

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Terence Fisher, revisitador de mitos

Autor/es:
Angulo, Jesús

Citar como:
Angulo, J. (1991). Terence Fisher, revisitador de mitos. Nosferatu. Revista de cine. (6):22-43.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43306>

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:





**Terence Fisher,
revisitador de mitos**

Jesús ANGULO



Terence Fisher dando instrucciones a algunos de los intérpretes durante una pausa del rodaje de *El fantasma de la Opera* (1961).

El realizador británico Terence Fisher, que revolucionó el cine fantástico (o más concretamente, el de terror) desde los últimos años cincuenta hasta los primeros setenta; que recuperó en unos casos, y dignificó en otros, los grandes temas y mitos del género; que supone un nexo histórico imprescindible entre la Edad de Oro de la *Universal* y el actual renacimiento del fantástico, hoy yace mayoritariamente olvidado por los devoradores de Freddys y demás descendientes de lo que fue una nueva forma de entender el género. Cuando muchas de sus apuestas, radicalmente osadas para aquellos años, han sido trufadas desde la pasada década de efectismos u orgías violentas gratuitas, no vendría mal recordar que fue este hombre, de aspecto físico anodino, el primero en modelar a sus terroríficos monstruos a base de carne, sangre y sexo. Sus amenazadoras criaturas nos hacían temblar porque se parecían más a nosotros, estaban hechas de nuestra sangre y nuestros propios deseos. Fisher no es uno de los grandes genios de la historia del cine, pero tampoco un gris especialista en asustar. El cine fantástico, sin ninguna duda el de más calado popular de todos los géneros cinematográficos, suele ser tratado con cierto desdén por algunos de los más sesudos críticos. También de este desdén ha sufrido Fisher y es hora de colocarlo en su lugar.

Hablar de Fisher lleva, invariablemente, a hablar de una modesta productora inglesa, la *Hammer*, para la que realizó la mayor parte de sus películas. En otras páginas de este mismo número se analizan detenidamente la historia y peripecias de la *Hammer* y de las más importantes figuras que trabajaron a su servicio, desde los paradigmáticos actores Christopher Lee y Peter Cushing hasta toda una serie de técnicos fijos de la casa, por lo que obviaré, en lo posible, las interdependencias de Fisher con todos ellos. Igualmente queda fuera de este trabajo el profundizar en el análisis de los diversos mitos del fantástico que poblaron el particular mundo fisheriano, por lo que me limitaré a los aspectos, y podremos ver que son numerosos, en los que Fisher muestra su capacidad innovadora. Para terminar estas aclaraciones preliminares, debo señalar que, si bien la obra de Fisher supera los cincuenta largometrajes, me detendré especialmente en los últimos veintitrés, dirigidos entre 1957 y 1973 (1).

Antes de convertirse en Fisher

Nacido en Maida Vale el 23 de febrero de 1904, la muerte de su padre, cuando sólo contaba cuatro años, hace que sea educado por sus abuelos, bajo la rígida moral victoriana, a la que años más tarde fustigará incesantemente con su cine. Su madre decide enviarle a los dieciséis años a una academia militar, con el objetivo de convertirle en marino. Tras acabar sus estudios se embarca durante dos años en el "Conway", en el que recorre mares y puertos de todo el mundo, llegando a contramaestre. Pero acabado este período, el joven Fisher ya se ha dado perfecta cuenta de que no es la marina la pasión de su vida. En los años siguientes trabaja como un gris empleado en una tienda de tejidos, en la que acaba como escaparatasta. Este primer, y modesto, contacto con la puesta en escena, coincide con el comienzo de su atracción hacia el cine, por lo que decide convertirse en montador.

Su colaboración con el cine comienza en 1933, contratado por Michael Balcon, en modestos puestos, siendo su primer trabajo en **Falling for You**, una comedia de Jack Hulbert y Robert Stevenson. Pasando por tercer asistente de realización y ayudante de montaje, debuta como montador en 1936. Como tal, trabaja en veinte filmes hasta el año 1947, en el que monta **The Master of Bankdam**, de Walter Forde, lo que le exige de participar en la IIª Guerra Mundial. Ese mismo año asiste a un curso de realización organizado por la productora *Rank*, tras el que debuta como realizador con tres medimetrotrajes: **Colonel Bogey** (1947), **To the Public Danger** (1948) y **A Song of Tomorrow** (1948).



Terence Fisher y Heather Sears durante el rodaje de **El fantasma de la Opera** (1961).

En 1948, *Gainsborough Films* le encarga su primer largometraje, **Portrait from Life**, un melodrama en torno a una joven amnésica (la hoy realizadora Mai Zetterling, en una notable interpretación), que ha ido a parar a un campo de deportados en Alemania tras desaparecer durante la IIª Guerra Mundial. Años después, el propio Fisher declararía (2) que era ésta una de sus películas preferidas de su primera etapa: “Pude concretar en ella algunas de mis ideas, en particular las correspondencias entre la realidad y el fantástico. Intenté dar a esta historia de encuesta policíaca un cierto aire onírico”. Para la misma productora realiza una discreta comedia en sketches, **Marry Me!** (1949) y, co-dirigidas con Anthony Darnborough, **The Astonished Heart** (1950) y **So Long at the Fair (Extraño suceso)**, 1950). El primero de sus trabajos con Darnborough es una no demasiado afortunada traslación a la pantalla de una comedia, de gran éxito en Londres, de Noel Coward, a su vez protagonista, junto con Margaret Leighton. Más interés tiene su segundo trabajo en común. Respaldados por un desahogado presupuesto, ambos realizadores consiguen, a partir de un pulso casi hitchcockiano, sacar adelante con brillantez una historia de misterio y desapariciones, muy bien ambientada en el París de finales del siglo pasado, protagonizada por Jean Simmons y Dirk Bogarde. En 1951 la productora *New World* le encarga una película policíaca, **Home to Danger**, que realiza sin convicción y con resultados poco afortunados.

Ese mismo año la productora *Hammer*, a la que definitivamente quedará unida la carrera de Fisher, le propone un contrato, que comenzará con la realización de una serie de filmes, coproducidos por la *Lippert*, una productora americana de series B, con la que mantenía una relación por la que las películas de cada una de ellas eran distribuidas por la otra al otro lado del Atlántico. Esta colaboración comienza con **The Last Page (Chantaje criminal)**, 1952), a partir de una acertada adaptación de Frederick Knott de la novela de James Hadley Chase, con un brillante reparto que encabeza George Brent. Forma parte de esta época, junto a películas de escaso interés (**Wings of Danger** -1952-, **Mantrap** -1953- y **The Gambler and the Lady** -1953-), **Stolen Face** (1952), donde ya aparece una de las constantes temáticas del futuro Fisher. El protagonista es un cirujano que, mediante operaciones plásticas, pretende alterar la psicología de sus pacientes femeninas. En este doctor Bishop (interpretado por Paul Henreid) ya está presente el científico cuyas ideas, rechazadas por su entorno social, le llevan a la soledad en su enfrentamiento contra los valores dominantes (los futuros doctores Frankenstein, Jekyll o Bonner, protagonista éste de **The Man who Could Cheat Death**).

En 1953, Fisher realiza dos curiosas películas, adscritas al género de ciencia-ficción, que volverá a tocar años más tarde en su época más reconocida. En la primera de ellas, **Four-Sided Triangle**, vuelve a aparecer la figura de un doctor que centra sus trabajos en experimentaciones heterodoxas. Esta vez el doctor Harvey trata de reproducir seres idénticos a un modelo original. Al hilo de una historia, un tanto simplista, de amores no correspondidos, el doctor Harvey crea un doble de la joven Lena, con resultados que se vuelven contra sus propósitos iniciales. Finalmente, creador y criatura perecerán, víctimas de un incendio. Junto a la citada **Portrait of Life**, es de la que mejores recuerdos guardaba Fisher de su primera época: “Había muchos errores en el guión y en la realización, pero, a pesar suyo, creo que el resultado final no carecía de interés y que el film estaba algo avanzado sobre su época” (3). Con **Spaceways**, mezcla la intriga policíaca con la más pura ciencia-ficción,

incluyendo el espionaje y los viajes de cohetes tripulados al espacio. Si la anterior estaba basada en la novela de William Temple, **Spaceways** parte de un serial radiofónico y se resiente sensiblemente del bajo presupuesto, que impide la utilización de los más elementales efectos especiales. Sin embargo, el suspense de sus últimos minutos recuerda, por su planificación, el dominio de la mesa de montaje que Fisher había adquirido en sus años de aprendizaje.

A un febril ritmo de cuatro o cinco películas por año, de 1953 a 1955 realiza una docena de películas más, entre las que abundan las de tema policíaco. Stéphane Bourgoïn (4) destaca de entre su filmografía de esos años **Face the Music**, adaptación de una novela policíaca de Ernest Borneman, bien ambientada en la vida nocturna de un club de jazz; **Murder by Proxy**, donde logra mantener una buena atmósfera a lo largo de todo el film, con diálogos convincentes, trasladando la acción del Chicago original de la novela de Hellen Nielsen a Londres; y **The Last Man to Hang?**, donde el suspense del proceso en el que se basa el film está muy bien llevado. Algunos de sus títulos de esos años fueron realizados fuera de la *Hammer*. Es el caso de dos películas que el productor Francis Searle le encargó para *Act Film*. Se trata de un intento de crear una serie de films policíacos con personajes fijos: el periodista Mike Billings, su amiga Jenny y el inspector Corcoran. **Final Apointment** y **Stolen Assignement**, esos son los títulos, se quedaron entre lo más gris de Fisher. Sin embargo, a partir de esta experiencia, Fisher y Searle fundaron la productora *Delta Films*, que se saldó con una sola película, **Kill Me Tomorrow** (1956), un cruce de melodrama y film policíaco, cuyo escasamente atractivo guión hizo inútiles los buenos oficios del realizador, al tiempo que dio al traste con la empresa.

