

LO FANTÁSTICO EN EL ÚLTIMO CINE ESPAÑOL:
ADOPCIÓN, REINVENCIÓN Y FUSIÓN DEL GÉNERO
A TRAVÉS DE *MEMORIAS DEL ÁNGEL CAÍDO*,
FUERA DEL CUERPO Y *LA HORA FRÍA*

GONZALO GONZÁLEZ LAIZ
Universidad de León
gonzalonzalez@hotmail.com

Recibido: 01-07-2013
Aceptado: 24-10-2013



RESUMEN

Desde mediados de los noventa del pasado siglo el cine español ha vuelto a retomar el género fantástico con nuevos nombres que se suman a lo que se dio en llamar «Edad de Oro». Bajo tres epígrafes no exhaustivos se pretende destacar los títulos y directores más conocidos y reivindicar apuestas injustamente olvidadas. De acuerdo con el bagaje cinéfilo y las diferentes inquietudes de los nuevos directores se presentan unas tendencias que hemos dado en llamar la adopción, reinvencción o fusión de las formas tradicionales del cine fantástico en el nuevo cine español.

PALABRAS CLAVE: Cine español contemporáneo, cine fantástico, títulos que reivindicar.

ABSTRACT

Since the mid-nineties of the last century the Spanish cinema has returned to the fantastic genre with new names to add to what came to be called «Golden Age». Under three non-exhaustive headings, the article attempts to highlight the better known titles and directors and revindicate unjustly forgotten wagers. According to the cinematic background and the different concerns of the new directors, we present trends that we term adoption, reinvention or merger of traditional forms of fantasy films in the new Spanish cinema.

KEYWORDS: Contemporary Spanish cinema, fantastic cinema, titles to claim.



1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE «LO FANTÁSTICO»

El género fantástico es uno de los más «vivos» -aunque con límites más difusos- de la literatura y el cine. Difuso por lo esquivo de su definición, y «vivo», entendido en este contexto, en el sentido de recurrente a lo largo de los años, pero también como constantemente evolutivo dentro de la realidad en la que se practica.

Todorov apuntaba a lo fantástico como la incertidumbre entre la realidad y la fantasía, «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (1980: 18-19). Muñoz Rengel señala que lo fantástico «es ese género literario que incluye la irrupción de un fenómeno sobrenatural en un contexto realista, de una forma tal que transgrede y cuestiona las leyes del funcionamiento del mundo» (2010: 6-10). Así pues, la vitalidad evolutiva del género se debería al cambio que sufre el propio concepto de «sobrenatural» y «la transformación del paradigma de realidad» a lo largo de la historia.

Esos cambios en la realidad que nos rodea y la cada vez mayor sofisticación exigida en «lo fantástico» pueden hacernos llegar a pensar en la tradicional condescendencia existente hacia el género, si se considera injustamente como banal escapismo. Sin embargo, apunta José María Merino -en lo que suena casi como innecesaria excusa- que alejarse de las miradas convencionales a la realidad «no tiene por qué ser una forma de huida, sino todo lo contrario, una manera de descubrir en ella aspectos más significativos» (2004: 90). Lo fantástico no sería pues un medio de evasión para el lector (o no solo eso), sino un género que nos permitiría explorar el mundo o la condición del ser humano desde perspectivas diferentes. En definitiva, «lo fantástico es un camino perfecto para revelar tal extrañeza, para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito» (Roas, 2011a: 14).

Todas estas consideraciones que tratan de asir algo tan escurridizo como «lo fantástico» fueron hechas pensando en la literatura, si bien, como ha ocurrido en tantas ocasiones, la traslación de estos modelos al cine es tan adecuada como necesaria. Ahora bien, al empezar a delimitar «lo fantástico» cinematográfico, los límites del género se difuminan más si cabe y los fantasmas de la ciencia ficción o del terror aparecen para tomar posesión del alma del género sin posibilidad de exorcismo.

En mi estudio sobre *La Guerra de las Galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977)*¹, ya advertía de la confusión reinante, citando por ejemplo a Bassa y

1 González Laiz (2006: 81-82)

Freixas o a Sánchez Noriega. Si los primeros abogaban por definir la ciencia ficción como «una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía» (Bassa y Freixas, 1993: 31); el segundo hablaba directamente de cine fantástico como «aquél que se distancia del mundo experimentable para poner en pie otro con leyes propias. Las películas futuristas (cine de ciencia-ficción o "fantaciencia") pertenecen al fantástico por definición y son una especialización del mismo por el marco temporal de las historias» (Sánchez Noriega, 2002: 153). Si bien la primera definición entronca con las señaladas al comienzo de este texto y nos conduciría a cuestionar qué es «lo real» o cómo ha evolucionado esa «realidad», la segunda parece mezclar algo arbitrariamente: «lo fantástico» con «lo maravilloso» y con la ciencia ficción.²

En cuanto al terror, si bien Losilla, por ejemplo, admite que podría incluirse en el cine fantástico, defiende también «la existencia de un gran número de películas de terror que carecen de elementos fantásticos» y subraya «la necesidad de arrancar al cine de terror de los dominios del *fantastique* y otorgarle un estatuto privado, único, que no se vea obligado a compartir con ningún otro tipo de filmes» (1993: 42).

Vinculándolo también con el miedo o el terror, Pinel afirma que el desequilibrio de lo real propio de lo fantástico «genera la aparición de elementos extraños e inexplicables que provocan miedo en el seno de un universo creíble e identificable» (2009: 140). Así, «lo creíble y lo extraño» del fantástico dejarían a un lado lo maravilloso, lo legendario o la ciencia ficción.³

En relación precisamente con lo terrorífico dentro de lo fantástico, surgiría la recurrente y cambiante figura del monstruo, el cual «no solo sirve [...] para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos» (Roas, 2013: 8).

Tratando de resumir las posturas mencionadas (ciencia ficción, terror, monstruos), Galán Fajardo, en fin, concluiría que el género fantástico será aquel que tenga «como fundamento una serie de sucesos extraordinarios que el espectador debe admitir como ciertos en la ficción a pesar de no creer en

2 Al respecto Roas y Casas (2008: 11-12) diferencian «lo fantástico» de «lo maravilloso» pues este último «siempre se ambienta en un espacio inventado –un universo paralelo– en el que cualquier fenómeno es posible [...] No interviene nuestra idea de realidad, por lo que no se plantea transgresión alguna de esta».

3 Aunque en su «Filmografía esencial» del género, Pinel (2009: 144-145) incluya desde *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932, Tod Browning) o *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), con tenues vínculos con lo fantástico; hasta *Los monstruos invaden la tierra* (*Kaijû daisensô*, 1965, Ishirô Honda) o *eXistenZ* (*eXistenZ*, 1999, David Cronenberg), asociadas en mayor medida a la ciencia ficción.

ellos en su vida real, dando lugar a numerosas posibilidades: desde las más ancestrales mitologías, a los cuentos, las leyendas, la ciencia ficción, el terror»⁴.

Sirvan, pues, estas pinceladas para recordarnos la complejidad de un género que, más aún en los últimos tiempos, se ha mezclado, enriquecido y solapado con otros, en la hibridación genérica cinematográfica hoy predominante. Recordando, eso sí, que la pervivencia del fantástico está garantizada por la natural atracción morbosa y adrenalínica del ser humano hacia las rupturas de su realidad o los desequilibrios de su existencia, que en cada siglo (o cada década) serán diferentes.

