

MIEDOS EN TRANSICIÓN: EL CINE FANTÁSTICO ESPAÑOL EN LOS AÑOS DE PLOMO

Dr. Fernando de Felipe

Dr. Iván Gómez

Universidad Ramon Llull

Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna

Grupo de Investigación "Los medios audiovisuales en la Transición Española (1975-1985):
Las imágenes del cambio democrático" (Universidad Carlos III)

Código de la Comunicación: 157

Abstract: Durante años la importancia del cine fantástico realizado en España ha quedado oscurecida por la mayor presencia pública de otros géneros y por la fuerza que el cine de autor ha tenido en los contextos de producción de las últimas décadas. No obstante, el cine fantástico español goza ya de una larga tradición, en su mayor parte desconocida, que tiene en figuras como Jesús Franco, Amando de Ossorio, Paul Naschy, Narciso Ibáñez Serrador o Juan Piquer Simón algunas de sus mejores bazas. El propósito de la siguiente comunicación es indagar en los discursos que las películas de estos autores, entre otros, elaboran en las postrimerías del franquismo y durante los años de la Transición española, preguntándonos así por el contenido político, la crítica social y las actitudes más militantes que en clave alegórica, y siempre dentro de las coordenadas del género, presentan estas películas. La investigación tiene por objetivo determinar el nivel de compromiso político, respuesta ideológica y crítica social que contienen películas en su mayor parte ya olvidadas pero que constituyen una auténtica historia del "otro cine español".

Palabras Clave (4): Cine. Fantástico. Terror. Transición.

El cine que no fue: la España mágica de Bécquer

Puede sorprender que una de las mejores novelas que se han escrito sobre la España mágica sea obra de un escritor polaco, Jan Potocki, que entre 1796 y 1810 redactó, en francés, eso sí, un fresco histórico inabarcable sobre los misterios de una tierra desconocida, misteriosa, de ilustración tardía, en la que pervivían, en tiempos de razón, los fantasmas de una tradición histórica vinculada a lo fantástico. Sería también un polaco, en este caso el director Wojciech Jerzy Has, quien pusiera imagen a esa novela (lo haría en 1964), demostrando así el profundo interés que otros han cultivado por nuestros quehaceres fantásticos, casi siempre perfecto correlato de nuestro desinterés general por la materia. Por supuesto, como buen ilustrado, Potocki acaba dando explicaciones

“científicas” a casi cualquier hecho fantástico que aparece en la novela. Como comenta muy agudamente Marc Fumaroli, “lo maravilloso potockiano, como lo maravilloso cervantino, encantador o aterrador, deleita siempre dos veces, una cuando se deja uno engañar y otra cuando se descubre el error del que se ha sido *víctima*” (Fumaroli, 2009, p.14). Sin embargo este hecho resulta más bien anecdótico; una vez que las propias estructuras de la realidad se han puesto a prueba, ya nada vuelve a ser igual. Ya se sabe que, para un ilustrado, no hay más fantasmas que los que la razón es incapaz de comprender. De hecho, y como bien nos recuerda David Roas, “no sólo las poéticas ilustradas se encargaron de censurar el uso estético de lo sobrenatural. La propia literatura fue utilizada como arma de combate contra tales usos y, con ello, contra la creencia supersticiosa en tales fenómenos” (Roas, 2006, p.29).

Si Potocki resultó desatendido por el mundo del cine español, no podemos decir menos de ese autor ilustre, único, tantas veces descrito como el “Poe español”, que es Gustavo Adolfo Bécquer. Sorprende ver cómo, a pesar del enorme potencial narrativo y visual de muchas de sus historias, Bécquer sigue en una especie de limbo, desatendido y olvidado por la industria del cine español. Incluso cuando nuestro cine utilizaba atmósferas y ambientaciones cercanas a la imaginación de Bécquer, éste seguía ausente. *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943), *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), o *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950), son películas que, en mayor o menor medida, exploran esa dimensión mágica de una España en sombras, pero lo hacen prescindiendo por completo de los hallazgos, tramas, personajes y ambientes creados por Bécquer.