Una nueva forma de mostrar el terror

Cuando en 1957 la *Hammer* encargó a su fiel Terence Fisher la recuperación del mito del doctor Frankenstein y su Criatura, nadie pensaba que el resultado sería un éxito de las proporciones que alcanzó **La maldición de Frankenstein**. Este éxito marcó la futura carrera del realizador que, encasillado dentro del cine de terror, supo, sin embargo, mantener intacta toda su capacidad innovadora dentro del género, dejándose en muy escasas ocasiones llevar por la inercia y conformando, película tras película, una estética tan personal como rica en matices. Fisher, al frente de un equipo al que sin duda debe parte de sus logros, creó un universo, formado casi por dos docenas de filmes, que conmovió al cine fantástico.



Peter Cushing y Christopher Lee en **La maldición de Frankenstein** (1956).

Si, como escribió Gérard Lenne, “*el cine no crea mitos nuevos, porque no hay mitos nuevos. No hay más que mitos antiguos bajo formas nuevas*” (5), esto sería perfectamente aplicable al mundo que Fisher trasladó a la pantalla desde su primer Frankenstein. Hay que dejar claro, no obstante, que Fisher casi nunca eligió sus argumentos, y de ello se quejó en alguna entrevista. Pero, de una forma u otra, lo cierto es que sus grandes películas parten, en la mayor parte de los casos, de mitos o temas ya trasladados anteriormente a la pantalla y todos ellos rastreables hasta sus orígenes literarios o mitológicos. Cuando abordan **La maldición de Frankenstein**, Fisher y su equipo encuentran que el cine de terror está casi en el olvido y sólo quedan de él poco más que los recuerdos de la memorable época dorada de la *Universal*. Es por eso que, lejos de mimetizar aquel cine, la obra de Fisher pretende trastocar viejas normas y plantear una nueva mirada sobre el género. Como partida, Fisher y sus guionistas se inspiran más en las fuentes literarias originales, recuperando algunos de los valores que les habían sido hurtados: erotismo, ambigüedad ética, violencia, crítica a unas cerradas convenciones sociales, cierta mirada nostálgica a una estética en decadencia...

Muchas veces se ha descrito el cine de Fisher como una serie de dualidades enfrentadas (Bien/Mal, Belleza/Fealdad, Racionalidad/Instinto...). No se puede compartir tan simplista visión si uno se fija en sus personajes, siempre atormentados, poseídos por una doble atracción-repulsión que les convierte en seres ambiguos por naturaleza. Una ambigüedad que se nos muestra en la negativa a identificar al monstruo de turno con un ser físicamente repulsivo (Drácula, Mr. Hyde...); en la presentación del “salvador” como un obseso defensor del orden, tan sediento de sangre como el monstruo al que persigue (Van Helsing es paradigmático); en el sufrimiento de ese monstruo eternamente perseguido y marginado (Drácula, de nuevo; la Criatura del doctor Frankenstein; Leon, el Hombre Lobo; la Momia...); en el más que cuestionable final feliz, siempre cargado de un poso amargo que nos hace a menudo identificar al monstruo masacrado con la noble fiera abatida por sofisticados fusiles de repetición... Paralelamente, estos personajes son más humanos, por lo tanto ambiguos y, consecuentemente, cargados de sexualidad. Para la puritana sociedad inglesa no dejó de ser una provocación la explicitación del sexo que lleva consigo el cine de Fisher. El terror se asocia al sexo y la belleza encubre, en ocasiones, la monstruosidad (en **The Gorgon** esto se explicita de una manera extrema). Mujeres impacientes mojan con el sudor de su deseo el lecho en el que esperan que los fálicos colmillos de Drácula les penetren la garganta. Pero también la salvadora (?) estaca penetra su carne perpleja. El sexo toma partido por el *Mal*, que resulta así dignificado. La mordedura del vampiro carga los cuerpos aletargados con una sexualidad impaciente; hasta la presencia de la cruz provoca en los poseídos jadeos equívocos. Fisher defiende la amoralidad de su cine frente a una sociedad cargada de prejuicios y orejas y ello hizo que esporádicamente se alzaran voces contra sus películas e incluso tuviese problemas con la censura. Aunque hoy resulte paradójico, cuando más arreciaban esas voces fue a la hora de criticar su excesiva violencia. En palabras de Román Gubern: “*Si el cine de terror de la Universal era un cine con aire romántico o el de la Hammer un intento de renovación del género, ahora nos encontramos con una serie de películas en las que prima, sobre todo, lo directo, lo agresivo. Sobre el misterio prima el terror más brutal: no hay ya aristocráticos vampiros, sino asesinos sádicos. El refinamiento se ha convertido en crueldad*” (6). Fue a ese refinamiento, a esos aristocráticos vampiros a los que se tachó en su día de excesivamente violentos. Pero hurtar la violencia a sus películas



Barbara Shelley: de la deslumbrante belleza a la extrema fealdad que muestra al transformarse en la Gorgona. En cualquiera de sus dos formas, resulta difícil resistirse a su visión...

hubiera supuesto convertirlas en lo contrario de lo que pretendía este cineasta que calificaba de "melodramas" los grandes títulos de la *Universal*. Sin embargo, Fisher nunca se recreó en la violencia, sino que la consideró un elemento indispensable de su cine. Un cine en el que, de nuevo en palabras de Gérard Lenne, "de film en film nos encontramos el mismo personaje perseguido por una fatalidad que toma la forma, ya no de una fatalidad abstracta, sino de la maldad de sus semejantes" (7). ¿Puede reprocharse al tigre acorralado que lance su zarpazo? Esta postura hipócrita es la que el cine de Fisher rechaza y para ello la mayor parte de sus filmes nos sitúan en la Inglaterra victoriana, una época en la que hay un mundo en quiebra (la vieja nobleza que ve cómo sus prebendas se le escurren de entre los dedos) y otro que emerge (la burguesía, cargada de racionalismo). Para Fisher no hay buenos y malos en esa lucha. Ninguno de los contendientes sale bien parado.

Pero a todo esto había que darle forma, y es ahí donde la mano de Fisher se torna más segura. **La maldición de Frankenstein** es la primera película en la que utiliza el color, un elemento esencial en la estética fisheriana. Su *technicolor* acentúa los contrastes de cada toma, planificada siempre teñiéndolo como un instrumento indispensable. Gracias a él la cadavérica palidez del conde Drácula y su cohorte contrasta más con los personajes "libres", su gran capa negra invade el cuadro con su aparición, los decorados se tornan más angustiosos, la violencia se exagera y aparece la sangre, hasta entonces camuflada en el blanco y negro de las versiones clásicas. Esa sangre es uno de los más logrados hallazgos de Fisher. Desde entonces no cesará de brotar, a veces, es cierto, en demasía, a lo largo del género. La sangre, en Fisher, reclama su derecho a la existencia y es, a la vez, portadora de vida y muerte (de nuevo, la ambigüedad). Enmarquemos todo lo dicho en unos decorados barrocos, en los que clasicismo e influencias del gótico son elementos comunes, y nos encontraremos ante el más consecuente envoltorio que Fisher hubiera podido dar a su cine. Los decorados eran cuidados al detalle, estaban ahí no como telón de fondo, sino como elemento idóneo en el que sus personajes se mueven amenazantes o amenazados. Cada personaje tiene su territorio, que supone a la vez el peligro para el "otro", y como tales están diseñados. El castillo de Drácula se opone a la acogedora taberna del pueblo, como la mansión de los Baskerville protege del amenazante páramo. Y en ellos el color se dulcifica o se muestra brillante o violento. Todo ello se completa con una puesta en escena austera, como sus movimientos de cámara, con una especial relevancia de los objetos, cargados de simbolismo (un crucifijo, un escalpelo, tubos de ensayo conteniendo líquidos de colores vivos, un cuadro...).

A la hora de coger la cámara, Fisher renuncia a todo tipo de efectismos. Se niega a usar el *zoom*, al que califica de "truco" y opta por inquietantes *travellings* que deambulan por desiertos decorados. Usa de la profundidad de campo como elemento multiplicador de matices en cada encuadre. Rehúye el plano/contraplano para incluir a todos sus personajes en el cuadro, de forma que la amenaza siempre está ante nuestros ojos. Así no hay lugar para la sorpresa. Todo está anunciado a partir de una sabia planificación que elude los sustos para crear inquietud, una inquietud basada en una cuidadosa puesta en escena, colores luminosos, una música, como pocas veces, puesta al servicio de la acción... Los movimientos de la cámara están en Fisher siempre supeditados a los movimientos de los personajes por el



Fotograma y cartel anunciador de **La maldición de Frankenstein** (1957), con Peter Cushing en su primera interpretación del doctor Frankenstein.

decorado y, en ocasiones, eran decididos durante el propio rodaje. Se muestra reticente al uso del *flash-back* y en cambio, son numerosas las películas que comienzan con un breve prólogo. De su larga experiencia como montador, deduce la teoría de que el montaje se empieza a realizar desde la cámara, lo que hace que sus historias sigan siempre un desarrollo lineal. Todo en Fisher está medido. Nada es dejado al azar.