2. «LO FANTÁSTICO» EN EL CINE ESPAÑOL

Para acercarnos a las formas de asumir «lo fantástico» en el cine español contemporáneo, conviene partir de un breve resumen histórico que nos permita contemplar con perspectiva la evolución y radical metamorfosis del género que se ha llevado a cabo en las últimas décadas.

Si ya antes hablábamos de cierta condescendencia crítica hacia el fantástico literario, lo mismo podría apuntarse del fantástico cinematográfico. Panadero (2013) recoge dos opiniones tan demoledoras como injustas, por su generalización, hacia la producción española de cine fantástico en los años setenta del pasado siglo. Mientras que Santos Fontela habla de «films con presupuestos grotescos y actores que no lo son menos», el catedrático Román Gubern sentencia: «Esta deleznable producción hispana no pasará jamás a la historia del cine, como no sea en una escueta nota a pie de página». Esta cierta hostilidad crítica hacia el cine de género, o hacia el fantástico en particular, poco a poco está siendo derrotada gracias a las nuevas voces cinematográficas y críticas, cuya filmografía y bibliografía suponen otra manera de interpretar o revisar la historia «oficial» o más ortodoxa de nuestro cine.

Sin ánimo de reivindicar en masa productos casi insalvables, conviene recordar que la historia del cine fantástico español, como veremos, nos ha dejado nombres y títulos tan importantes y notables, en cualquier época, que justifican nuestro acercamiento a ella.

Tal vez por el manido tópico del carácter realista hispano, recogido incluso por Lovecraft: «en las razas latinas encontramos un matiz de racionalidad que le quita a las supersticiones –aun a las más extrañas– mucho del encanto tan característico de las leyendas nacidas en los bosques y los hielos

4 En www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/LOS%20INICIOS%20DEL%20FANTASTICO.htm (2013). En la misma línea, Rodríguez de Fonseca en www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/fantastico_espana.doc.doc (2013)

del Norte» (1927: 12)⁵; son pocos los autores y obras que podríamos catalogar en el género antes de la década de los sesenta del pasado siglo, si bien, en los años siguientes, numerosos autores se encargarán de llevar la contraria a Lovecraft.

Segundo de Chomón experimenta en el cine mudo con trucos de cámara (*El Hotel Eléctrico*, 1906), Manuel Noriega imagina el futuro con Madrid como gran ciudad y un Manzanares navegable (*Madrid en el año 2000*, 1925) y, ¿acaso no podría decirse que la vanguardia es un ejemplo de fantasía y Luis Buñuel su nombre cinematográfico imprescindible?⁶ En cualquier caso, estos nombres y títulos no crean escuela y se quedan en anécdotas no ya de un género, sino de una cinematografía todavía balbuceante.

Tras la Guerra Civil, «lo fantástico» apenas se va a deslizar en algunas obras de forma más bien sutil y casi siempre irónica, iniciando así una sociedad (humor-fantasía) que tantos resultados dará en nuestro cine. *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville supone un acercamiento al expresionismo alemán, si bien mezclando una óptica paródica con el folletín. *Canción de medianoche* (1947) de Antonio de Lara, de ambigüedad onírica; o *Angustia* (1947) y *El Cebo* (1958) de José Antonio Nieves Conde y Ladislao Vajda respectivamente, las cuales anticipan el cine de asesinos psicópatas, serían otras islas a reivindicar del panorama cinematográfico de los cuarenta y cincuenta.

Será en los años sesenta cuando la censura se relaje un tanto y cuando las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía propicien las coproducciones y la vuelta al cine de género, el momento adecuado para el inicio de la «Edad de Oro» del cine fantástico español.⁷ Aguilar (1999: 23-41) señala cuatro etapas en el cine fantástico y de terror español hasta 1975. Una primera etapa «de insinuación» iría de 1961 a 1967 y, en ella, la figura de Jesús Franco con su *Gritos en la noche* (1961), sería la figura más importante y que más ha dado que hablar por su trayectoria.⁸

Franco aglutina algunas de las características que serán comunes a muchos de los cineastas que cultiven el fantástico o el terror en España en los siguientes veinte años: cinefilia, poco presupuesto, onirismo, sensualidad, gusto por lo macabro, repetición de personajes, actores, argumentos o recur-

5 Si bien tomo la cita de otra edición, esta es recogida por Panadero (2013).

6 Ángel Sala, director del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, afirma que: «la gran ocultación por parte de la historiografía del cine español es Buñuel. Para mí es el gran autor del cine fantástico español y casi toda su filmografía se pueden (*sic*) inscribir en el género». Entrevista en *Diario de Noticias de Navarra*, 25 de febrero de 2010.

7 Nombre decididamente optimista aunque práctico que, por ejemplo, Pulido reduce a solo nueve años (2012).

8 Para intentar conocer mejor tan compleja figura: Aguilar, 2011.

sos formales... Aunque todo lo citado no sean virtudes y, como es habitual, el éxito generara una ingente proliferación de productos de muy dudosa calidad, hay que reconocer a Franco su capacidad para la creación de una mitología propia sobre la que crear variaciones de forma industrial (el doctor Orloff de *Gritos en la noche*, por ejemplo, volverá en *El secreto del Dr. Orloff* (1964) o *Miss Muerte* (1966), siendo otro personaje).

En la etapa de 1968 a 1970, el cine de terror y fantástico conocerá el éxito en España y, dado su escaso presupuesto, productores españoles asociados con italianos, franceses, alemanes o ingleses encontrarán un filón en este género. Como nota característica de estas producciones hay que destacar que el exotismo europeísta será esencial y se intentará ocultar el origen español de muchos de estos títulos, tanto en la ambientación como en los personajes y actores, para fusionarse plenamente con el entonces ya vigente Euro-horror. Además, se producirá una transición desde el anterior homenaje al expresionismo con ecos todavía del cine policiaco, al intento de versionar el monstruo gótico de la Universal de los años treinta, viaje ya iniciado por la británica Hammer en los años cincuenta.⁹

Destacamos entonces a Paul Naschy (en realidad, Jacinto Molina) quien, junto a Franco, será el otro icono del fantástico de esta época gracias a su polifacética personalidad.¹⁰ Naschy creará también otra mitología en torno al licántropo Waldemar Daninsky en *La marca del hombre lobo* (Enrique L. Eguiluz, 1968), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) y varios títulos más. Nombres como Narciso Ibáñez Serrador (*La Residencia*, 1969) o Pedro Olea (*El bosque del lobo*, 1970) tratarán de aportar una óptica original y diferente con audacia y fortuna.

Será entre el año 1971 y 1973 cuando Aguilar hable del boom del cine fantástico español.¹¹ En estos años Franco y Naschy prosiguen con vampiros, criaturas, momias y licántropos en producciones de desigual éxito con aumento de lo escabroso, lo sangriento y lo sexual. En 1972 Amando de Ossorio crea *La noche del terror ciego*, en la que la amenaza no será otra que caballeros templarios que vuelven desde sus tumbas y que tendrá un gran éxito (más incluso en Alemania), llegando a añadir tres secuelas más.

9 El Euro-horror sería un fenómeno semejante al español pero a nivel continental iniciado en el contexto de posguerra mundial de los años cincuenta. Al respecto: Tohill y Tombs (1994).

10 Sus *Memorias de un hombre lobo* (1997), en este caso, nos sirven para deducir datos de su personalidad, pues en ellas no solo arremete contra las críticas negativas, sino que se compara con Lon Chaney.