Los años sesenta y setenta trajeron otro tipo de cine fantástico a las pantallas españolas. Entramos en el tiempo de la película fantástica de bajo presupuesto que trata de recuperar lo mejor de los ciclos de monstruos que productoras de referencia como Universal (años treinta en Estados Unidos) y Hammer (cincuenta y sesentas principalmente en Inglaterra) habían desarrollado con éxito. Si ciertamente, como opina Stephen King, el género del horror ha sido a menudo capaz de localizar puntos de presión fóbica en una población con tendencia a compartir sus temores, entonces el fantástico español de autores como Paul

Naschy o Jess Franco ha funcionado como perfecto catalizador de dichos temores. Apostilla King que “esos temores, que a menudo son más políticos, económicos y psicológicos que sobrenaturales, otorgan a las mejores obras de horror una agradable sensación alegórica...un tipo de alegoría con el que la mayoría de los cineastas parecen sentirse a gusto” (King, 2006: 26). Alegóricas o no, las cintas de hombres lobo, vampiros sedientos de sangre o volátiles espectros dieron al fantástico español una presencia a nivel internacional, siendo la coproducción europea uno de los mecanismos que el fantástico español descubrió para salir del ostracismo y el aislamiento que en lo cinematográfico, como en tantos otros ámbitos, sufría el país.

Las películas de Naschy, Franco u Ossorio tenían seguidores dentro y fuera de nuestras fronteras, y esos nombres a menudo se unían con otros que ya formaban parte de un imaginario colectivo que el buen aficionado al género tenía siempre presente: Christopher Lee, Mario Bava, Hammer, Universal, Roger Corman... nombres unidos evidentemente a un cine de bajo coste y producción constante que es lo más cerca que el fantástico español ha estado de una industria sólida, al menos hasta las experiencias de los años noventa. Sabemos que “las melodías del cuento de horror son simples y repetitivas, son melodías de desmoronamiento y desintegración... pero he aquí otra paradoja: el ritual de sacar a la luz estas emociones parece devolver la situación a un estado más estable y constructivo” (King, 2006, p.37). De hecho, sería ésta una opinión sobre las propiedades terapéuticas de un relato que sirve a un tiempo de exorcismo y representación. El hecho de que un relato de horror tenga algún tipo de propiedad homeostática casi lo convierte en lo que el sueño es a la vida de las personas, la garantía de que la máquina vital puede seguir avanzando.

Lo cierto es que, más allá de un juicio sobre la factura final de algunas películas (cuestión siempre controvertida), autores como Franco u Ossorio supieron acometer la creación de nuevas mitologías del horror (de toque patrio si se quiere) de manera bastante libre y sin los prejuicios que años después lastrarían ese tipo de producciones. Paul Naschy fue capaz de implantar en la memoria cinéfila europea el personaje de Waldemar Daninsky, aparecido por vez primera en la estimable *La marca del hombre lobo* (Enrique L. Eguiluz, 1968). En las mitologías frecuentadas por Naschy tenemos una explosiva mezcla de

vampirismo, licantrópía, folklore y atmósferas malsanas que será la norma del fantástico imaginado por el incansable Jacinto Molina. De hecho, Ángel Sala (2010, p.73) nos recuerda que

La marca del hombre lobo es un film en ocasiones anárquico e ilógico, pero cuya visión trasladada, aún hoy en día, a un universo plenamente fantástico, a una geografía irreal, bañada de colores y luces fantasmales, un film de terror con textura épica de serial y cuento de hadas, heredero de una tradición propia de otros tiempos pero perfectamente renovada ofreciendo desde el guión de Jacinto Molina una feroz visión de la licantrópía y una refinada y letal apariencia del vampiro.

Otras cintas como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) seguirán la misma línea. El otro gran autor de la época, Jesús Franco, sorprenderá en ocasiones por utilizar referentes más altos, intentando construir productos rompedores de malsana atmósfera jugando con los géneros sin utilizar necesariamente la monstruocultura tan querida por Naschy. Película como la recordada y extraña *Miss Muerte* (1965) avalan esta idea¹. Nos encontramos, como podemos comprobar, en las postrimerías de un franquismo todavía activo pero en constante desgaste. Un régimen que tras unos años de terror intenso en la posguerra civil y de férreo control ideológico realizó una operación de maquillaje abriendo sus puertas al turismo y los empresarios extranjeros en los años sesenta. Pero demasiados años de políticas de miedo y represión tienen que traducirse de alguna manera en las pantallas de cine, lugar privilegiado, siempre lo ha sido, para leer la cultura histórica de un país. Las películas del fantástico español de su edad de oro (1965-1975) actúan como catalizador de una represión impuesta verticalmente y autoaprendida horizontalmente. Si repasamos las películas de Jess Franco e intentamos elaborar un campo semántico encontraremos universos morales difusos, confrontación de bien y mal en donde la línea se diluye, Eros y Tánatos, realidad y deseo, erotismo, sexo, sadismo,