Aunque sólo sea breve y atropelladamente, no puedo dejar de citar una docena de nombres que resultan inseparables de los logros del cine de Fisher. Nombres que se repiten una y otra vez en su filmografía. No es necesario insistir en la importancia de los rostros de Peter Cushing y Christopher Lee, enfrentados y complementarios a la vez en las series de Frankenstein y Drácula, en **La momia**, en el primero de los dos films dedicados a las aventuras de Sherlock Holmes (en el segundo el propio Lee sustituirá a Cushing en el papel protagonista)..., pero tampoco habría que olvidar a Thorley Walter, un secundario de lujo, que acaparó los más socarrones papeles fisherianos (apenas se resalta la importancia del humor como elemento estabilizador en el cine de Fisher), inseparable ya del entrañable personaje del doctor Watson. Jimmy Sangster, más tarde realizador él mismo, firmó muchos de los mejores guiones con los que Fisher contó en su carrera, desde sus tres **Dráculas** hasta las dos primeras entregas de **Frankenstein**, pasando por **La momia** y **The Man Who Could Cheat Death**. Su otro asiduo guionista, John Elder, firmaría, junto a los guiones de los dos más flojos **Frankenstein**, **El fantasma de la Opera** y, sobre todo, **The Curse of the Werewolf**. Sus dos más fieles directores de fotografía, Jack Asher y Arthur Grant, supusieron dos períodos, cronológicamente diferenciados, de la etapa más importante del cine de Fisher. Asher fue el encargado de fotografiar los ocho primeros films de esa etapa y Grant no tuvo más que seguir su estela, aunque en ocasiones no consiguiese estar a la altura de su ilustre predecesor. En diez ocasiones, desde el primer **Frankenstein** y el primer **Drácula**, hasta la última realización de Fisher, James Bernard fue el encargado de subrayar la tensión y la angustia de los mejores filmes de Fisher con su música. Del período que analizaré a continuación, tan sólo en seis títulos (quizás, sin paliativos, los menos interesantes) faltó el nombre de Bernard Robinson como director artístico, creador de esos soberbios decorados góticos que incluyen misteriosas mansiones, frenéticos laboratorios, humeantes tabernas... Otro nombre inseparable del cine de Fisher es el de James Needs,



Uno de los enfrentamientos a que Fisher sometió a Cushing y Lee: **La momia** (1959). Arriba, Christopher Lee antes de convertirse en la Momia.

su eterno encargado de montaje, labor ésta, es cierto, en la que el realizador poco dejaba desatado para el trabajo final en la mesa. Para cerrar esta imprescindible, aunque incompleta, relación habría que mencionar a Phil Lackery y Roy Ashton, sus maquilladores más asiduos. El primero fue el responsable del maquillaje en los tres primeros grandes éxitos de Fisher (los dos primeros **Frankenstein** y **Drácula**) y, a partir de ahí, Roy Ashton, uno de los más grandes dentro de su especialidad, fue el encargado de suplir con su enorme ingenio la falta de grandes presupuestos o sofisticados mecanismos, consiguiendo trabajos memorables como **La momia**, **Las dos caras del doctor Jekyll**, **The Curse of the Werewolf** y **The Gorgon**, entre otras.

La saga de Frankenstein

No es de extrañar que la *Hammer* pensara en el personaje de Mary Shelley para iniciar su nueva etapa de producción. La historia del barón y su Criatura contiene un buen número de mitos y temas que se han venido repitiendo a lo largo de la historia de la humanidad: Prometeo o la rebelión contra Dios, Edipo vuelto contra su padre, Fausto o la inmortalidad, la ciencia y su lucha contra los atavismos más conservadores, la Bestia fustigada por el simple hecho de ser diferente... Como queda dicho, Fisher y su guionista Jimmy Sangster, lejos de inspirarse para su película en las, por otro lado geniales, recreaciones de James Whale, fijan su atención directamente en las fuentes literarias, retomando la novela de Mary Shelley. Así, el barón Frankenstein será el absoluto protagonista de la serie, quedando siempre su Criatura reducida a un papel secundario. Fue éste el mito más utilizado por Fisher, que realiza cinco largometrajes con él como protagonista. Curiosamente los dos primeros representan su entrada en el fantástico, mientras los dos últimos representan su despedida del cine. A lo largo de la serie vemos cómo la figura del barón Frankenstein va alimentándose de las anteriores entregas. Las experiencias en cada una de ellas van modificando su forma de actuar, de forma que pasa de ser un científico idealista, aunque con fines muy claros, a convertirse en un ser sin escrúpulos al que sólo importan esos fines. En esta serie están contenidas las mejores interpretaciones de Peter Cushing, que se identifica con el barón como con ningún otro de sus personajes fisherianos. De hecho, durante el rodaje de alguna de las películas de la serie, Cushing visitaba periódicamente a su médico, para comentarle su relación con el personaje. La elección de los dos actores que todos identificamos hoy con el cine de Fisher tuvo motivaciones bien diferentes. Cushing, reconocido actor de teatro, se ofreció, y fue aceptado, para representar al barón, al conocer el proyecto. Lee fue, sin embargo, elegido para el papel de la Criatura por su físico, en concreto su estatura, algo que le había dificultado en más de una ocasión conseguir otros papeles.



La visión que Terence Fisher ofreció del personaje creado por Mary Shelley difería profundamente de la que, bajo el sello de la Universal, James Whale había dirigido en 1931. Sobre estas líneas, Boris Karloff caracterizado como la Criatura de Frankenstein en el film de Whale; abajo, **La maldición de Frankenstein** (Fisher, 1956).



El doctor Frankenstein representa al científico marginado por sus colegas, y por el conjunto de la sociedad, por sus avanzadas ideas sobre los trasplantes y la posibilidad de recrear la vida misma. Esta idea, en un principio altruista, se va tornando en agresiva y asocial, a medida que recibe, a su vez, la agresividad de su entorno. Por su parte, sus criaturas son seres angustiados, cuya identidad mestiza provoca igualmente un rechazo social que les llevará a la violencia. En este punto se identifican con su creador, aunque su soledad adquiere tales raíces que no puede dejar de provocarnos ternura. La ambigüedad está, pues, servida. Uno de los posibles refugios a su marginación, subrayado como ya hemos dicho por Fisher, será la sexualidad, que ha de llevarles incluso a la violación. En cuanto a la creación de la criatura, Fisher, más fiel a las fuentes literarias, opta por figuras más humanas, con un maquillaje menos exagerado, que se reduce a las juntas quirúrgicas inevitables.

La maldición de Frankenstein (The Curse of Frankenstein, 1957), primera de la serie, muestra ya a un Frankenstein sensual (a los placeres del vino y la comida añade sus relaciones con su sirvienta, paralelas a su compromiso matrimonial con Elizabeth), completamente dedicado a la ciencia, que no dudará en asesinar a un viejo científico para trasplantar su cerebro al espléndido cuerpo de un criminal ajusticiado o en utilizar a su Criatura para desembarazarse de la incómoda sirvienta. La Criatura, por su parte, es víctima, no sólo de los experimentos del barón, sino también de los golpes -durante su pelea con el doctor Krempe, maestro de Frankenstein que piensa que éste ha llegado demasiado lejos- que le dañan el cerebro, haciendo renacer en él sus dormidos instintos asesinos. Tras su huida del laboratorio matará a un hombre en el bosque y, tras su "resurrección" (el doctor Krempe le había matado tras ese asesinato), también acabará con Justine, la sirvienta. Aunque Fisher rehúye la utilización del *flash-back*, dejando clara su opción por las historias lineales, esta película es toda ella un *flash-back*. Comienza con el doctor Frankenstein encerrado en una celda a la espera de la guillotina, contando su historia a un sacerdote. Pero el *flash-back* es de tales dimensiones que, estructuralmente, está más bien dentro de la tradición fisheriana de los prólogos, que tanto utilizará. El guión de Sangster no tiene fisuras y la música de Bernard y los decorados de Robinson se engarzan a la perfección en la cuidada puesta en escena de Fisher.



El éxito fulminante de esta primera entrega, hizo que la *Hammer* preparase inmediatamente una segunda, **La venganza de Frankenstein (The Revenge of Frankenstein, 1958)**, cuyo fracaso comercial hizo que el personaje no fuese retomado hasta ocho años después. Con el mismo equipo que la anterior, **La venganza de Frankenstein** nos muestra en el habitual prólogo cómo el barón es conducido a la guillotina, que cae sin piedad sobre su cuello. Sin embargo, Frankenstein ha sobornado a verdugo y carcelero, y la cabeza que rueda es la del sacerdote que debía acompañarle en sus últimos momentos. Fisher comienza la película con uno de sus numerosos golpes de humor negro. No será el único de la película. Baste recordar al ladrón de cadáveres que cae, víctima de un infarto, a la tumba que acaba de excavar, o la imagen del doctor Frankenstein cortando el brazo de un ladrón. En esta ocasión, Frankenstein y su ayudante Hans transplantan el cerebro de Karl, deseoso de abandonar su deforme cuerpo, al cuerpo de un gigantesco asesino. La enternecedora escena de Karl, en su flamante cuerpo, quemando su viejo y deforme cadáver, en el laboratorio de Frankenstein, se salda con el estrangulamiento del portero cuando es sorprendido en tan comprometedor situación. En la pelea (total paralelismo con **La maldición de Frankenstein**), su cerebro golpeado ve nacer en él dormidos instintos asesinos que le llevan a violar y asesinar a una mujer. Su aparición, herido, en la elegante fiesta en la que se encuentra el barón, cayendo a sus pies y suplicando su ayuda, es conmovedora; el contraste entre la Criatura desesperada y los elegantes caballeros y damas, brutal. Conocido su verdadero nombre



La venganza de Frankenstein (1958), cuyo fracaso comercial apartó al personaje de las pantallas durante ocho años. Arriba, dibujo para publicidad en prensa de dicha película.