11 Esa «Edad de Oro» abarca diferentes años. De Felipe y Gómez (2010), por ejemplo, hablan de 1965-1975 y Pulido (2012) afina más: 1967-1976.

Siguiendo lo que ya era una moda o tendencia en toda regla, autores como Juan Antonio Bardem, Pere Portabella, Vicente Aranda o Gonzalo Suárez se acercan al género fantástico o terrorífico en estos años. ¿Acaso *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) no habría sido diferente si no hubiera nacido en este ambiente?

Sin embargo, la saturación acabó con el éxito y de 1974 a 1976 se suele fijar el fin de esta época dorada. El cambio político y el cambio en el público, que ya podía ver explícitamente lo que antes se sugería, hizo que el número de películas de género se redujera considerablemente y su éxito en la taquilla también.¹² Tal vez, como digno colofón de esta era habría que citar *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), el por desgracia último e interesante trabajo para el cine de Ibáñez Serrador.

Precisamente el caso de este último es bien significativo de lo que ocurrirá con el género fantástico en los ochenta. De ser un director vinculado al suspense y terror en cine y televisión (recordemos sus *Historias para no dormir* u otras películas para televisión de los sesenta y setenta), Serrador terminará para siempre vinculado al entretenimiento televisivo en raciones semanales. ¿Pérdida de interés personal o algo más? Está claro que sus propuestas televisivas de misterio no encontraron continuidad y, si nos fijamos en las inversiones de Televisión Española en los años ochenta, descubriremos que predominan las series del realismo o naturalismo español. De esta manera, llegaríamos a los efectos de la ley Miró, llamada así por la nueva Directora General de Cinematografía.¹³ La defensa del cine «de calidad» y un cambio en el sistema de subvenciones provocó la casi desaparición del cine de género. La nueva tendencia de los «autores» se centraba en la actualidad urbana y política, y los productores ya no podían arriesgar su dinero en películas «menores». El cine español redujo su producción a la mitad y, si Serrador se refugió en la televisión, Jesús Franco, por ejemplo, paseó por el cine X.

Caso curioso sería el de Juan Piquer Simón, quien todavía reivindica con nostalgia el cine de aventuras con *Viaje al centro de la Tierra* (1977), *Supersonic Man* (1979) o *Misterio en la isla de los monstruos* (1981), aunque su éxito dura poco, pues sus pobres producciones, aunque ingenuas y populares, no podrán competir con el cine norteamericano de los ochenta y noventa. Era preciso un cambio de política en las productoras, pero también generacional en los creadores. Así fue.

12 Al respecto, G. Romero (2002: 135-136)

13 Sus características con cifras y datos anuales en Rimbau (1995: 400-405)

3. EL NUEVO FANTÁSTICO ESPAÑOL

Martínez Rodríguez (2002) apunta a diversos factores que servirían para explicar el nuevo contexto en el que va a resurgir el género en los años noventa: la integración de nuevos directores jóvenes nacidos y crecidos ya con la televisión y el vídeo, la caída de los prejuicios existentes hacia el cine español de género surgidos en la década anterior, mejora de la situación económica en el cine gracias a la «ayuda» de las televisiones, el desarrollo técnico que mejora el acabado de las películas...¹⁴

Resumiendo, entre algunas de las características del nuevo cine fantástico que indica Martínez Rodríguez podríamos citar: ubicación de la narración en espacios reconocibles y cercanos (ya no se esconderá la «españolidad»); las películas huirán de la autoparodia (la *monstruocultura* había pasado por el grupo infantil Regaliz, por Martes y 13 y, ya en los noventa, todavía por Chiquito de la Calzada); conexiones con géneros como el costumbrismo nacional o la comedia autóctona; ausencia de connotaciones sexuales o eróticas ajenas a la narración (las cuales saturaron el género en los setenta y ochenta); renovación generacional de los directores tradicionales del género (Franco y Naschy siguen rodando en los noventa, pero su «estilo» y su momento ha pasado); positiva proyección internacional (que también se daba anteriormente en la «Edad de Oro», pero que ahora también recibirá el aplauso crítico, además del del público).

En definitiva, los últimos veinte años han hecho renacer en España un género que parecía condenado a no resucitar nunca. Si bien las propuestas son muy diferentes y diversas, su vinculación al fantástico como forma de mostrar una realidad diferente o de sacar a la luz elementos disruptivos de nuestra realidad hace que podamos aglutinar decenas de títulos bajo unas mismas etiquetas. Sin ánimos reduccionistas y a pesar de la imposibilidad de catalogar toda la producción del nuevo fantástico español, sí podemos encontrar, de acuerdo con el bagaje cinéfilo y las diferentes inquietudes de los nuevos directores, unas tendencias que hemos dado en llamar la adopción, reinención o fusión de las formas tradicionales del cine fantástico en el nuevo cine español. Ejemplificaremos, siquiera brevemente, con algunos títulos paradigmáticos, lo que queremos decir.

14 Sobre el cambio generacional, en la política y en la industria, ver también Benavent (2000: 11-19)

3.1 Adopción

Es evidente que ya en la «Edad de Oro» del fantástico en España se partió de asumir las constantes históricas servidas por el cine expresionista alemán, el cine de monstruos de la Universal de los años treinta o la actualización de los mismos hecha por la Hammer en los cincuenta. Esa suerte de homenajes, citas o parodias hicieron surgir, como hemos visto, a nuestros propios monstruos (Orlof, Daninsky, los Templarios), que suponían una consciente aceptación de la cultura cinematográfica anterior, envueltos en obligados ambientes europeos, góticos, sombríos y otras consabidas constantes.

Pues bien, aunque a partir de los noventa no será fácil encontrarnos con productos semejantes a los de la «Edad de Oro» (solo por las diferencias técnicas y económicas, el acabado formal ya será en casi todos los casos incomparable), sí que vamos a encontrarnos con nuevos directores o productores que, enamorados también del cine fantástico clásico, querrán rendir su particular homenaje al mismo sin ocultar las características formales o la ambientación más vinculada a aquel cine. Lázaro-Reboll (2008) hablará de esta transnacionalidad del nuevo cine de terror español como un rasgo capital de su razón de ser, el cual no deja de ser ambiguo pues, apunta Sánchez Trigos (2013: 22), estos cineastas se encontrarán entre la deuda con su propia tradición cultural y la relación (¿dependencia?) con el mercado internacional.

Los Otros (2001) supuso un espectacular éxito de taquilla y la consagración internacional del chileno Alejandro Amenábar. Rodada en inglés con actores no españoles y de ambientación claramente británica, la película no oculta su deuda con clásicos del cine como *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), *La casa encantada* (*The Haunting*, Robert Wise, 1963) o *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980).¹⁵ No entraremos a valorar sus aportaciones o sus pretensiones, pero es evidente que *Los Otros* no hace más que continuar una larga tradición, asumiendo casi sin reinterpretación o enriquecimiento alguno, historias, motivos y elementos ya vistos.

Si todavía pudiéramos pensar en *Los Otros* como película «extranjera» (producida por Tom Cruise, interpretada por Nicole Kidman, rodada en inglés... ¿trataba de ocultar su españolidad como hacían Jess Franco o Paul Naschy treinta años antes?), en relación con *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) ya no hay ninguna duda. Belén Rueda da vida a Laura, quien trata de reabrir un siniestro orfanato con más sombras que luces y, por supuesto, con amenazadores sótanos secretos. De nuevo, constantes genéricas como niños

15 Resulta significativo al respecto: Ellayah (2011)

misteriosos, madres amenazadas, mansiones con fatal pasado o giros de la trama cercanos a trucos de guion, nos revelan la cinefilia del director, el cual asume y adopta el cine de fantasmas clásico o de casas encantadas de ambientación gótica.