¹ Sería importante recordar aquí que una película como *Gritos en la noche* es calificada por Ángel Sala (2010, p.72) como “más culterana, europea y desapasionada” que las apuestas iniciales de Naschy, que visitan más la esencia del propio género. Esa diferencia entre los estilos y enfoques de ambos cineastas se basa en el estudio de algunas de sus cintas más representativas, previas a los años ochenta, momento a partir del cual

fetichismo, perversión, hipnosis, mesmerización, parapsicología, masturbación, voyeurismo, lirismo, clima onírico, dimensión irreal, el *night club*, el cabaret, la noche, lo macabro, muerte, transferencia psíquica, locura y éxtasis, por citar una lista posible. En resumen, como apuntan Freixas y Bassa (p.106):

Eficaz (y contumaz) especialista en el uso del dispositivo diegético del *zoom*, se acerca y se aleja a la intimidad de sus *víctimas*, colmando la pantalla con su sexo, su vagina, perdida la referencia a la proporción del resto del cuerpo, individualizado y aislado el objeto de su interés (y si es Lina Romay, también de su deseo; se percibe y nos parece muy bien), un cuadro abstracto, orgánico pero indefinible, más allá del sexo, derivando hacia un vacío que se expresa por su cuenta.

Y a pesar de haber definido el cine de Jesús Franco como un cine más estetizante y europeizado que el de Naschy, no puede olvidarse que estamos igualmente ante un cine de corte popular, en el que los referentes se entremezclan a veces de manera algo anárquica. El cóctel de influencias fácilmente puede incluir el expresionismo alemán en su versión más caligarista, los entornos de *Nosferatu*, la literatura gótica y sus castillos, fantasmas y almas en pena, las brumas de *Vampyr*, la maldad de Edgar Allan Poe, la estilización de James Whale, la crueldad de Todd Browning, los mejores aromas del jazz, el cómic y el *pulp*. Auténtica coctelera mediática al servicio de un autor que se define como un mirón desde su más tierna infancia y que, como Naschy y tantos otros, crean con un ansia de libertad utilizando la clave genérica para manifestar y representar en pantalla todo aquello que el régimen franquista luchaba por ocultar.

El cine fantástico en la era de la Transición

Teniendo en cuenta la historia anterior del género, sería coherente, en un primer momento, pensar que la entrada del país en la Transición democrática habría de facilitar las cosas a un género popular que, una vez liberado de la censura, podría llegar a mostrar todo su potencial estético y narrativo. Y más si atendemos a las lecturas más

intensamente contextuales que, desde otras coordenadas históricas y políticas (el EE.UU. de los sesenta y setenta, sin ir más lejos), han defendido con rigor la idea de que el género fantástico actúa como espejo crítico privilegiado en épocas de fuertes crisis políticas y sociales. Pero en esto, como en tantas otras cosas, la cinematografía española se ha mostrado particular y única, marcando la llegada de la Transición un momento de fuerte declive del género. Nos recuerda Ángel Sala (2010, p.159) que “uno de los retos del género fantástico español en esta época fue competir con el cine erótico, que, gracias a la apertura democrática, se convirtió en el gran reclamo de las salas”. Es decir, las nuevas posibilidades que el final de la censura otorgaba a los creadores acabó, en parte, con un género que jugaba abundantemente con los sobreentendidos, las alusiones o las metáforas inquietantes y que, de repente, se tuvo que enfrentar al nuevo gusto de un público ávido de todo aquello que, hasta la fecha, la censura le había impedido ver.