Peter Cushing y Thorley Walters en **Frankenstein Created Woman** (1966).

por las súplicas de la voz de Karl, Frankenstein es linchado, pero Hans, su ayudante, recupera su cerebro. Poco después aparece en Londres bajo otro nombre. Frankenstein está listo para actuar de nuevo. En esta segunda película de la serie, la Criatura adquiere una mayor dimensión, de forma que vivimos más cercanos sus sufrimientos. En todo caso, en **La venganza de Frankenstein** el propio Frankenstein sufrirá la venganza en su propia carne, y esto quedará grabado en su memoria. La película, que nada tiene que envidiar a la anterior en su perfecta planificación, se recrea en los detalles que subrayan el horror de la historia: en el laboratorio de Frankenstein podemos deleitarnos con ojos conservados en un recipiente, miembros amputados o un perfectamente conservado cerebro en su correspondiente tarro.

Tras ocho años de espera, Fisher vuelve a la carga con **Frankenstein Created Woman** (1966), para la que, en un principio, se pretendía contratar a la mismísima Brigitte Bardot, lo que, evidentemente, no se consiguió. El guión es en esta ocasión de John Elder (seudónimo bajo el que se escondía Anthony Hinds, uno de los dueños de la *Hammer*), lo que en absoluto beneficia a la película. A una mayor carga de sexualidad, Fisher añade una importante innovación temática: ahora no se trata de recomponer un cuerpo con un trasplante cerebral, sino de una operación de transmigración. Es el alma de Hans la que toma posesión del cuerpo de Kristina. Algo doblemente irrespetuoso si tenemos en cuenta las pocas simpatías de Fisher hacia la religión. De hecho, la película muestra en su prólogo la ejecución del padre de Hans (que, entonces un niño, contempla aterrorizado la escena), cuyo último gesto consiste en una burla al sacerdote de turno, algo que apuntaba al truculento ajusticiamiento con el que empieza la película anterior. Al tiempo que Frankenstein prueba su teoría de que el alma permanece en el cuerpo más allá del momento de la muerte, mediante su propia hibernación durante una hora, Hans (han pasado unos años desde el prólogo) visita a su amiga Kristina, una joven víctima de las burlas de todo el pueblo por las marcas de nacimiento de su rostro. Asesinado el posadero, Hans es juzgado culpable y ajusticiado, una de las paradojas del film que hace correr al hijo la misma suerte que el padre. Kristina, desesperada, contempla la ejecución (nuevo guiño) y se suicida, ahogándose. Frankenstein recupera ambos cuerpos y, tras recomponer el rostro de Kristina, traslada a su cuerpo el alma de Hans. La utilización por Hans del ahora atractivo cuerpo de Kristina para su venganza de los auténticos asesinos del posadero está cargada de erotismo. La seducción lleva consigo la muerte, dando rienda suelta a una sexualidad explícita. Nueva paradoja, Kristina/Hans “vuelve” a suicidarse por el mismo procedimiento. Si bien **Frankenstein Created Woman** es, quizás, la más floja entrega de la serie, no es menos cierto que el pulso narrativo de Fisher, su cada vez más cuidada puesta en escena y los numerosos recursos irónicos utilizados salvan sobradamente el poco inspirado guión.

Frankenstein Must Be Destroyed (El cerebro de Frankenstein, 1969) es uno de los mejores films de toda la carrera de Fisher. Sus anteriores fracasos, su incesante lucha contra un entorno absolutamente hostil, han hecho del doctor Frankenstein un ser sin escrúpulos, al que cada vez importan menos los métodos que ha de utilizar para conseguir sus objetivos. El comienzo de la película está cargado de violencia. Frankenstein, al que la cámara únicamente enfoca las piernas en un lento y elegante *travelling*, camina con una caja en la mano. Escondido, hará rodar la cabeza de un incauto transeúnte con una pequeña hoz. A continuación, en un magnífico montaje paralelo cargado de suspense, la cámara nos muestra alternativamente los firmes pasos del doctor dirigiéndose a su laboratorio y a un simple ladronzuelo que intenta penetrar en su casa. El ruido de los pasos le hacen refugiarse en el laboratorio, cuyos extraños tubos de ensayo y los habituales despojos humanos hacen crecer su angustia. Los pasos son cada vez más cercanos. Finalmente la pelea se produce, y durante la misma la caja cae al suelo mostrando su preciado contenido, la cabeza recién cortada. El ladrón escapa y acude a avisar a la policía. Frankenstein, obligado a dejar su laboratorio y el cadáver con el que pensaba realizar su próximo experimento, se refugia en la pensión de Anna Spengler. El barón descubre que en el hospital donde trabaja el joven doctor Holst está internado, completamente loco, el doctor Brandt, cuyos avanzados trabajos sobre transplantes cerebrales siempre han producido el reconocimiento de Frankenstein. A partir de ahí, no duda en chantajear a Holst y Anna (sabe que aquél roba drogas del hospital), raptar a Brandt, que muere de un infarto, y más tarde al director del hospital para transplantarle el cerebro de Brandt. Con la misma sangre fría, viola a Anna en una escena que fue cortada de la versión inglesa. La violencia mantiene un *crescendo* difícil de superar. Cuando el cerebro de Brandt despierta en su nuevo cuerpo, desesperado pide ayuda a Anna que, asustada, le apuñala. Al conocer la agresión hacia su Criatura y la consiguiente huida, Frankenstein mata a Anna. En la espléndida secuencia final, en la casa de Brandt, convertida en una enorme antorcha, la desesperada Criatura dispara contra Holst y arrastra a Frankenstein a las llamas. Como en la ya lejana **Four-Sided Triangle**, creador y criatura perecen (?) en el fuego. Nuevamente el ser producto de los experimentos de Frankenstein se ve sumido en la desesperación de su falta de identidad. Es patética la escena en la que Brandt, enfundado en el cuerpo del profesor Richter, intenta explicar, desde detrás de un biombo, su situación a su mujer, horrorizada. Entre tanta violencia, Fisher encuentra resquicios para el humor. Humor negro en la escena en la que un indiscreto chorro de agua juega con el brazo del cadáver enterrado



en el jardín. Humor socarrón, también, el que proviene de la figura del inspector Fritsch (Thorley Walters, en una chispeante interpretación que parece recrear su papel de doctor Watson).

Tras cuatro años de inactividad, Fisher dirige el que será su último film, **Frankenstein y el monstruo del Infierno (Frankenstein and the Monster from Hell, 1973)**. Su despedida del cine no cuenta con los mejores medios. El declive de la *Hammer* ya ha comenzado y de sus primeros colaboradores sólo conserva a su montador, James Needs, y al músico James Bernard, que compone una banda deliberada y obsesivamente chirriante. El guión, un tanto confuso, está firmado de nuevo por John Elder. Ni la fotografía de Brian Probyn está a la altura de la de Asher, ni los decorados de Scott Mac Gregor tienen la fuerza de los de Robinson. No obstante todo ello, Fisher va más allá de tanta carencia con su dominio de la puesta en escena. En la última entrega dirigida por Fisher, el barón Frankenstein sigue siendo el hombre sin escrúpulos de **El cerebro de Frankenstein**. Ha conseguido sobrevivir al fuego, aunque sus manos quemadas son el precio que ha



Dos de las versiones que Fisher realizó sobre el personaje de Frankenstein. Arriba, **El cerebro de Frankenstein**, película caracterizada sobre todo por su extrema violencia. A la izquierda, **Frankenstein y el monstruo del Infierno** (1973), una "pesadilla asfíxica".

tenido que pagar. Prosiguiendo su utilización de todo y todos para sus fines, chantajea al director del hospital para enfermos mentales, del que en realidad él es director en la sombra; induce al suicidio a uno de los internos para utilizar su cerebro... Al situar la acción casi exclusivamente en el interior del manicomio, la atmósfera adquiere un tono de pesadilla asfixiante. Todos los personajes conocen bien la angustia: Frankenstein, por sus manos, instrumentos indispensables para sus experimentos, quemadas; Simon Helder, que ha sido condenado a cinco años de encierro en el hospital por sus experimentos con cadáveres; Ange, que permanece muda desde que su padre, el director del hospital, intentó violarla años antes; de nuevo la Criatura, el cerebro de un músico encerrado en otro cuerpo, contemplando su propio cadáver; los internos, locos. Esa atmósfera nos muestra a un Frankenstein cada vez más obsesionado por sus fracasos, cada vez más carente de escrúpulos. Al final de la película Frankenstein está de nuevo dispuesto a elegir su próxima víctima, siempre fracasado, pero siempre indestructible. Pero para Fisher era el final del barón Frankenstein.

Un Drácula de carne y sangre

La consecuencia inmediata del éxito de **La maldición de Frankenstein**, junto con **La venganza de Frankenstein**, fue **Drácula** (1958). Contrariamente a Tod Browning, que se había basado para su película en la obra teatral inspirada en la novela de Bram Stoker, Fisher y el guionista Jimmy Sangster parten de la propia novela, aunque propiciando numerosos cambios argumentales. En la película, el conde Drácula pierde varios de los recursos con que le dotó Stoker: no puede soportar la luz del sol, cuya aparición en la novela simplemente eclipsaba sus poderes; es incapaz de convertirse en murciélago, lobo o, simplemente, evanescente neblina; desaparecen los gitanos, sus fieles servidores en el libro. Todo ello hace que el Drácula de Fisher se muestre más frágil, más humano. El rejuvenecimiento respecto a la novela contribuye a acentuar el erotismo de su figura, dejado de lado por Browning. La acción se desarrolla exclusivamente en Centroeuropa, olvidando el desplazamiento del conde a Inglaterra, tomado ya en la versión de Murnau (**Nosferatu**, 1922). El personaje de Jonathan Harker, que sobrevive en el libro, muere aquí a los pocos minutos de la película. A pesar de todo ello, el conde vampiro recreado por Fisher es, en lo esencial, fiel al personaje de Stoker, un personaje que, con tan sólo unos minutos de presencia física en el film, lo llena todo con su presencia insinuada.