En 2009 aparecería *No-Do* (Elio Quiroga) con puntos en común con *Los Otros* o *El Orfanato*, aunque con interesantes diferencias. Aun asumiendo la tradición de película de fantasmas en casa encantada, la película de Quiroga está inserta en una filmografía tan peculiar que merece, como veremos, un epígrafe aparte.

Por citar un importante hito en el cine español de los últimos años, la creación de una nueva productora dedicada al fantástico en Barcelona podía parecer una verdadera carta de presentación para una nueva época dorada del género. La *Fantastic Factory* nació como subdivisión de *Filmmax* en 2001, pero las esperanzas de los aficionados pronto se vieron defraudadas. Reciclando a Brian Yuzna desde la serie Z (*La novia de Re-Animator*, *Bride of Re-Animator*, 1989, por ejemplo), la *Fantastic* pretendió exportar cine fantástico español con películas rodadas en inglés, aunque, eso sí, dando oportunidades a nuevos talentos. Paco Plaza (*Romasanta*, 2004) y Jaume Balagueró (*Darkness*, 2002) rodarían las aportaciones más destacadas de una productora que llegaría a los nueve títulos hasta su desaparición en 2007. *Hombres lobo*, *mad doctors* y hasta arañas mutantes aparecerían en los títulos de la *Fantastic Factory*, revelando de nuevo su deuda con la historia del fantástico más tradicional.

Por añadir otros dos ejemplos tan insólitos como peculiares a esta nómina podríamos citar *Gritos en el pasillo* (Juan José Ramírez Mascaró, 2006) y *Planeta 51* (Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez, 2009). El primero nos sumerge en un sanatorio mental donde nada es lo que parece y las sombras esconden el terrible pasado inmediato. Con ecos de Poe y estética expresionista, la película está «interpretada» por cacahuetes pintados (Maní-comio) y, aunque no exenta de humor, no cae en la parodia. Por supuesto las constantes genéricas y homenajes cinéfilos están presentes desde el título hasta el mismo final. Mucho más irónica resulta la exitosa película de animación *Planeta 51*, en la que un astronauta (norteamericano, eso sí) recalca en un planeta en el que descubre que el alienígena es él. Numerosos guiños al cine fantástico y de ciencia ficción de los cincuenta y sesenta completan una entretenida apuesta coproducida con diferentes capitales y cuya españolidad, de nuevo, queda diluida.

De entre toda esta tendencia de reivindicación, adopción o puesta al día de las constantes clásicas del género, nos gustaría rescatar del olvido *Me-*

memorias del ángel caído (1997). Dirigida por David Alonso y Fernando Cámara (quienes no llegaban a los treinta años, y además coescribieron el guion), la película tiene un reparto notable: Santiago Ramos, José Luis López Vázquez, Héctor Alterio, Emilio Gutiérrez Caba, Asunción Balaguer, Juan Echanove o Tristán Ulloa.

El propio Fernando Cámara explica significativamente de forma romántica:

Fue mi primera película. Y la última de un particular estilo de terror, anclado en los setenta. Un híbrido entre ese cine de ayer y el inminente renacimiento del género al borde del 2000. Fue una de las últimas películas montadas en moviola y, a la vez, una de las primeras en incorporar efectos digitales. Una de las últimas en vender nuestra identidad, a pesar del tema, y una de las primeras en buscar una particular renovación, a pesar de sus añejos referentes. Un cúmulo de contrastes propios de un moderno fabulador con viejos intereses.¹⁶

La cita es de 2010 y Cámara había pasado por varias decepciones profesionales que le habían llevado a refugiarse en la televisión, por lo que podemos pensar en cierta nostalgia embellecedora del pasado. Sin embargo, la descripción es bastante precisa. La sensación de película de otro tiempo permanece y el carácter de obra bisagra (¡entre milenios!) que parece darle uno de sus autores la convierte, aún más, en insólita.¹⁷

El argumento suele contarse, veremos por qué, sin incluir el prólogo ni el epílogo. En una iglesia madrileña los fieles que acuden a comulgar mueren en el acto. Mientras la policía inicia la investigación, los sacerdotes que viven en la parroquia reaccionan de forma diferente: Vicente (Gutiérrez Caba) habla de milagro, Julio (Alterio) se muestra más reticente, mientras que Francisco (Ramos), el verdadero protagonista, vive una crisis de fe y un estado depresivo que le sumergen en una serie de visiones terroríficas. Los fallecidos «resucitan» tres días después y la policía (Echanove) revela que habían sido envenenados por una droga. La violenta muerte de un niño termina por sacar a la luz una antigua profecía milenarista que pretendía crear un nuevo cristianismo y cuyo peligroso cabecilla está más cerca de lo que parecía.

Los vínculos con el cine fantástico clásico serían, en esta ocasión, los relacionados con el subgénero religioso o demoníaco, cuyo referente más conocido sería *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Precisamente

16 En su web <http://www.fernandocamara.com/2010/08/memorias-del-angel-caido.html>

17 Extraña, inusual, desconcertante y hasta marciana, fueron algunos de los adjetivos usados por *El País* en una crítica de su primer pase televisivo (Luis Martínez, 9 diciembre 1998).

si una de las mayores virtudes de la obra de Friedkin es su verosimilitud¹⁸, *Memorias de un ángel caído* nos introduce en la cotidianidad de una parroquia madrileña de barrio en la que todo resulta cercano, menos los sucesos que van a violentar a los sacerdotes. Tal vez por falta de presupuesto, que en este caso no fue un problema sino una virtud, el rodaje en parroquias reales, en la comisaría de Chamartín o en una clínica madrileña transmite la sensación buscada de proximidad y simpatía hacia los protagonistas, lejos de fríos decorados tal vez más espectaculares pero también más desalmados. Una de las virtudes del nuevo fantástico, como ya hemos señalado, es precisamente el no ocultar la españolidad de la historia sino, más bien al contrario, subrayarla para aumentar la cercanía con el espectador. Tal vez adelantada a su tiempo, hoy, ya sin ningún resquemor o prejuicio contra el fantástico o el terror español, se rescata *Memorias de un ángel caído* como película de culto.

Sobre los personajes de la película no hace falta valorar la contrastada trayectoria de los nombres del reparto, aunque precisamente el hecho de ser actores tan conocidos y, algunos, vinculados a otros géneros, perjudica ligeramente el hecho de verles en papeles tan sobrios (parecemos esperar el enésimo chiste de Echanove aunque, por fortuna, no aparece). Es el protagonista, Santiago Ramos, quien tal vez salga peor parado por la complejidad de su creación. Francisco es un cura deprimido y en crisis espiritual que nos recuerda al célebre padre Damian Karras de la obra de Friedkin (aunque aquí no aparezca, también la madre de Francisco es citada en varias ocasiones sugiriendo una relación no explicada). Su inmersión en pesadillas o su particular descenso infernal a un barrio de la droga marginal, más que desarrollar al personaje parecen dejarle en estado de shock, aunque su carácter circunspecto no deja de justificar su comportamiento o la sobriedad de su interpretación.