Como bien apunta Román Gubern en su *Historia del cine*, la muerte de Franco en 1975 y el proceso de transición democrática afectaron directamente al posterior desarrollo del cine español. La derogación de la censura administrativa en noviembre de 1977 y la liberalización del mercado de importaciones provocaron, a su juicio, una mayor diversificación en cuanto a géneros cinematográficos se refiere (Gubern, 1995, p.473). Ciertamente la desaparición de la censura permitió la articulación de discursos más directos y el cultivo de géneros hasta ese momento proscritos del panorama audiovisual español, pero si atendemos a la producción de cine fantástico, la vitalidad que la industria había demostrado en años anteriores fue mermando progresivamente hasta prácticamente desaparecer a mediados de los ochenta. Si los sesenta y setenta fueron los años en los que se intentó, con resultados desiguales ciertamente, la construcción de ciclos inspirados en los clásicos de la *monstrucultura* (tal como ésta fue brillantemente definida por el historiador cultural David J. Skal en su imprescindible *Monster Show* de 2008... aunque con unas gotas adicionales, eso sí, de sexo, sadismo y vouyerismo), por el contrario, los ochenta presencian una gran irregularidad en cuanto a producción de fantástico se refiere, que se corresponde con el paulatino declive de las figuras centrales de ese particular deshielo cinematográfico español que mezclaba por igual sangre, monstruos, erotismo, vampirismo y muertos vivientes.

Estos cambios y alteraciones son visibles incluso en el medio televisivo. Si nos fijamos en otras cinematografías de referencia veremos que la televisión funciona perfectamente como catalizador de los éxitos y tendencias cinematográficas y del gusto de un público popular que entiende la imagen como espectáculo y evasión y que, a menudo, considera el género fantástico como una buena forma de excitar la imaginación. Seriales como los clásicos británicos *Thriller* (1973-1976), *Hammer House of Horror* (1980), o los norteamericanos *The Twilight Zone* (1959-1964), *The Outer Limits* (1963-65) o *Night Gallery* (1970-73) no sólo recogen una larga tradición de género sino que funcionan como activadores culturales de primer orden que generan posteriores réplicas tanto televisivas como cinematográficas y marcan, las series citadas lo han hecho sin duda, a posteriores creadores. En España, productos clásicos, apreciados y de calidad como *Historias para no dormir* (1965 en adelante) o *¿Es usted el asesino?* (1960) no generan réplicas ni adaptaciones relevantes en los ochenta, años más proclives a las adaptaciones televisivas “de calidad”, como demuestran, entre otras, las constantes, publicitadas y costosas adaptaciones a la pequeña pantalla de textos de Gonzalo Torrente Ballester o de Vicente Blasco Ibáñez. Incluso un creador de primer orden como Narciso Ibáñez Serrador parece perder interés por continuar con los fructíferos planteamientos efectuados hasta la fecha. Parece imposible pensar que el realizador de *La residencia* (1969) o de la magnífica *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) abandone paulatinamente la ficción para centrarse en la televisión de concurso y entretenimiento semanal. La cruda *¿Quién puede matar a un niño?* supone un auténtico capítulo aparte de la historia del cine español, tanto por su crudeza visual y moral (ahí está la escena de un niño no nacido capaz de matar a su propia madre *desde el interior*) como por la indisimulada clave de lectura dada por el propio Ibáñez Serrador en el prólogo de la película. Los vengativos niños de la cinta son el producto de una sociedad malsana que ha obviado sus más elementales obligaciones morales con los más pequeños, sean éstos hijos del tardofranquismo o de EE.UU., tanto da. El caso es que la película apuesta claramente por esa lectura alegórica que vincula expresamente el contexto político con el contenido de una cinta, por lo demás, emparentada con las maravillosas crueldades de un Hitchcock, un Joseph Losey o un Wolf Rilla que, en otros tiempos y lugares, ya habían efectuado apuestas parecidas.