Drácula es, sin paliativos, la obra maestra de Fisher. En ella alcanzan su más perfecta expresión todas las características citadas de su cine. Sus sólidos decorados se desdobl原因 en dos mundos contrapuestos. En el pueblo se hacen más austeros, con una iluminación incierta, tamizada por el humo de la taberna, donde el miedo se refugia apiñado. En el castillo del conde reinan las formas góticas y los colores vivos roban espacio a las sombras. El desasosiego penetra en la cámara misma, que deambula inquietante por espacios abigarrados, en los que cada objeto está exactamente donde debe de estar, en una suma incesante de efectos simbólicos. Si en la mayor parte del metraje del film la presencia de Drácula es tan sólo sugerida, Fisher siempre nos muestra a su personaje sin truculencias, acentuando la fuerza dramática de sus apariciones. Le conocemos en lo alto de una escalera, lívido, con el rostro desencajado y los ojos aterroriza-



"Who will be his bride tonight?" ("¿Quién será su novia esta noche?"). **Drácula** (1958): "un Drácula de carne y sangre". Arriba, cartel americano de la película; abajo, fotograma de la misma.





Cartel francés de *Las novias de Drácula* (1960).

damente brillantes, envuelto en la prodigiosa música de James Bernard (*"Raramente la música habrá jugado un papel tal en la concepción de un film fantástico"*) (8). Contenidos o explicitados hasta el paroxismo, violencia y erotismo constituyen inseparables filamentos de esos colmillos que acarician antes de atacar. Su caliente aliento es el prólogo a la posesión. Mientras la mesiánica violencia de Van Helsing tan sólo busca la destrucción, la violencia de Drácula está alimentada de deseo. Desde que Harker destruye a su compañera, el conde no cesará hasta vampirizar a la prometida de Harker. Las víctimas del vampiro pasarán del terror inicial al placer irremediable. Drácula es un amante irrechazable. Cuando Mina vuelve a su casa acariciando el recuerdo de su contacto con él, descubrimos en su rostro el placer, que hubiera sido imposible encontrar antes en esta remilgada dama. ¡Qué diferencia entre la penetración de sus colmillos y la de la burda estaca de Harker y Van Helsing! Especialmente subversiva es la escena en la que Lucy ataca/seduca a su hermano en el cementerio. Todos los valores se trastocan para, finalmente, conseguir que cada espectador se sienta atraído por el imponente magnetismo de Drácula/Lee. Magnetismo que se hace extensivo a los propios movimientos de cámara que, desde el inicio del film cuando deambula por el castillo en compañía de Jonathan Harker, sólo se toma momentos de reposo cuando sale -y, evidente-

mente, no siempre- del territorio del conde. A pesar del bajo presupuesto, del que se quejó airadamente Christopher Lee, hay momentos impagables en los que el trabajo de maquillaje de Phil Lackery supera la falta de medios. Ahí está, para demostrarlo, la escena en la que la mujer vampiro se convierte en anciana tras serle clavada la estaca en el corazón y, sobre todo, la secuencia final, en la que Van Helsing se abalanza sobre las enormes cortinas, dejando pasar la luz del sol que convertirá en cenizas el cuerpo, aparentemente derrotado, de Drácula.

Tan definitiva había aparecido la destrucción de Drácula que cuando, dos años después, Fisher retoma el mito, sólo queda de la figura del legendario conde su aparición en el título de la película, **Las novias de Drácula** (*The Brides of Dracula*, 1960). Ahora el protagonista es el barón Meinster, un noble libertino convertido en vampiro, encerrado y encadenado por su madre, al cuidado de una sirvienta, Greta, que de vez en cuando le proporciona doncellas con las que calmar su insaciable deseo. En esta película, el erotismo se desborda y se elige como protagonista al actor de teatro David Peel (un lastre sin el que la película hubiera ganado, sin duda, enteros), joven, apuesto, rubio... Liberado por la incauta Marianne, que ha aterrizado en la mansión de los Meinster de paso a la residencia para señoritas en la que piensa trabajar, Meinster encuentra su primera víctima en su propia madre, en una clara sugerencia incestuosa. No será la única transgresión moral a las normas convencionales, puesto que las afeminadas maneras de Meinster y los lésbicos ataques de sus "novias" apuntan una soterrada carga de homosexualidad en la historia.

Si bien es cierto que **Las novias de Drácula** es la más floja de las incursiones de Fisher en el mito del vampiro, hay momentos que están a la altura de su mejor cine. Es antológica la escena en la que el propio Van Helsing (si la ausencia de Lee resta fuerza a este film, al menos podemos de nuevo deleitarnos con la interpretación de Cushing) se cauteriza la herida que le ha producido el mordisco del vampiro, pero, de nuevo, destaca la secuencia final. En esta ocasión Van Helsing, tras rechazar a Meinster con agua bendita, le enfrenta a la sombra, en forma de cruz, de las aspas de un viejo molino abandonado. El vampiro desaparecerá poco a poco, impotente.

En **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (*Dracula, Prince of Darkness*, 1965), Fisher retoma la historia del conde Drácula a partir de donde la dejó en su primera entrega. La película nos recuerda en un breve prólogo la secuencia final de **Drácula**, con el vampiro convertido en cenizas. Con un recurso argumental un tanto cogido por los pelos, veremos que Klove, criado del conde, ha conseguido reunir las cenizas, esparcidas por el viento, de su señor. Cuando dos jóvenes matrimonios deciden visitar, pese a las advertencias de los atemorizados habitantes del pueblo, las proximidades del castillo de Drácula, Klove les invita a pasar en él la noche. La inquietante llegada de un carruaje sin conductor desembocará en la muerte de Alan quien, colgado cabeza abajo (formando así la imagen, de claras reminiscencias satánicas, de una cruz invertida) dará vida, con su sangre, a las dormidas cenizas. Una vez



Con **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (1965), "Fisher vuelve a su mejor cine".

más, vida y muerte se confunden con la sangre como vehículo para tal tránsito. La recuperación de Christopher Lee como protagonista contrasta con la ausencia de Van Helsing, sustituido esta vez por el padre Sandor, si cabe más justiciero y mesiánico que aquél. Con ello, Fisher acentúa su utilización de la religión como elemento castrante e inquisitorial. Si crucifijos (eso son al fin y al cabo las aspas del molino que acaban con Meinster) o agua bendita han simbolizado hasta ahora la lucha de las fuerzas sobrenaturales del bien contra el transgresor conde Drácula, ahora son directamente sus representantes en la tierra los que acaban con él. Por otro lado, las apariciones de Lee vuelven a ser reducidas y su personaje se ve privado de la voz (sólo gruñe, grita, jadea...), todo ello debido a las exigencias económicas del actor que la productora recorta mediante estas imposiciones en el guión, que Jimmy Sangster se negó, por ello, a firmar.

Con **Drácula, Príncipe de las Tinieblas**, Fisher vuelve a su mejor cine, que contiene momentos inolvidables. A la ya citada resurrección de Drácula hay que añadir la violenta ejecución de Helen (espléndida Barbara Shelley) por parte del padre Sandor y sus secuaces en una escena que, como se ha recordado en múltiples ocasiones, más parece una violación. Igualmente memorable es aquella en la que Drácula hace beber a Helen su sangre, una curiosa inversión cargada de erotismo que se inspira directamente en la novela de Stoker. De nuevo para la secuencia final Fisher utiliza todos los recursos a su alcance. Hace que Les Bowie, responsable de efectos especiales, construya una base circular sobre la que vertió grandes cantidades de cera, que diesen la sensación de una superficie helada. Por ella escapa Drácula del monasterio de Sandor. Para los primeros planos se utilizaron grandes bloques de hielo que flotaban sobre una piscina. Cuando Sandor dispara sobre el hielo, Drácula es tragado por las aguas heladas.

Un inoportuno accidente sufrido por Fisher le impidió realizar la continuación de esta película, que fue encomendada a Freddie Francis. Obviamente, el resultado no estuvo a la altura del que Fisher hubiera conseguido. La película, **Drácula vuelve de la tumba (Dracula Has Risen from the Grave, 1968)** comienza con un toque irónico que hubiera hecho las delicias de Fisher: un monje resbala sobre el hielo y su sangre llega hasta el aletargado cadáver de Drácula que vuelve, así, a la vida.

Cara y cruz de Sherlock Holmes

Tras sus primeros grandes éxitos (los dos primeros **Frankenstein** y **Drácula**), Fisher tomó como protagonista al sagaz detective Sherlock Holmes en **El perro de Baskerville (The Hound of the Baskervilles, 1959)**. Lejos de lo que pudiera parecer, la novela de Conan Doyle entra de lleno en el terreno del fantástico, al apartarse un tanto su argumento de las habituales tramas detectivescas del protagonista. Fiel al original literario, la película es una perfecta simbiosis de ambos géneros. Comienza con el consabido prólogo, esta vez un *flash-back* en forma de narración hecha por el doctor Mortimer a Sherlock Holmes, al que cuenta los antecedentes de una maldición que recorre la saga de los Baskerville, desde que Sir Hugo Baskerville murió destrozado por un monstruoso perro. La última víctima ha sido Sir Charles, y su heredero, Sir Henry, requiere ahora los servicios de Holmes para desentrañar el misterio. La película se inicia con un ritmo frenético, mostrando a un violento Sir Henry que, tras asesinar a su criado, persigue a la hija de este con sus perros de caza por un oscuro y solitario páramo. Tras alcanzarla en las ruinas de una vieja abadía, la asesina antes de ser alcanzado por el enorme perro. Es curioso señalar que, por una vez, Fisher elude la presentación física del monstruoso animal, lo que acentúa el carácter enigmático de la narración, hasta el mismo final de la película.