Precisamente esa es otra de las grandes virtudes de la película de Cámara y Alonso. La seriedad con que la historia es desarrollada y el tono de las interpretaciones no permite, a pesar de lo delicado del asunto, que se deslice ni una sola ironía o asomo de parodia. Más bien al contrario y, como estamos señalando, los hechos luctuosos son tales que ningún personaje parece servir de contrapunto cómico: hasta el televisivo jesuita parapsicólogo (Luis Perezagua) que se presenta de forma algo extravagante termina introduciendo la posibilidad de que Francisco tenga un aura especial capaz de generar cualquier fenómeno. Podríamos apuntar también la (casi sorprendente) ausencia de críticas o ironías a costa de la iglesia o de los sacerdotes, quienes se presentan

18 Podemos recordar que la novela original de William Peter Blatty se inspiraba en un exorcismo real. De nuevo lo «fantástico» no sería «fantasía», sino lo que se sale de lo cotidiano.

como personas normales y no como símbolos ejemplares representados habitualmente en el último cine español de forma tópica y maniquea. También en esto es diferente la película de Alonso y Cámara.

Respecto a la puesta en escena del guion hay que destacar también este primer trabajo conjunto de los dos directores. De acuerdo con el tema y la sobriedad estética del conjunto no hay extravagancias técnicas ni espectaculares efectos asociados tradicionalmente al género, tal vez de nuevo, gracias a las limitaciones del presupuesto. Sí podemos mencionar escenas como la del diagnóstico de Francisco por parte del parapsicólogo, en la que la cámara gira alrededor del protagonista mientras oímos hablar a varios personajes a la vez, subrayando así la confusión interna y el torbellino en el que se encuentra. Igualmente, resulta llamativa la escena de la muerte del joven en la iglesia al caerle un ángel de piedra encima. Lo imprevisto de la acción (sin el manido lugar común del golpe musical) culmina con un plano de grúa que se eleva al cielo de la iglesia y gira sobre su eje para mostrar el desgarramiento y el dolor de Francisco, a quien, de forma sugerente, terminamos viendo en posición invertida y ¿con los brazos en cruz? Más obvio resulta el plano metáfora de la madre abrazando a su hijo drogadicto en forma de Piedad que solo sirve para aumentar la iconografía religiosa de la película. Algo que vuelve a repetirse, en este caso de forma más justificada, como colofón de la trama criminal en el desenlace de la historia (la muerte literalmente en la cruz o el disparo en la mano en forma de estigma, por ejemplo).

Decíamos anteriormente que es curioso cómo en el resumen del argumento de la película se suele prescindir del prólogo y, por descontado, del epílogo. La película no comienza con la muerte de los comulgantes (ello ocurre como primer nudo de la trama entre los quince y los veinte minutos), sino que se inicia con un inquietante prólogo en el que verdaderamente se produce un milagro en la iglesia. En medio de un bautizo una luz desciende desde la cúpula y congela el agua bautismal y los biberones presentes en la iglesia. Julio suspende la ceremonia, pero la expectación aumenta y hace que al día siguiente más gente acuda a comulgar...

Esta importante escena no encuentra resolución en la trama conspirativa de comuniones envenenadas o sectas demoníacas por lo que, dentro del ambiente misterioso y ambiguo de la historia, el espectador no puede relajarse al descubrir al asesino intrigante al final de la película, sino que debe esperar al epílogo para saber qué fue lo que ocurrió al comienzo de la misma. Pues bien, cuando Francisco y Vicente están celebrando una misa, la luz vuelve a bañar la iglesia y recorren el pasillo para salir afuera: Vicente, con cara espe-

ranzada y Francisco, como de costumbre, serio. Al abrir la puerta e iluminada su cara por una luz blanca, en off, oímos a Francisco decir: «Año Cero. Día Cero. Ahora» y la cámara funde a blanco. Ese final metafísico y trascendental parece efectivamente anunciar el nuevo milenio y la nueva era de la iglesia.

La película funciona igual de bien sin el prólogo y, tal vez por ello, suele ser suprimido de las sinopsis. Sin embargo, nos gustaría rescatar su doble valor. Por un lado, el apocalíptico final nos recuerda que estamos ante una película de género fantástico tradicional que no se resolvería con la trama más policiaca, sino que lo inasible de lo siniestro o de lo desconocido seguirá con nosotros, incluso en el nuevo milenio que estaba a punto de comenzar.

Precisamente, ese sería el otro valor del epílogo de *Memorias de un ángel caído*. Año Cero, día cero, ahora, de forma inconsciente pero certera parece anunciarnos también el comienzo de otra cosa. La nueva era del fantástico español que cerraba el siglo XX con una película de constitución clásica para dar la bienvenida a Amenábar, Bayona, Vigalondo, Fresnadillo, etc.

3.2. Reinención

Todos los críticos coinciden en apuntar dos nombres clave como iniciadores del nuevo cine fantástico español en los años noventa: Álex de la Iglesia y Alejandro Amenábar. Con ellos, cineastas cinéfilos crecidos y educados en la era de la televisión y el vídeo, se iniciaba una tendencia que no solo iba a recuperar las claves del género fantástico más tradicional (ya nos referimos a *Los Otros*), sino que en ella la creatividad y la originalidad iban a primar sobre el homenaje. Veladas referencias a los estereotipos más comunes, pero, ahora ya y en mayor medida, predominio de la personalidad, conciencia de originalidad y reinención de un género condenado a evolucionar a nivel mundial y por tanto también a nivel de la cinematografía española.

Tras la más cercana a la fantasía espacial *Acción Mutante* (1993), *El día de la Bestia* (1995) supuso la consagración de Álex de la Iglesia en el cine español tanto a nivel crítico como de público y el punto de inicio del nuevo fantástico.¹⁹ Los ecos del cine demoníaco y apocalíptico se ven sobrepasados con creces en la película por el insólito trío protagonista: un cura vasco (Álex Angulo), un presentador de televisión (Armando de Razza) y un aficionado al heavy (Santiago Segura); y por la sobresaliente ambientación de un Madrid navideño convertido en otro personaje más. El esperpento nacional choca cómicamente con la venida del Anticristo y reinterpreta nuestra realidad con

19 Véanse Martínez Rodríguez (2002) o Lardín (2002), por ejemplo.

ironía.²⁰ Con una puesta en escena que bebía del cómic, la publicidad o la televisión, Álex de la Iglesia abrió la puerta (y las taquillas) a un nuevo cine de género que ya no se avergonzaba de ser español, sino que incluso se atrevía a presumir de serlo.

Solo un par de años después de *El día de la Bestia*, el todavía veinteañero Alejandro Amenábar, que ya había sorprendido con su debut en *Tesis* (1996), se pasaba al fantástico con *Abre los ojos* (1997). Aunque con vínculos con la ciencia ficción, las referencias al mundo de los sueños, a Alfred Hitchcock o a los desfigurados monstruos de la Universal hacen que la película limite también con el fantástico. *Abre los ojos* asume estas influencias y, más que mimetizarlas, prefiere integrarlas en un frío Madrid cercano al futuro aunque todavía reconocible. La abrumadora originalidad de la historia sobresale de nuevo como lo más destacable en un director que prometía entonces abrir nuevos caminos al fantástico. Curiosamente y tras *Los Otros*, su trayectoria ha seguido otros inesperados derroteros.

Con menos carisma publicitario que los dos citados, habría que apuntar al menos otros tres nombres que en los últimos años han apostado por un fantástico vinculado a la tradición, pero con ganas de reinventarlo desde ópticas diferentes.