En cualquier caso la película de Ibáñez Serrador se inscribe ya en fechas próximas al declive del género en España, además de ser la última apuesta cinematográfica de entidad del creador de *Historias para no dormir*. ¿A qué es debido este cambio de tendencia? ¿En qué está ocupado el espectador español? Se ha especulado mucho sobre los efectos que la conocida como *Ley Miró* ha tenido sobre el cine español y, más concretamente, sobre el mercado del cine de género. Embarcado en la reivindicación de la autoría cinematográfica como valor central de la industria, el cine español se enquistó en los ochenta en la adaptación del *texto prohibido* durante el franquismo, la rearticulación de una memoria colectiva dañada por los efectos de la dictadura, y un realismo sucio y directo que daba cuenta del panorama urbano que empezaba a vislumbrarse en las grandes ciudades del país. Poco espacio quedaba pues para la mitología propia del género fantástico, particularmente en una década (la de que va de 1985 a 1995) en la que la producción de largometrajes en España baja sensiblemente respecto a la contabilizada en el decenio 1975 a 1985. De algo más de un centenar de películas de media anual, se pasa a unas cincuenta películas por año, algo que, evidentemente, repercute negativamente en un género que, casi siempre, ha vivido dentro de sistemas industriales de producción continua y exhibición asegurada. Mucho se ha escrito sobre este descenso y no pocas son las voces que han criticado abiertamente la política del primer gobierno socialista y la adopción de la conocida como Ley Miró. Ciertamente, y tal como apunta José Enrique Monterde (1993, pp.98-100.), la producción cinematográfica nacional tocó fondo en 1986, con un total de 51 largometrajes producidos (más 9 coproducciones internacionales), una cifra insuficiente si se pretende tener un cine de género sólido y apreciable. La experiencia nos confirma que el género fantástico vive mal en estructuras industriales raquíticas que no saben ni pueden diferenciar su producción en líneas mayores y menores. Ciertamente el incremento de costes de producción, el descenso generalizado de asistencia a las salas (un fenómeno mundial, no sólo español), explican en parte los cambios producidos en los ochenta. Pero ese divorcio entre público y cine español puede vincularse también a la consolidación de una línea de producción de un supuesto “cine de calidad” que pretendía competir a nivel autoral en los mercados internacionales. Como nos recuerda Riambau, “la tendencia dominante se dirigió hacia

una cierta uniformidad de los modelos, tanto de producción como estéticos, compatibles con la voluntad de proteger y promover el cine de autor” (1995, p.403). La prueba evidente de ese desinterés por apoyar productos de género lo tenemos en Televisión Española, canal público que aun manteniendo un monopolio absoluto sobre el mercado televisivo durante los ochenta y pudiendo apostar por productos de toda clase y condición se lanza de cabez a la adaptación de cuanto texto clásico (preferentemente realista o naturalista) de la literatura española se cruce en su camino.

La insistencia por un determinado tipo de cine *de autor* deja fuera en gran medida a la película de género puro y duro. El fantástico se entremezcla, se vuelve bastardo y, en ese sentido, sí pueden rastrearse algunas películas de interés en los ochenta. Esas películas concuerdan perfectamente con el concepto que tiene David Roas sobre lo fantástico. Enfrentados a un auditorio cada vez más consciente y educado en los recursos del género, y abandonada en gran medida la vía de la película de terror *made in Spain*, los creadores se enfrentan a la necesidad de luchar contra el concepto de lo real que el espectador maneja, transgrediendo los límites de lo que se considera “normal”. Como señala acertadamente David Roas (2006, p.95) al respecto:

Lo fantástico es una categoría que nos presenta, como sabemos, fenómenos, situaciones, que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esa dimensión fantástica se haga perceptible, tales fenómenos –no es necesario insistir en ello- deben aparecer en un mundo como el nuestro.

Así, si en años anteriores la apuesta por lo sobrenatural, materializado en forma de monstruo efectista, era la norma, una mayor ambigüedad se adueña de las escasas ficciones que en los ochenta apuestan por entornos, temas o tramas de corte fantástico. Filmes como *Angustia* (Bigas Luna, 1987) se mueven por una fina línea de sombra y parecen corroborar las palabras de Stephen King, cuando comenta que “el terror a menudo surge de una penetrante sensación de descentralización; todo se desmorona a

nuestro alrededor. Si esa sensación de desmoronamiento es repentina y parece personal (si le golpea en el corazón), entonces se incrusta en la memoria” (2006, p.31). Una cierta cercanía parecen mostrar películas películas como la citada de Bigas Luna u otras que como *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1987) exploran la torturada y abyecta dimensión interior de un sujeto no ya escindido, sino abiertamente fracturado en mil pedazos. Esto es lo que queda tras el declive de una forma de hacer y entender el cine que se agotaba con títulos como *Revenge in the House of Usher* (Jesús Franco, 1982), *Mil gritos tiene la noche* (Juan Piquer Simón, 1982), *Macumba Sexual* (Jesús Franco, 1983) o *Serpiente de mar* (Amando de Osorio, 1984).