Son notables los paralelismos de este film con los dedicados a Drácula. Como en estos, se trata de la lucha de la razón (Van Helsing/Sherlock Holmes) contra lo misterioso e irracional (Drácula/el perro). También como en Drácula, el espacio dramático se desdobra, aunque invertido. Si entonces la amenaza se enseñoreaba del castillo de Drácula y el exterior suponía la seguridad, en **El perro de Baskerville** es el páramo, habitado por las sombras, aullidos, arenas movedizas o misteriosas ruinas, el que representa el peligro, mientras la barroca mansión de los Baskerville se convierte en refugio. Nuevamente la amenaza viste un aspecto seductor, esta vez en la figura de Cecile. La ambientación no tiene resquicios, apoyada en los decorados de Robinson y la espléndida fotografía de Jack Asher, que subraya el contraste entre los dos espacios, acentuando la atmósfera brumosa del páramo y la confortable decoración de la mansión, algo inquietante, sin embargo. A la cabeza del reparto, Peter Cushing (Holmes), André Morell (Watson) y Christopher Lee (Sir Henry).



El perro de Baskerville (1958), una de las mejores adaptaciones cinematográficas de la obra de Conan Doyle.

La *Hammer* intentó conseguir los derechos de otras novelas de Conan Doyle, sin conseguirlo. Sin embargo, tres años después Fisher retomaría el mismo personaje, pero esta vez en una de sus escasas realizaciones fuera de la *Hammer*. La película, **El collar de la muerte (Sherlock Holmes und das halband des todes**, 1962), se adapta más a las aventuras del detective, enfrentado a su enemigo Moriarty, en torno al robo de un collar que perteneció nada menos que a Cleopatra. Pese a la cuidada ambientación y a una fotografía en blanco y negro de reminiscencias expresionistas, nos encontramos ante una obra menor dentro de su filmografía. Esta vez el papel de Sherlock Holmes será interpretado por Christopher Lee, mientras Thorley Walters se encarga de recrear a su inseparable Watson.

De otros mitos revisitados

En su afán por incorporar a su repertorio los más populares mitos del cine fantástico, la *Hammer* retomó aquellos que habían tenido antecedentes más o menos notables. Como no podía ser menos, los proyectos más ambiciosos de entre ellos fueron a parar a las solventes manos del realizador-estrella de la productora, Terence Fisher. De esta manera, junto a las ya comentadas series dedicadas a Frankenstein y Drácula, Fisher se enfrentó a la tarea de visitar a personajes como la Momia, el doctor Jekyll y su *alter ego*, mister Hyde, el Hombre-Lobo y el Fantasma de la Opera.

El interés occidental por el Antiguo Egipto, alimentado por la perfección de sus milenarios restos arqueológicos y por una cultura desdibujada a través de los siglos, siempre ha tenido un gran arraigo popular. El cine mostró inmediatamente su interés por esta época y ya en 1899 aparece en la pantalla la primera momia viviente. Se trata de **Cleopatra**, un breve film del genial Méliès. Pero la consagración cinematográfica del mito llegó en 1932, con **The Mummy**, dirigida por Karl Freund, el en otros tiempos mejor director de fotografía de la Alemania expresionista. En esta cinta y otras dos más producidas igualmente por la *Universal* -**The Mummy's Hand** (W. Christy Cabanne, 1940) y **The Mummy's Tomb** (Harold Young, 1942)- fueron en las que Jimmy Sangster se basó para escribir el guión que puso a disposición de Fisher. El tema de la pervivencia del amor más allá de la muerte y la eterna confrontación entre ciencia y creencias metafísicas son los temas centrales de la película, que se aparta del tono poético de la versión de Freund para dar a la narración un tono más realista. Incomprensiblemente, la película lima las potencialidades eróticas de las historias del sacerdote Kharis, condenado a ser momificado y enterrado vivo al lado del cadáver de la princesa Ananka, a la que ha intentado resucitar mediante el conjuro contenido en un papiro mágico.

La momia (The Mummy, 1959) nos sitúa en Egipto, a finales del siglo XIX. Dos arqueólogos ingleses descubren la tumba de la princesa Ananka, en la que se encuentra la momia, perfectamente conservada, de Kharis. A pesar de los consejos de Mehemet, adorador de los antiguos dioses egipcios, la momia de Ananka es llevada a Londres. Mehemet (curioso paralelismo con el Drácula original) viaja tras ella con los restos momificados de Kharis. En Londres, el polvoriento sacerdote

conocerá a Isabel, de extraordinario parecido con su amada Ananka. El complicado maquillaje de Roy Ashton esconde a un Christopher Lee que tiene, prácticamente, que limitarse a un trabajo de mímica, y al que las balas no consiguen más que hacer perder una pequeña parte del polvo milenario que se esconde bajo los vendajes. Esto hace que el final resulte inexplicable, cuando Kharis es abatido por las balas y se hunde para siempre en las aguas cenagosas. Tampoco aparece demasiado creíble el *flash-back* en el que se nos cuenta la historia de amor que dio origen a la maldición de Kharis, sin duda debido a la falta de presupuesto para una recreación más rigurosa. Destaca, sin embargo, la fotografía en rutilante *technicolor* de Jack Asher, en uno de sus mejores trabajos para Fisher. El complicado rodaje estuvo salpicado de anécdotas, como la repetición de la escena de la procesión de los egipcios, no porque la anterior toma fuera a ser desechada, sino para que en la nueva las figurantes mostrasen sus senos desnudos para la versión japonesa. En cambio, en su versión norteamericana no se incluyó ninguna de las dos tomas, a causa de las ya citadas, y evidentes, carencias presupuestarias. **La momia** es una película irregular que contiene, no obstante, escenas antológicas, como la descrita así por Bourgoïn (9): “El último ataque de la momia a Cushing en el que la cámara, colocada tras la espalda de Kharis, sigue a éste en un corto travelling hacia adelante, transmite una impresión de furor y violencia raramente igualada en el cine”.

El planteamiento argumental de **Las dos caras del doctor Jekyll (The two Faces of Dr. Jekyll, 1959)**, aleja esta película tanto de la novela original de Robert Louis Stevenson como de las anteriores versiones cinematográficas. Tras el común punto de partida de un doctor Jekyll aislado en su laboratorio (cual nuevo Frankenstein), dedicado exclusivamente a su intento de separar el Mal del Bien, la película de Fisher deja en segundo plano la reflexión moral de Stevenson, para adentrarse en un mundo en el que la sexualidad es motor casi único del comportamiento de sus personajes. La otra gran innovación del film es la inversión del resultado de los experimentos del doctor Jekyll, que, tras inyectarse (aquí la pócima no es bebida), se convierte en un joven seductor, con lo que Fisher vuelve, una vez más, a su idea de la belleza encubriendo la maldad. Parece que esta idea proviene de la lectura de “El retrato de Dorian Gray”, de Wilde, por parte del guionista, Wolf Mankowitz, que realiza un trabajo excelente. Dejadas, pues, de lado todo tipo de disquisiciones morales, Fisher nos vuelve a sumergir en una historia cargada de ambigüedad, en la que no encontramos el mínimo asidero en personaje alguno. Si nuestra simpatía puede dirigirse en un principio hacia el desgraciado Jekyll, solo y rechazado por su propia esposa, la crueldad de la que es capaz cuando se convierte en Hyde acaba apoderándose completamente del personaje, que es capaz de asesinar a Paul Allen, violar a su propia esposa y asesinar, asimismo a una bailarina y al desgraciado intruso en su laboratorio. Su amigo Paul Allen y su esposa, Kitty, tampoco encierran la más mínima dosis de ternura. La falta de escrúpulos del primero y la infidelidad de la segunda contribuyen a la desesperación de Jekyll. Como escribió José María Latorre (10): “El negro retrato efectuado por Fisher de la sociedad victoriana resulta inolvidable, tanto en la recreación de sus cabarets y sórdidos cafetuchos como en la fría vivisección de la fauna humana que puebla esta historia de acerada crueldad, construida sobre el eje de las psicopatologías sexuales, principalmente el sadismo y el fetichismo”.



La momia (1959). Cartel francés anunciador de la película y fotograma de la misma, en el que aparece su protagonista, Christopher Lee.

Entre las secuencias más destacadas de **Los dos caras del Dr. Jekyll** no podemos dejar de citar al menos dos. La primera es la extrema agresividad de la violación de Kitty por Hyde, en realidad su propio esposo, que concluye con el suicidio de aquella, arrojándose al vacío a través de una cristalera del cabaret donde Hyde la ha encontrado con Paul Allen. La otra, la mejor de la película, es la que nos muestra la transformación de Jekyll en Hyde, a través de los cambios en la escritura del desdoblado personaje, que va adquiriendo cada vez unos rasgos más violentos y acabará con la frase "Soy libre". Esta genial elipsis consigue rehuir todo efectismo, dando a la escena una fuerza inusitada.