Jaume Balagueró empezó su particular viaje por el fantástico con *Los sin nombre* (1999), la cual aportaba a las películas de sectas demoníacas en busca del mal y con tintes apocalípticos, frente a la ironía de otras apuestas o el envoltorio con caras guapas, una atmósfera inquietante y una sobriedad y seriedad incomprendidas en su momento. A pesar de ello, Balagueró persistió en su apuesta adulta con *Darkness* (2002) y *Frágiles* (2005), cercanas ambas al cine de casas o lugares encantados y con más vínculos con esa «adopción» de la que hablábamos en el epígrafe anterior. Con *[REC]* (2007) y *[REC]2* (2009), Balagueró se sumerge en el cine de zombis en su vertiente de seres infectados y no vueltos desde la tumba.²¹ Aunque ya con guiños al gore, la técnica del falso reportaje y el inesperado final demoníaco, convierten a *[REC]* en una apuesta diferente dentro de las convenciones de un subgénero renacido en este siglo XXI.

Al hilo del renacer zombi, debemos citar también a Juan Carlos Fresnadillo. Tras su irónico y hitchcockiano corto *Esposados* (1996), que fuera no-

20 Sobre la tradición esperpéntica española en *El día de la Bestia*: Chambolle (2011)

21 Boluk y Lenz (2008: 3) estructuran el género zombi cinematográfico en tres etapas: la primera, hasta *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968); la segunda, hasta nuestros días, con un zombi contagioso y carnívoro; y, una tercera, que haría referencia al zombi infectado, convertido en salvaje y voraz.

minado al Oscar, Fresnadillo tuvo que esperar varios años para dirigir su primer y notable largometraje. *Intacto* (2001) no pudo competir en taquilla con *Los Otros*, pero es una apuesta mucho más original e interesante que aquella. Al sobrevivir intacto a un terrible accidente de avión, Tomás (Leonardo Sbaraglia) es enredado por el misterioso Federico (Eusebio Poncela) en un extraño mundo de apostadores que «se quitan» la suerte solo con tocarse. Lejos de la ironía o el humor, y hasta con la presencia de un torero como castizo símbolo de buena fortuna, la película conduce a un clímax final con Samuel (Max von Sydow), un superviviente de un campo de concentración. Sin concesiones gratuitas al público y sin ningún complejo, Fresnadillo construye una película con raíces en el fantástico, pero sin vinculación ya con los temas tradicionales del género. Unos años más tarde, Fresnadillo fue convencido por Danny Boyle para rodar *28 semanas después* (*28 Weeks Later*, 2007), secuela de su *28 días después* (*28 Days Later*, 2002), en la línea de infectados zombis a la carrera y sin mucha capacidad de innovación, salvo, tal vez, los brillantes primeros minutos.

Curiosamente, Nacho Vigalondo también se dio a conocer con un cómico corto nominado al Oscar: *7:35 de la mañana* (2003). Su debut en cine con *Los cronocrímenes* (2007) nos introduce en una pesadilla, mezcla de fantástico y ciencia ficción, con el complejo tema de los viajes en el tiempo de por medio. Lo reducido del presupuesto no impide que la puesta en escena sea muy atractiva (máquina del tiempo incluida) y que el protagonista (gran Karra Elejalde) logre transmitir perfectamente su angustia al espectador. Lo insólito de la propuesta para el cine español y su complejo guion,²² convirtió a *Los cronocrímenes* en película de culto. De nuevo la valentía, la personalidad y lo singular primaron a la hora de rodar fantástico en España.

Pero en esta tendencia más renovadora, y obviando los nombres citados más o menos consagrados, hay que volver a reivindicar una isla olvidada. *Fuera del cuerpo* (2004) supuso el insólito debut del valenciano Vicente Peñarrocha. Gustavo Salmerón, Goya Toledo y José Coronado son el trío protagonista de una película difícil de clasificar.

Decía el director en una entrevista: «me planteé que para una primera película, debía hacer una historia de alguna forma sorprendente, pero no complicada de rodar. Sin embargo, ha sido un trabajo de cierta envergadura; hemos rodado las dos realidades que están en la película de forma distinta, con diferente planteamiento fotográfico, y en postproducción también han te-

22 La edición en deuvédé incluyó un montaje lineal de la película.

nido dos tratamientos diferentes». ²³ La audacia de Peñarrocha, por tanto, parte de su limitado presupuesto, pero evita embarcarse en la consabida comedia romántica o de enredo para elaborar un guion original lleno de sorpresas y que además le permitía experimentar con la fotografía y la técnica: el sueño de un debutante con pretensiones.

La historia se suele relacionar con *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), aunque la comparación no es del todo adecuada. Bruno (Salmerón) es un guardia civil cocainómano con problemas económicos y en su matrimonio, que descubre por casualidad un pasadizo a un mundo paralelo en el que él mismo es un actor llamado Álex que está interpretando su propia vida en su última película. Intentando aprovecharse de la situación para conseguir dinero, Bruno se dirigirá al guionista y director (Coronado), su amigo escultor en la vida ¿real?, y entablará una relación con la inexperta actriz (Toledo), quien es su esposa en la otra realidad. A diferencia de la película de Weir, no se trata de ser el protagonista de un show o película y descubrirlo al final, sino del unamuniano tema de descubrir, desde el principio, que nuestra vida está siendo escrita por alguien (o Alguien) y que podemos hablar con él.

El tema del doble o la creación de universos paralelos (multiversos) son precisamente temas habituales de la última narrativa fantástica española (Muñoz Rengel, 2010). Si bien el doble más tradicional revelaba aspectos desconocidos de nuestra personalidad, la nueva tendencia apunta a satisfacer el «apetito fáustico» (Rivera, 2004) en literatura y cine, desde *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) hasta *Desafío Total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990), mostrando vidas paralelas que completan los vacíos de nuestras decisiones vitales. Bruno ha fracasado laboral y sentimentalmente como guardia civil, ¿será Álex su triunfal reverso? Precisamente hablando de esa tendencia literaria, Roas parece describir la película: «En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso» (2011b).

La búsqueda de la identidad en el nuevo siglo, el doble en un multiverso oculto o la insatisfacción vital existencial parecían ser temas demasiado ambiciosos para una ópera prima, sin embargo Peñarrocha arriesga más aún, y con buen tino, pues el tono predominante de la película será la comedia. De nuevo Roas apunta que «La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos. De ese modo, motivos que tratados a

23 En http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=757&id_cat=1

la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que, como decía antes, ello implique la pérdida de su dimensión inquietante» (2011b).

Los tres protagonistas de la película crearán dos personajes cada uno, con características diferentes. Coronado responde con solvencia al reto y Salmerón y Toledo, aun con ciertos problemas de dicción, salen más o menos airosos. Los titubeos de Bruno se convierten en su rasgo más significativo y, aunque casi constante, su cara de sorpresa termina por rimar con la del público, el cual cae rendido ante la naturalidad del personaje a pesar de su presentación como corrupto e indeseable. El hecho de ser él quien choque contra la nueva realidad y se plantee lo que ocurre, subraya su identificación con un espectador que no para de recibir sorpresas constantes por los inesperados e imprevisibles giros del guion.