Un buen ejemplo de la precariedad y permanente provisionalidad a la que parece sometido el género fantástico español nos lo ofrece la figura del realizador Juan Piquer Simón. Autor empeñado en reivindicar a los autores clásicos de aventuras que tantas aficiones y vocaciones han precipitado en nuestro país, Piquer Simón rinde sentido homenaje en sus adaptaciones de Jules Verne, H.P. Lovecraft., Poe o Emilio Salgari a los grandes artesanos americanos, como George Pal o Ray Harryhausen. Su *Viaje al centro de la Tierra* (1977) recauda doscientos millones de las antiguas pesetas y cuenta con dos millones de espectadores en las pantallas nacionales. De ese interés popular da cuenta igualmente una cinta como *Mil gritos tiene la noche* (1982), en este caso una propuesta más en la línea del cine *slasher* y que abandona por completo los mundos perdidos y los científicos locos. *Slugs, muerte viscosa* (1987) se erige como una revisitación del cine de monstruos norteamericano de los cincuenta y sesenta, pero la estrella de Juan Piquer Simón durará ya poco. Los noventa traen cambios en los gustos del público, y si sus anteriores cintas, muy particularmente las de finales de los setenta y primeros ochenta, parecían conectar con un gusto más nostálgico por los mundos de aventura y fantasía que formaban parte del referente cultural del público, no podemos decir lo mismo de lo que ocurre en los primeros noventa. Sus películas *La isla del diablo* (1994), *Manoa, la ciudad de oro* (1996) y *El escarabajo de oro* (1997) ya no conectan con el público. Para Jesús Palacios, en el caso de Juan Piquer Simón, lo que era adecuado para una sensibilidad espectral en tiempo de la transición ya no conecta con el relevo generacional de espectadores jóvenes más acostumbrados a grandes espectáculos

protodigitales o a sensibilidades extáticas como las propuestas por cintas tan comentadas e influyentes como el *Terminator 2* de James Cameron (Palacios, 1999, p.378).

Es perfectamente posible que las palabras de Stephen King puedan explicar los vaivenes que el cine fantástico español ha sufrido a lo largo del periodo democrático (1999, p.59):

Las películas y novelas de horror siempre han sido populares, pero cada diez o veinte años parecen gozar de un ciclo de popularidad y visibilidad intensificadas. Estos ciclos casi siempre parecen coincidir con periodos de tensiones económicas o políticas, y dichos libros y películas parecen reflejar esas preocupaciones que flotan en el aire (a falta de un término mejor) acompañando a estas dislocaciones graves pero no mortales.

King opina que esos relatos de horror funcionan peor cuando el público se ve enfrentado al auténtico horror en sus vidas, de lo que podemos deducir que todo hecho traumático necesita ser asimilado antes de generar sus réplicas en el terreno de la ficción. Ciertamente, acontecimientos traumáticos como los atentados de Nueva York de 2001 generaron réplicas a nivel mundial, pero en el caso español, la proliferación de títulos durante los años 2000 a 2005 tiene su origen en los cambios y relevos generacionales producidos a mediados de los noventa.

La nueva cultura del terror: la apuesta industrial de los noventa

De Álex de la Iglesia suele citarse *El Día de la Bestia* (1995) y no, curiosamente, su mucho más "asilvestrada" y por eso mismo mucho más "decisiva" *Acción mutante* (1993) como un auténtico punto de inflexión en el desarrollo del cine de género en nuestro país. La idea de mezclar Madrid, lo "cañí español", el culto al diablo, el humor negro y el género fantástico provenía, en este caso, de un director que había manifestado ya una evidente querencia por el cine de género. Un año después llegaría *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), a la que seguirían *99.9* (Agustí Villaronga, 1997), y abundantes cortometrajes, como *Aftermath* (Nacho Cerdá, 1994) o la primera creación del más que recomendable