El mito del hombre-lobo es tan universal que casi todas las culturas de la antigüedad cuentan con algún ejemplo en su mitología. La palabra "licantropía" se deriva de "Lycaon", rey de Arcadia, que fue condenado por Zeus a convertirse en lobo. Aunque hay ejemplos anteriores, fue de nuevo la *Universal* la que apuntaló el mito con dos títulos: **The Werewolf of London** (Stuart Walker, 1935) y **The Wolf Man** (George Waggner, 1941). Esta segunda supuso la creación del personaje de Larry Talbot, que consagró a Lon Chaney, Jr. Al retomar el mito, Fisher quiere hacer esa película de amor que siempre le había sido vedada, creando para ello un monstruo más humanizado que llega a pasar una noche de luna llena con su amada Cristina sin la consiguiente transformación en lobo y que pide a su protector que lo encadene, por temor a hacer daño a la citada Cristina. Fisher nos muestra pormenorizadamente el nacimiento del mito: el marqués siniestro (la película está ambientada en España) encierra a un mendigo en un torreón. Diez años después es enviada a la misma celda una criada que se ha negado a satisfacer los deseos del marqués. El mendigo, convertido casi en un animal a lo largo de los años, la viola antes de morir. La joven escapa no sin antes apuñalar al marqués. Recogida por Don Alfredo Carido, da a luz un hijo y muere. Este niño, Leon, será el futuro hombre-lobo.

La violencia y la carga sexual de la película llevaron a Fisher a tener nuevos problemas con la censura británica, que cortó, por violenta, la escena en la que la infeliz criada apuñala al marqués y, por demasiado explícita, la de la violación. Una iconografía religiosa atraviesa toda la cinta, culminando en la secuencia del bautizo de Leon, nacido un día de Navidad. Cuando se está procediendo al bautizo, en el agua bendita se refleja una imagen demoníaca. Veremos a continuación que la escalofriante imagen no es sino el reflejo en la pila de una de las gárgolas góticas de la iglesia. El maquillador, Roy Ashton, se mostró, justamente, orgulloso de su trabajo, que consideraba el mejor de los que realizó para la *Hammer*. La cabeza de Leon está directamente inspirada en la que Jean Marais luce en **La Bella y la Bestia**, de Cocteau, y en las transformaciones, Fisher decidió con acierto rehuir todo efectismo. La película fue un éxito y la *Hammer* llegó a anunciar una continuación (**The Return of Werewolf**) para 1973, fecha en la que se celebraba el 25º aniversario de la productora. Sin embargo, dicha continuación no llegaría a realizarse.

Cuando la *Hammer* decidió producir **El fantasma de la Opera** (**The Phantom of the Opera**, 1962), pensó en una película para todos los públicos, en la que era necesario suavizar el tono general. La productora empeñaba en esta película uno de sus más altos presupuestos y las medidas que se tomaron para convertirla en un éxito surtieron el efecto contrario. El resultado fue la más almibarada de las obras del período fantástico de Fisher. El gran lastre



La maldición del hombre-lobo (1961). Un irrecognible Oliver Reed dio vida al monstruo, que recuerda a la Bestia de **La Bella y la Bestia** (1946), de Jean Cocteau.

resultó ser la bobalicona historia amorosa entre Harry, el productor, y la cantante Christine, por lo que desaparece el claro paralelismo de esa historia de amor no correspondido con el mito de la bella y la bestia. En este film la relación entre uno y otra es, simplemente, de mutua admiración artística. Por todo ello, la versión de Fisher queda esta vez lejos de la obra maestra de Rupert Julian, en la que Lon Chaney nos regala una interpretación de la que Herbert Lom está, en la nueva versión, a años luz.

En resumen, la película cuenta la historia de un compositor al que en su día le fue robada la ópera que había compuesto, y se refugia desde entonces en una gruta subterránea bajo el Teatro de la Opera. Ayudado por un fiel sirviente jorobado, boicotea los estrenos hasta descubrir una prometedor voz, a la que ayuda a triunfar. La muerte del "fantasma" ha de coincidir con el éxito de su obra. Pese a lo anteriormente dicho, **El fantasma de la Opera** ofrece excelentes hallazgos. Mientras el maquillaje de Roy Ashton es en este caso poco afortunado, los decorados de la gruta, una vez más de Bernard Robinson, son excelentes. Con ellos se inicia la película, antes de los carteles de crédito, mostrándonos el sórdido lugar, mientras el protagonista toca el órgano con sus manos quemadas y el jorobado escucha con deleite. También excelente es el *flash-back* en el que descubrimos el origen de las desgracias del fantasma, que concluyen con el incendio en el que quedó desfigurado. Dos golpes de humor negro son el centro de dos de las escenas más impactantes. Uno, cuando el cadáver de un tramoyista es descubierto al rasgar con su mano un telón, mientras se desploma en pleno ensayo. El otro, cuando el cazador de ratas es asesinado por el jorobado de una puñalada en un ojo. El propio Fisher admitió las imperfecciones de esta película que achacó, en gran parte, a las exigencias de la productora.

Dos mitos insólitos

La maldición de Vandorf (*The Gorgon*, 1964) fue propuesta a la *Hammer* por el propio Fisher. Esto hace que sea una de las películas más personales del realizador. De nuevo, como en **The Curse of Werewolf**, Fisher nos plantea una historia de amor trágico. Amor en este caso entre víctima y verdugo, que lleva a los protagonistas a la muerte. El guión de John Gilling traslada el mito griego de la Gorgona a Vandorf, un pequeño pueblo de Bohemia. La presencia tan sólo intuida (aquél que la ve no vive para contarla) de la Gorgona planea sobre los habitantes del pueblo. La muerte de Bruno Heitz y, más adelante, de su padre, hacen que Paul Heitz,

ayudado por el profesor Meister, intente aclarar el misterio. El profesor Namaroff es el más empeñado en ocultar el secreto, pero pronto sabremos que es bajo el cuerpo de su bella ayudante Carla, que se oculta el espíritu de la Gorgona. Paul se niega a admitirlo y su amor hacia Carla le llevará a ser convertido en piedra por su mirada. El romanticismo que exhala la película culmina en la mirada, ya casi pétrea, de Paul, viendo como la repulsiva cabeza cortada de la Gorgona se desvanece para dejar ver el rostro sereno de Carla. La belleza, una vez más, encerraba el horror mismo.



La leyenda de Vandorf (1964), revisitación de Fisher de uno de los mitos menos usuales en la historia del cine: el de la Gorgona.



El satanismo visto por Fisher: **Las vírgenes del Diablo** (1968).

El satanismo había sido expuesta varias veces a la *Hammer* por parte de Christopher Lee, gran aficionado al tema. Cuando se decidió encargar a Richard Matheson la adaptación de una de las novelas de Dennis Wheatley (especialista en ocultismo que llegó a vender más de treinta y siete millones de ejemplares de sus obras), Lee se convirtió no sólo en protagonista, sino también en consejero técnico de Fisher. Suyas son las frases rituales, todas ellas auténticas, que se extienden a lo largo de **Las vírgenes del diablo** (**The Devil Rides Out**, 1968). Apoyado en el triángulo Wheatley-Matheson-Lee, "Fisher consiguió un film de una simetría perfecta, tanto a nivel simbólico como técnico" (11). El guión, complejo y elaborado, no tiene resquicios. La puesta en escena está cuidada hasta en sus más pequeños detalles. La ambientación de los diversos rituales que atraviesan el film está llena de credibilidad. Una atmósfera asfixiante nos inquieta casi desde las primeras imágenes hasta el rito final. Film insólito en la filmografía de Fisher, en **The Devil Rides Out** sí hay una lucha frontal entre el Bien y el Mal. Sus personajes se alinean descaradamente en uno u otro bando, con Tanith y Simon como criaturas basculantes, acariciado botín de uno y otro polo. La ambigüedad habitual en Fisher se volatiliza, como desaparece su recurrente idea del erotismo como motor de sus personajes. La orgía de ritos negros que se suceden a lo largo del film lleva al límite el constante interés de Fisher por resaltar la simbología de los objetos en su puesta en escena. En torno a ceremonias rituales, frases crípticas y bailes cargados de lujuria, se amontonan la sal y el mercurio, crucifijos, vísceras recién arrancadas, signos e instrumentos cabalísticos... Todo ello enmarcado en una utilización agresiva del color, en la que destaca el contraste de la blancura de las túnicas de los iniciados con la morada con capa roja de Mocata, el sumo sacerdote, o el rojo agresivo de la sangre, omnipresente, que desborda copas bebidas con fruición. **The Devil Rides Out** es un film tan bello como turbador e inasible.

Desechado muy pronto el suspense acerca de la identidad bajo la que se refugia la Gorgona, Fisher se empeña en la creación de una atmósfera sórdida, que va desde las desconfiadas miradas de los habitantes de Vandorf y la críptica figura de Namaroff hasta los cantos de la Gorgona, cuando en las noches de luna llena atrae a sus víctimas, y alcanza su más elevada tensión en las secuencias del castillo abandonado de Borski, donde la cámara adquiere movimientos inquietantes que recuerdan las escenas en el castillo de Drácula. Cuando el viejo profesor Heitz penetra en él, la música subraya con fuerza la tensión de la secuencia. El reflejo de la figura de la Gorgona en el agua, durante la primera visita de Paul, da a esta escena un dramatismo insólito. Finalmente, en la secuencia final, reunidos en ella Namaroff, Paul, Meister y la Gorgona/Carla, el clímax se dispara. De nuevo el humor negro depara una secuencia excelentemente construida: cuando la primera víctima de la que tenemos noticia es llevada en una camilla, cubierta por una sábana, al laboratorio de formas góticas de Namaroff, un golpe hace que uno de sus dedos se desprenda de la mano; se producen paralelamente un grito y un fundido en negro; a continuación, vemos como una anciana demente baja gritando por una escalera, hasta ser detenida por unos enfermeros. Son curiosas las reminiscencias de los personajes interpretados por Peter Cushing y Christopher Lee. Mientras Namaroff (Cushing), un cirujano cerebral, recuerda al Frankenstein dispuesto ante todo a defender a su Criatura, Meister (Lee) encarna a una especie de Van Helsing salvador. En la parte negativa de la película habría que colocar la caracterización (Roy Ashton, en uno de sus trabajos menos afortunados) de la Gorgona, excesivamente rígida.

