.

El cine de Fisher huyó siempre del truco fácil y del efectismo gratuito, del mismo modo que procuró eludir el *zoom* al mover la cámara (casi siempre mal utilizado, el *zoom* no enseña a mirar: fuerza la mirada para llamar la atención). Puestos a buscar una temática común que se desprenda, consecuentemente, de sus métodos de trabajo, de su puesta en escena, esa temática sería la detección de las raíces malignas que se agazapan, como plantas en un jardín venenoso, en el interior de sus criaturas o en el fondo de algunas secuencias, y que en ocasiones se manifiestan a través de sexualidades extremas o en sus desviaciones (bestialidad, fetichismo, incesto, necrofilia, masoquismo, apuntes lésbicos). Fisher nunca fue un director rígido, y su único secreto consistía -según él- en que decidía los movimientos de cámara durante los ensayos, y nunca antes de éstos, a fin de que los actores los determinaran con sus gestos y movimientos después de haberse relacionado con el decorado. Eso podría explicar el soplo de inquietud que, combinado con la elegancia y la armonía del movimiento, recorre su cine.



Dentro y fuera del círculo; Paul Eddington, Patrick Mower, Christopher Lee y Sarah Lawson protegidos por el círculo mágico contra las amenazas satánicas de fuera (**The Devil Rides Out**, 1967).