Luiso Berdejo, *...ya no puede caminar* (2001). Se estaba gestando una apuesta industrial alrededor del género fantástico. La llegada progresiva a la realización cinematográfica de directores primerizos, con más entusiasmo que conocimientos en la mayoría de casos, que se habían fogueado en el terreno del cortometraje en vídeo o en dieciséis milímetros, se produjo a finales de los noventa. Nos referimos a realizadores como Jaime Balagueró, Paco Plaza, Koldo Serra, Alejandro Amenábar, Elio Quiroga, Daniel Monzón o Juan Carlos Fresnadillo, entre otros. Cuando Balagueró accedió a la dirección de largometrajes con *Los sin nombre* (1999) apenas contaba en su haber con dos cortometrajes que sumaban dieciséis minutos de metraje. Un caso parecido es el de Alejandro Amenábar, que en 2001 consolidaría su figura a nivel internacional con una película de género como *Los otros*.

El terreno en el que algunos de ellos pudieron iniciar sus carreras fue la Fantastic Factory, una división empresarial de la productora Filmax que, con el objetivo de sacar el cine español de género de nuestras fronteras, acometió proyectos desiguales pero que supusieron una valiosa lección. La incorporación a la Fantastic Factory de Brian Yuzna, responsable de películas como *Society*, *Bride of Re-Animator* o *The Dentist*, se materializó en (sub)productos como *Arachnid* (Jack Sholder, 2001), *Dagon* (Stuart Gordon, 2001), *Beyond Re-Animator* (Brian Yuzna, 2003), *Romasanta* (Paco Plaza, 2004) o *La monja* (Luis de la Madrid, 2005), filmes destinados al consumo videotequero más allá de nuestras fronteras. Como en algunas ocasiones acierta a recordar Pere Roca, uno de los responsables de desarrollo de la Fantastic y hoy director del canal de televisión española, Cultural.es, el objetivo era realizar películas que generasen ingresos porque podían distribuirse en Manresa o en Kuala Lumpur.

Entre esos proyectos, mucho de ellos gestados tras la ópera prima de Jaime Balagueró, *Los sin nombre* (1999), algunos ampliaron sus expectativas, como *Darkness* (2002), película finalmente distribuida sin el sello de la Fantastic y estrenada tiempo después en Estados Unidos con una respuesta en taquilla más que razonable. Aunque los progresivos cambios en el mercado de la exhibición, algunas decisiones poco comprensibles a nivel creativo, y grandes fiascos como *Frágiles*, terminaron certificando la defunción de un proyecto empresarial interesante, pionero incluso como concepto, pero que tuvo que

sortear, entre otras dificultades, el tener que desarrollarse en un ambiente, el mercado español, poco permeable al cine de género realizado sin un gran nombre como garantía, realizado, por así decirlo, "sin autor". Mientras Guillermo del Toro sorprendía a propios y extraños con *El espinazo del diablo* (2001) y el sobredimensionado Alejandro Amenábar anteponía su autoría a casi todo lo que hacía -desde la algo confusa *Abre los ojos* (1998) hasta la atmosférica *Los otros* (2001)-, la apuesta de la Fantastic Factory se desgastaba sin remedio. A mediados de la primera década del siglo veintiuno ya era más o menos obvio que el sector cinematográfico español estaba obligado a reconvertirse nuevamente por efecto de los cambios que se avecinaban por efecto de la tecnología.

En un momento en el que la propia noción de cine se está redefiniendo por el nuevo papel que están adquiriendo las tecnologías digitales, es difícil ver hacia dónde caminará el género en nuestro país. La generalización del uso de cámaras digitales ligeras ha multiplicado las muestras *amateurs* de género, pero todavía es pronto para saber si este hecho cimentará algún tipo de discurso estético o incluso un conjunto de constantes de lenguaje. La cámara de vídeo generó en los ochenta un lenguaje poco sólido y como máquina de registro asociada al género fantástico ciertamente actuó como simple auxiliar de plató. La imagen de la cámara de vídeo garantizaba en ocasiones la inmediatez de lo que se registraba, o daba cuenta de algún metraje familiar que servía a los protagonistas para averiguar algún insondable secreto. En la inteligente y excelentemente publicitada *El proyecto de la bruja de Blair* era precisamente esa misma (falsa) cámara doméstica la que, ligereza mediante, transmitía una sensación de inmediatez y autenticidad. Alguna posibilidad se vislumbra con películas como *REC*, en donde es la supuesta cámara televisiva y su lenguaje de riguroso directo la que acaba auxiliando a los realizadores, pero en tiempos de plena redefinición lingüística es difícil ver cuál puede ser el siguiente paso. Películas como *El orfanato* apuestan por una sobria y clásica puesta en escena, mientras que otras, como *NoDo*, viven en un mar de indefiniciones, marcadas por el estigma del cine comercial que inunda nuestras pantallas y por la necesidad de demostrar que *nosotros* también podemos hacer películas sobre casas encantadas. Queda por determinar en todo caso a qué precio podemos hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Carlos, ed., (1999): *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura.