La idea de hacer una película sobre el

Inclasificables, a veces fallidas

Dentro de esta cronológicamente desordenada exposición de la filmografía de la segunda etapa de Fisher, este epígrafe reúne cuatro títulos tan inclasificables como difíciles de visionar (ninguno de los cuatro ha sido estrenado en España). Se trata de **The Man Who Could Cheat Death**, **The Stranglers of Bombay**, **Sword of Sherwood Forest** y **The Horror of It All**.

Sin duda la más interesante de las cuatro, **The Man Who Could Cheat Death** (1959), gira en torno a la figura del doctor Bonner, un personaje con claras reminiscencias frankensteinianas. De 104 años de edad, Bonner aparece como un hombre joven, gracias a las operaciones glandulares a las que se somete cada diez años. Como el barón Frankenstein, Bonner es un refinado caballero, amante de todo tipo de placeres, cuyo último objetivo son sus experimentos científicos acerca de la eterna juventud, de los que él mismo es, a la vez, objeto experimental. Como él, no duda en utilizar el asesinato, el rapto y el chantaje para sus fines. *Remake* de **The Man in Half-Moon Secret** (Ralph Murphy, 1944), el guión de Jimmy Sangster está basado en una obra teatral de Barré Lyndon. A pesar del excesivamente teatral guión de Sangster, Fisher se apoya en la excelente fotografía de Jack Asher, que usa con maestría un *technicolor* de contrastes muy vivos, y los afortunados decorados de Bernard Robinson, para sacar adelante el film con su dominio de la puesta en escena.

The Stranglers of Bombay (1959) es una anticipación de la orgía satánica que años después supuso **The Devil Rides Out**. Situada en India, en 1826, parte de las investigaciones de una serie de desapariciones de viajeros occidentales que acaban conduciendo a una secta de adoradores de la diosa Kali. Filmada en blanco y negro, esto resta espectacularidad a las numerosas escenas estremecedoras, como aquella en la que uno de los miembros de la secta se clava un puñal al rojo en el brazo para recoger en un vaso su propia sangre o el estrangulamiento de las víctimas propiciatorias, a las que previamente les son arrancados los ojos y la lengua. Presidiendo las ceremonias siempre aparece Karim, cuya exaltación orgásmica crece a medida que estas se toman más crueles. La hábil mezcla satánico-detectivesca supuso un éxito que hizo pensar a la *Hammer* en trasladar a este escenario una de las aventuras del mismísimo conde Drácula. La película, que ya contaba con el título **Kali: Devil Bride of Dracula**, no llegó a realizarse.



Una de las películas más sádicas y crueles de Terence Fisher: **The Stranglers of Bombay** (1959).

Con **Sword of Sherwood Forest** (1960), Fisher retoma al actor Richard Greene, protagonista de la serie **Las aventuras de Robin Hood**, realizada entre los años 1955 a 1958 para televisión, de la que el propio Fisher dirigió algunos de los episodios. Robin Hood y sus arqueros se enfrentan, ayudados por Marian y el arzobispo de Canterbury, a los planes del *sheriff* de Nottingham (Peter Cushing) y el conde de Network para apoderarse del castillo de Bawtry. Se trata de un tópico film de aventuras, realizado de forma rutinaria, que muy poco aporta a la filmografía de Fisher.

Finalmente, en 1964, Fisher realiza **The Horror of It All**, considerada por el propio director como su película más fallida, para la productora *Lippert*. Ambientada en un caserón lleno de personajes tan extraños como poco creíbles, se centra en una serie de intentos de asesinato que parecen tener como objetivo el apropiarse de la fortuna familiar. Ni siquiera la paródica lista de personajes, entre los que destaca una mujer de fuertes connotaciones vampíricas, que desfilan ante la cámara logra hacer el film mínimamente interesante.

Un recorrido por la Ciencia-Ficción

Dentro del cine fantástico, pero cambiando el terror por la ciencia-ficción, Fisher realizó aún tres películas, que enlazan con **Four-Sided Triangle** y **Spaceways**, sus dos primeras incursiones en el género, que datan de 1953. El cambio de género va unido en estos films al cambio de productora. Mientras el primero, **The Earth Dies Screaming**, lo realiza para la *Lippert*, los otros dos, **Island of Terror** y **Night of the Big Heat**, son producidas por *Planet Films*. El denominador común es la aparición de seres extraños que amenazan al mundo, ya se trate de seres extraterrestres o de inesperadas consecuencias de una investigación científica.

The Earth Dies Screaming (1964) es una de las pocas películas de este período rodadas por Fisher en blanco y negro. Inspirada en las películas norteamericanas del género de los años 50, de bajo presupuesto, la acción se centra en un piloto inglés que aterriza en su país tras varias horas de vuelo, descubriendo a toda la población muerta en extrañas circunstancias.

Con la ayuda de los pocos que han logrado sobrevivir se tiene que enfrentar a unos robots inmunes a las armas de fuego. A pesar de la acumulación de tópicos, la tensión está muy bien llevada. Como en las sucesivas entregas, esa tensión se centra en la lucha de un pequeño y cerrado núcleo social por defenderse de una amenaza exterior ante la que se siente impotente.

S.O.S., el mundo en peligro (1965) es la más interesante de la trilogía. Esta vez el escenario de la "invasión" es una pequeña isla. Unos doctores que trabajan en la investigación de la lucha contra el cáncer han conseguido crear unos seres, a base de silicatos, que se alimentan del calcio de los huesos. Su prodigiosamente rápida reproducción y su extrema voracidad se completan con su inmunidad a las armas de fuego. Especie de torpes tortugas de potentes tentáculos, su progresión parece imparable y será un grupo de científicos los que se enfrenten a ellas. La tensión no tiene baches a lo largo de sus casi noventa minutos y Fisher dosifica a la perfección las escenas de choque, en un film que Bourgoin calificó de "*una reflexión sobre el Miedo*".



Spaceways (1953, a la izquierda) y **Four-Sided Triangle** (1953, derecha), los dos primeros contactos de Fisher con la ciencia-ficción, retomados sin demasiado éxito hacia el final de su carrera.

Night of the Big Heat (1967), última de la trilogía, se desarrolla de nuevo en una pequeña isla. Esta vez la amenaza aparece en forma de una ola de calor asfixiante. De nuevo son dos científicos (interpretados por Lee y Cushing) los encargados de enfrentarse a la amenaza, que en este caso vuelve a tratarse de seres extraterrestres que necesitan de altas temperaturas para sobrevivir, pues se alimentan de energía. Menos lograda que las anteriores, la película se resiente por varios flancos. La historia paralela de amor adúltero no hace sino romper la tensión con sus irrupciones. Por otro lado, la escasez de medios hace que los efectos especiales sean más que pobres (nunca se ve más de un extraterrestre a la vez), al tiempo que poco conseguidos, hasta el punto que Christopher Lee calificó a los amenazantes seres de algo así como “*huevos fritos poco hechos*”. Finalmente Fisher cae en numerosos efectismos, en contra de todos sus principios, utilizando desde facilones recursos, como luces cegadoras de colores y musiquitas rechinantes por doquier, hasta el tan por él mismo denostado *zoom*, para más de una toma. Tiene su gracia que, tras denodados y siempre fracasados intentos de destruir a los tales seres, sea una simple tormenta la que se encargue de licuarlos.

La decadencia de la *Hammer* llevó consigo que los trabajos de Fisher para esta productora se fueran espaciando en los últimos años. Si desde su penúltima película (**El cerebro de Frankenstein**) a la última (**Frankenstein and the Monster from Hell**) pasaron cuatro años, durante los últimos siete años de su vida se mantuvo alejado del cine. Terence Fisher murió en Twickenham, el 18 de junio de 1980.



Una insólita imagen de la última película de Fisher: Dave Prowse en **Frankenstein y el monstruo del Infierno** (1973).

NOTAS

- 1.- La mayoría de sus realizaciones anteriores a **La maldición de Frankenstein** permanecen inéditas en España.
- 2.- Entrevista con Bertrand Tavernier para el nº 7 de “*Midi-Minuit Fantastique*”, citada por José María Latorre en su estudio dedicado a Terence Fisher en el nº 20 de la revista “*Dirigido por...*”.
- 3.- Ver nota 2.
- 4.- Stephane Bourgoïn: “*Terence Fisher*”. Edit. Edilig, París, 1984. Remito a este libro para el conocimiento más detallado de la filmografía de Fisher.
- 5.- Gérard Lenne: “*Le cinéma ‘fantastique’ et ses mythologies. 1895-1970*”. Edit. Henry Veyrier, París, 1985.
- 6.- Román Gubern: “*El cine de terror, hoy*”. Revista Contracampo, nº 20.
- 7.- Ver nota 5.
- 8.- Ver nota 4.
- 9.- Ver nota 4.
- 10.- José María Latorre: “*El cine fantástico*”. Edit. Dirigido por... Barcelona, 1987.
- 11.- Ver nota 4.