No cabe duda de que el punto álgido de la historia ocurre cuando Bruno, consciente de su fracaso ¡también en la realidad paralela! (¿crítica al cine español?), decide volver a «su» vida, no sin antes dirigirse al guionista para que cambie su final. *Niebla* de Unamuno parece el referente hispano más obvio, aunque el propio director lo interpretaría en una sorprendente clave mítica: «El héroe parte de una situación con problemas y emprende un viaje que le habrá cambiado cuando vuelve al punto de partida. [...] La visita al guionista, su creador al fin y al cabo, es como la visita del héroe a su dios para poder apelar a quien le cambiará el destino».²⁴

Por si todo el entramado argumental no fuera suficiente, ya hemos apuntado que Peñarrocha quiso dejar también su sello en la diferente forma de fotografiar los dos mundos. El mundo «real» de Bruno tiene una luz mucho más intensa y está rodado de forma más canónica con el uso de trípode. Sin embargo, la realidad paralela tiene una iluminación mate y el hecho de estar rodada cámara al hombro transmite una buscada sensación de inseguridad e inestabilidad.

Fuera del cuerpo ofrece, desde el irónico título («fuera» de tu cuerpo y «fuera» del cuerpo de la Guardia Civil), posibilidades de interpretaciones filosóficas, literarias, cinéfilas, sobre el propio fantástico y hasta míticas. El poco eco en la taquilla y el posterior triste refugio de Peñarrocha en la televisión nos llevan a pensar que la película quiso abarcar demasiado o convertirse, directamente, en película de culto. El futuro dirá si se recupera o si queda definitivamente *Fuera del canon*.

24 *Ibidem*.

3.3 Fusión

Al hablar de adopción y reinención de las fórmulas clásicas del fantástico, hemos mencionado varios títulos que, como suele ser habitual, no encajan férreamente bajo ninguna etiqueta e, incluso, podrían adscribirse a cualquiera de las clasificaciones apuntadas. Pues bien, por si fuera poco, también podríamos fusionar las dos tendencias señaladas y encontrarnos con películas que no ocultan sus homenajes sino que, a la vez, apuestan decididamente por ser originales y creativas, distanciándose en parte de sus referentes.

Por citar algunos ejemplos, *99.9* (Agustí Villaronga, 1997) parece conducirnos al enésimo viaje a una rural secta demoníaca desde la urbana sintonía de radio que da título a la película. Sin embargo, lo más destacable de la historia es la ambientación de ese entorno rural y de sus lugareños, con Terele Pávez a la cabeza. La brujería se mezcla con la grabación de fenómenos paranormales y hasta terminan apareciendo rostros en las paredes como en las conocidas caras de Bélmez. El guion termina siendo algo caótico y desequilibrado por todo lo que abre y no cierra, si bien hay que reconocer que la propuesta resulta diferente y original.

El corazón del guerrero (2000) fue el sorprendente, por poco habitual, estreno de Daniel Monzón en la dirección. Aunque la película tocaba más bien el género de lo maravilloso o de espada y brujería, el giro de guion que unía nuestro mundo con aquel terminaba por acercar la película también a «lo fantástico». Juegos de rol, magos y musculadas heroínas completaban una insólita producción que, gracias a su presupuesto y a su acertado ritmo, sorteaba el ridículo que peligrosamente bordeaba. ¿Homenaje? Sin duda. ¿Originalidad? Desde luego.

Ahora bien, si hablamos de películas o creadores de difícil clasificación hay que volver a mencionar a Elio Quiroga. Este canario informático, director y escritor se dio a conocer con *Fotos* (1996) en el Festival de Sitges, donde la película fue aplaudida por Quentin Tarantino, con lo revelador que ello resulta, teniendo en cuenta los particulares gustos del director norteamericano.

Fotos es un perfecto ejemplo de caótica mezcla inclasificable en la que encontramos desde ecos almodovarianos con travestidos, celos homosexuales o cambios de sexo a guiños al fantástico de tradición hispana con mansión-castillo gótico, padres represores o torturas físicas. Lo más llamativo resulta el uso de la obsesión religiosa de la protagonista pues la consabida iconografía del cristianismo, tan habitual en el terror de la «Edad de Oro», reaparece ahora a través de apariciones de la Virgen aconsejando a la protagonista o de un amanerado ángel (¡llamado Ángel!) que se permite perder literalmente una

pluma por un pasillo. La primera película de Quiroga bordea el delirio con difícil justificación y el propio director parece reconocerlo: «Es una película tan radical, que, aunque hace tiempo que no la veo, me cuesta aproximarme a ella. Me encanta lo libre y salvaje que es, creo que con el paso del tiempo la voy viendo con más naturalidad».²⁵

No sería hasta 2005 cuando Elio Quiroga pudo volver a dirigir y, de nuevo, sería un proyecto poco habitual: adaptar un relato de zombis de Stephen King como corto de animación. Con el beneplácito del propio King, convencido por lo sorprendente de la propuesta, *Home Delivery: Servicio a domicilio* resulta una inusual e irónica mirada sobre el mundo zombi con discurso social incluido.

Ya mencionamos la última película hasta la fecha de Quiroga en los títulos que adoptan y no ocultan sus referentes cinéfilos. *No-Do* (2009) había sido escrita en 2001 como película de género sin más, ni menos, ambiciones. Casa encantada, Primigenios lovecraftianos y sorpresa final eran los ingredientes de una película que también añadía la iconografía religiosa de la España del franquismo y del *No-Do* con inteligencia. A pesar de los discretos resultados en taquilla, *No-Do* resultaba superior a la media, entre otras cosas también, por el trabajo de Ana Torrent como sufrida protagonista.²⁶

Sin embargo, la película más interesante de Quiroga hasta la fecha es probablemente *La hora fría* (2006). En un mundo postapocalíptico, las armas químicas han transformado a los hombres supervivientes en peligrosos «Extraños». Una pequeña comunidad sobrevive en un refugio bajo tierra pero se ve amenazada también por los «Invisibles», espectros malignos que aparecen solo durante una hora nocturna de frialdad gélida.

La película parece beber de distopías futuristas varias, aunque de nuevo la mezcla de diversas fuentes es lo que predomina: el refugio recuerda a *La Cosa* (*The Thing*, 1982, John Carpenter); los «Extraños» serían similares a lo que rodea el mundo zombi (de hecho, los niños ven una película clásica de zombis y los comparan con ellos) y los «Invisibles» lindan con el fantástico de Lovecraft. Más aún, el director reconocía su inspiración en el mundo del cómic: «Tiene mucho de los cómics que leía de crío, los cómics Warren que publicó Toutain en España, que funcionan muy bien como estructuras cerradas, con sorpresa final.»²⁷ Precisamente, el llamativo y explicativo plano final fue el punto de partida de la historia.²⁸

25 En <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1467-582>

26 Sobre *No-Do* y su puesta en escena: Rodríguez (2011)

27 *Ibíd.*

28 “Desenlace abierto, deudor de los de Romero, [que] subraya una vez más el nihilismo inherente al

Esta mezcla de influencias parece subrayar el carácter de fusión de la película: en un contexto de ciencia ficción aparece lo fantástico como elemento perturbador de una realidad futurista, aunque no tan alejada de la nuestra y en la que el espectador puede identificarse sin demasiados problemas.

Contribuyendo a la estética de cómic buscada con claroscuros feístas, Quiroga asumió su escaso presupuesto y apostó, con acierto, por una decoración gris y de aspecto ruinoso: el decorado fue un Cuartel militar abandonado a punto de ser derruido. Sin embargo, el presupuesto esta vez no hace que los «Invisibles» sean ridículos, sino, más bien al contrario, el trabajo digital es notable.