Fumaroli, Marc (2009): "Las mil y una noches de las luces en crisis". En Potocki, J.: *Manuscrito encontrado en Zaragoza (Versión de 1810)*. Barcelona: El Acantilado.

Gubern, Román (1995): *Historia del cine*. Madrid: Cátedra, 1995.

King, Stephen (2006): *Danza Macabra*. Madrid: Valdemar, 2006.

Losilla, Carlos (1993): *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Monterde, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Barcelona: Paidós.

Navarro, Antonio José y Sala, Ángel (2006): *Europa imaginaria. Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente*. Madrid: Valdemar, 2006.

Palacios, Jesús (1999): "Simón el mago. Los mundos perdidos de Juan Piquer Simón". En Aguilar, Carlos (ed.). *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura.

Potocki, J.: *Manuscrito encontrado en Zaragoza (Versión de 1810)*. Barcelona: El Acantilado, 2009.

Riambau, Esteve (1995): "La década socialista", en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Roas, David (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel.

Roas, David (2006b): "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", *Semiosis* (México), vol. II, nº. 3 (enero-junio de 2006), pp. 95-116.

Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

Skal, David J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid: Valdemar.

BIOGRAFÍAS – AUTORES

Fernando de Felipe Allué. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Es guionista de cine y televisión, autor de cómics y profesor universitario. Ha escrito los guiones de las películas *Darkness* y *Palabras encadenadas*, así como múltiples ensayos y libros sobre cine. Es autor de *Joel y Ethan Coen: El cine siamés* (Barcelona: Glénat, 1999), *Barton Fink: estudio crítico* (Barcelona: Paidós, 1999) y *Guión audiovisual* (Barcelona: UOC, 2007) y coautor de *Adaptación* (Barcelona: Trípodos, 2008) y *Ficciones colaterales: Las huellas del 11-S en las series 'made in Usa'* (UOCpress, 2011). Actualmente es Profesor Titular en la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna (Universidad Ramon Llull) donde imparte, entre otras, las asignaturas de Historia del Cine, Seminario Profesional de Guión, Introducción al Cine y la Televisión, Análisis y Desarrollo de Contenidos y Guión Avanzado. Es Director del Grado de Cine y Televisión de la citada facultad, además de Director Académico del Máster Oficial en Ficción en Cine y Televisión: Guión, Producción y Realización que se imparte desde hace ya cuatro años en la Universidad Ramon Llull. Es también Director editorial de la colección (Ex)tensiones de la editorial Trípodos, y crítico de televisión del diario *La Vanguardia*.

Iván Gómez García. Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Es licenciado en Derecho por la facultad de Esade (Universidad Ramon Llull), licenciado en Teoría de la literatura y literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, y licenciado en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna (Universidad Ramon Llull). Es coautor junto al Dr. De Felipe del ensayo *Adaptación* (Barcelona: Trípodos, 2008) y de *Ficciones Colaterales: Las huellas del 11-S en las series 'made in USA'* (UOCpress, 2011) y profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna, donde imparte las asignaturas de Historia del Cine, Narrativa Multimedia e Introducción al Cine y la Televisión. Es coordinador del Máster Oficial anteriormente citado en el que imparte la asignatura Géneros de Ficción y Tendencias de Mercado. Tanto él como el Dr. De Felipe forman parte del grupo de investigación dirigido por el catedrático Dr. Manuel Palacio Arranz de la Universidad Carlos III que acaba de poner en marcha recientemente un Plan Nacional aprobado por el Ministerio bajo el título genérico de "Los medios audiovisuales en la Transición española: las imágenes del cambio democrático".