A favor de la película juega también un reparto joven, emergente pero todavía poco conocido, a excepción tal vez de Silke, en la que curiosamente fue su última película antes de su retiro. La cercanía de los personajes se consigue pues gracias a su anonimato y a la construcción de unas características aparentemente tópicas, aunque luego bien resueltas: una adolescente, un soldado, dos homosexuales, un niño... que no necesariamente reaccionan de forma tópica o esperada. Llamativo resulta también el uso de nombres no ya españoles sino de origen bíblico, hecho que distrae ligeramente, pues algunos nombres crean obvias expectativas que a posteriori no se satisfacen de ninguna manera (de Jesús a... ¡Judas!). La primacía del desarrollo de los personajes y de sus conflictos sobre la espectacularidad de la acción es alabada por Sánchez Trigos (2013: 26) como una apuesta «anacrónica», ya que vincularía la película con el clásico zombi de Romero, quien ya usaba esa estrategia con intenciones narrativas y económicas.

Pero si el guion no fuera suficiente aliciente, también Quiroga parece haber evolucionado enormemente desde *Fotos*, pues la puesta en escena de la historia es otro acierto. Con la excusa de una cámara de vídeo, el niño Jesús (Omar Muñoz) se convierte en el inicial punto de vista y la consabida y ya mencionada mezcla de imágenes de procedencia diversa (*IREC*), vuelve a contribuir a aumentar el suspense en determinadas escenas que solo vemos a través del «ojo» de la cámara. Debemos destacar también, en la línea de ese simbolismo apuntado, el uso de las horas a las que aparecen los «Invisibles», o la inquietante forma de utilizar una cuenta atrás en los días que nos muestran, hecho que aumenta las expectativas del espectador con inteligencia y habilidad.

subgénero [zombi]”, apunta Sánchez Trigos (2013: 27).

Símbolos religiosos, ecos del fantástico y relaciones humanas al límite convierten a *La hora fría* en una película a reivindicar de un autor cuyos pocos títulos hasta la fecha no han dejado indiferente a nadie, sino que han despertado siempre reacciones diversas entre los críticos. Ojalá Quiroga pueda seguir mezclando su homenaje cinéfilo con su creatividad en un futuro, espereemos no tan apocalíptico como el de *La hora fría*.

4. FINAL

Tras la llamada «Edad de Oro» del fantástico español, el género parece haber resurgido en los años noventa del siglo XX. Ya sea a través de propuestas en clave de homenaje, ya con títulos radicalmente innovadores o bien mezclando ambas tendencias, lo que es seguro es que un nuevo grupo de directores cinéfilos han tenido, y tienen, ganas de volver al cine de género fantástico en cualquiera de sus variantes. Podremos tener títulos que creen tendencia, que sean exitosos en la taquilla o que se olviden y deban ser rescatados años después. Lo importante será, en cualquier caso, apostar por un género que tanto hizo en su momento por el cine español y que, pese a quien pese, tan importante hueco ocupó en el espectador de cine.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos (1999): «Fantasía española: negra sangre caliente», en *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*, Donostia Kultura. Semana de Cine Fantástico y de Terror en San Sebastián, San Sebastián.
- ____ (2011): *Jesús Franco*, Cátedra, Madrid.
- BASSA, Joan; Ramón FREIXAS (1993): *El cine de ciencia ficción*, Paidós, Barcelona.
- BECK, Jay (ed.) y Vicente, RODRÍGUEZ ORTEGA, (ed) (2008): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, Manchester University Press, Manchester.
- BENAVENT, Francisco María (2000): *Cine español de los noventa*, Mensajero, Bilbao.
- BOLUK, Stephanie y Wylie LENZ (2011): «Generation Z, the Age of Apocalypse», *Generation Zombie*, McFarland, Carolina del Norte.
- CARRILLO MARTÍN, Nuria M^a (2002): «Lo fantástico: literatura y subversión», *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 218-219 (julio-agosto).
- CHAMBOLLE, Delphine (2011): «*El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia, comédie esperpéntica fantastique», en *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.
- ELLAYAH, Pamela (2011): «Traces du gothique anglo-saxon dans *Les Autres* (2001) d'Alejandro Amenábar et *Fragile* (2005) de Jaume Balagueró», *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.

- FELIPE, Fernando de e Iván GÓMEZ (2012): «Miedos en Transición: El Cine Fantástico en los Años de Plomo», *Grupo de Investigación "Los medios audiovisuales en la Transición Española (1975-1985): Las imágenes del cambio democrático"*, Universidad Carlos III, Madrid, disponible en http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/157.pdf [Consulta: 2013].
- FELIPE, Fernando de e Iván GÓMEZ (2010): «30 años de oscuridad: viajes por el cine fantástico español», *Ínsula*, núm. 765.
- G. ROMERO, Javier (2002): «El cine fantástico español en cifras», *Quatermass*, núm. 4-5, (otoño, 2002).
- GALÁN FAJARDO, Elena (2013): «Primeras aproximaciones para una historia general del cine fantástico», en *Fundación Alonso Quijano*, disponible en <http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/LOS%20INICIOS%20DEL%20FANT%20CISTICO.htm> [Consulta: 2013]
- GONZÁLEZ LAIZ, Gonzalo (2003): *Guía para ver y analizar La Guerra de las Galaxias*, Nau-llibres, Octaedro, Valencia, Barcelona.
- GUBERN, Román, José Enrique MONTERDE, Julio Pérez PERUCHA, Esteve RIAMBAU, y Casimiro TORREIRO (1995, 2006⁶): *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.
- LARDÍN, Rubén (2002): «El día de la Bestia», *Quatermass*, núm. 4-5, (otoño, 2002).
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2008): «Now Playing Everywhere: Spanish Horror Film in the Marketplace», *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, Manchester University Press, Manchester.
- LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: una introducción*, Paidós, Barcelona.
- LOVECRAFT, H.P. (1999): *El horror sobrenatural en la literatura*, elaleph.com.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002): «El cine fantástico español de los noventa. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado», *Imafrente*, núm. 16.
- MERINO, José María (2004): *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765.
- NASCHY, Paul (1997): *Memorias de un hombre lobo*, Alberto Santos editor, Madrid.
- PANADERO, David G. (2013): «Cine Fantástico Español: ¿Una Existencia Virtual?», *Pasadizo*, disponible en <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1042-139> [2013].
- PINEL, Vincent (2009): *Los géneros cinematográficos*, [trad.] Catherine Berthelot de la Glétais, Robinbook, Barcelona.
- PULIDO, Javier (2012): *La Década de Oro del Cine de Terror Español. 1967-1976*, T&B Editores, Madrid.
- RIVERA, Juan Antonio (2004): *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, Espasa Libros, Barcelona.
- ROAS, David (2011a): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ____ (2011b): «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVII, pp. 295-316.

- ____ (2013): «Presentación», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1 (invierno).
- ROAS, David y Ana CASAS (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (2011): «NO-DO (2009) d'Elio Quiroga, REC (2007) et REC 2 (2009) de Paco Plaza et Jaume Balagueró: métadiscours et regards sur la société», *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.
- RODRÍGUEZ DE FONSECA, Francisco Javier (2013): «El fantástico en España. En busca de unas señas de identidad propias», en *Fundación Alonso Quijano*, disponible en www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/fantastico_espana.doc.doc [2013].
- SALA, Ángel (2010): *Profanando el sueño de los muertos: La historia jamás contada del cine fantástico español*, Scifiworld, Pontevedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine*, Alianza Editorial, Madrid.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013): «Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1 (invierno).
- TODOROV, Tzvetan (1980): *Introducción a la literatura fantástica*, [trad.] Silvia Delpy, Premia, México.
- TOHILL, Cata y Pete TOMBS (1994): *Inmoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1984*, St. Martin Griffins, Nueva York.