BRUMAL
Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic

DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.880
Vol. XI, n.º 1 (primavera/spring 2023), pp. 253-274, ISSN: 2014-7910

SHAW BROTHERS, PU SONGLING Y LA ECLOSIÓN DEL CINE FANTÁSTICO EN HONG KONG

Pau Roig
Universitat Autònoma de Barcelona
pauroigros@gmail.com

Recibido: 28-03-2022
Aceptado: 4-05-2023

Resumen

Este artículo explora el nacimiento y consolidación del cine fantástico en la antigua colonia británica de Hong Kong desde finales de la década de 1950 hasta principios de 1980. El texto analiza en un primer momento la influencia de las creencias religiosas y la literatura clásica, especialmente la obra de Pu Songling, en el cine fantástico de corte tradicional producido hasta mediados de la década de 1970. En este momento se abre camino un cine fantástico más virulento y permeable al cine fantástico occidental, focalizado en su mayor parte en la confrontación entre la magia negra y la magia blanca. Shaw Brothers, una de las compañías más poderosas de Hong Kong hasta 1985, tuvo un papel determinante tanto en la consolidación de una gran industria del cine china capaz de llegar a todo el mundo, como, posteriormente, en la instauración de una determinada estética de la artificiosidad vinculada a la mostración de la violencia y, finalmente, en el auge de las comedias fantásticas y la instauración de la Categoría III para filmes de elevado contenido erótico y violento.

Palabras clave: Fantástico; cine asiático; Hong Kong; cine de terror; historia del cine.

SHAW BROTHERS AND THE EMERGENCE OF FANTASTIC CINEMA AND HORROR FILM IN HONG KONG

Abstract

This article explores the birth and consolidation of fantastic cinema and horror film in the former British colony of Hong Kong from the late 1950s to the early 1980s. The text

first analyzes the influence of religious beliefs and classical literature, especially the work of Pu Songling, in the traditional fantasy cinema produced until the mid-1970s. At this time, a more virulent and westernizing horror genre made its way. It focused for the most part on the confrontation between magic black and white magic. Shaw Brothers, one of the most powerful companies in Hong Kong until 1985, played a determining role first in the consolidation of a large Chinese film industry capable of reaching the entire world; later, in the establishment of a certain aesthetic of artificiality linked to the display of violence; and, finally, in the rise of fantastic comedies and the establishment of Category III for films with a high erotic and violent content.

Keywords: fantastic; Asian cinema; Hong Kong; horror films; history of film.

El cine fantástico de Hong Kong era poco conocido en Occidente antes de la aparición de *Mr. Vampire* (*Geung si sin sang*, Ricky Lau, 1985) y *Una historia china de fantasmas* (*Sien nui yau wan*, Ching Siu-Tung, 1987). Ambos filmes, convertidos en éxitos internacionales, combinaban el horror más o menos gráfico y la fantasía más o menos inocente con notas de humor, dosis de romanticismo y espectaculares escenas de acción y artes marciales, dando una idea hasta cierto punto festiva del cine fantástico hongkonés y reafirmando su marcada tendencia hacia la hibridación genérica.

Pero incluso las comedias más disparatadas y los más virulentos filmes de horror de Hong Kong muestran un enorme respeto hacia las creencias y tradiciones ancestrales vinculadas con la muerte y la reencarnación, que en no pocos casos se superponen con la influencia occidental derivada de más de 150 años de dominación británica. El confucianismo, el budismo y el taoísmo son las religiones predominantes del país, pero no las únicas, conformando un crisol de mitos y supersticiones muy alejados de Occidente, pero ofreciendo, al mismo tiempo, «an interesting and unique fusion of East and West, which would have been impossible without the mix of cultural, social and economic traditions» (O'Brien, 2003: 6). A diferencia de lo que ocurre con el cine fantástico occidental, la creencia *real* en los fantasmas y espíritus mágicos —y por lo tanto en factores sobrenaturales que influyen en el destino de las personas— otorga al cine fantástico de Hong Kong «a distinct meaning for domestic audiences, and it inspires fear in a different way: for an American audience, the creatures of Hollywood horror, such as werewolves and vampires, are pure

fiction, but the people of Hong Kong really believe these creatures existed» (Logan, 1996: 101). En Asia, la línea que separa lo fantástico de lo ordinario es muy delgada y las fronteras entre géneros colindantes aparecen mucho más diluidas que en el cine occidental: «is precisely the generic and cultural hybridity of Hong Kong's horror cinema —its tendency to defamiliarise rather than imitate Hollywood horror norms— that is this local tradition's unique contribution to horror cinema internationally» (Bettinson y Martin, 2018: 18). Los diversos estratos de superstición tienden a concentrarse en algunas preocupaciones principales, como la prevención de la mala suerte, la imposibilidad de escapar de un destino predeterminado y el respeto a los muertos, mientras que según la concepción china el infierno es una especie de limbo donde las almas esperan su oportunidad para reencarnarse.

Esta particular concepción de la vida y la muerte, tan distinta de la del cristianismo occidental, presenta una dificultad adicional a la hora de delimitar lo fantástico y sus efectos en el cine y la literatura, donde sigue sin tener un nombre propio chino y suele englobarse en el género *Zhiguai xiaoshuo* (traducible como «cuentos de lo extraño» o «registros de anomalías»). La irrupción de fantasmas y otras criaturas como vampiros o muertos vivientes en la realidad cotidiana es contemplada como una cosa natural y plausible, aunque los efectos de esta transgresión son hasta cierto punto similares a la tradición occidental. En revelarse la naturaleza sobrenatural de un u otro personaje, el mundo ficcional se vuelve extraño, desconocido, amenazante, si bien el efecto que David Roas considera propio y exclusivo de lo fantástico, el «miedo metafísico» (2006; 2011: 94-107) opera en un nivel distinto. La irrupción de lo imposible en un mundo reconocible como el nuestro que provoca el «miedo metafísico» en el cine de Hong Kong tiene inequívocas connotaciones religiosas, cercanas al terreno de la alegoría en su mensaje acerca de «hacer el Bien»: no se trata tanto del resultado del miedo a lo desconocido, como del miedo a la imposibilidad de la reencarnación, la condena a permanecer para siempre en el limbo como un fantasma que nunca encontrará la paz (tanto literal como metafóricamente, puesto que el budismo niega la existencia de una alma que pueda reencarnarse, aunque considera que un nuevo individuo aparece en función de las acciones de otro anterior).

En contrapartida, a partir de mediados de la década de 1970 el «miedo metafísico» empezará a perder fuerza frente al «miedo físico», que «surge como producto de la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso» (Roas, 2018: 11). Hasta el estreno de *Black Magic* (*Jiang tou*, Ho Meng-Hua, 1975), la mayoría de las producciones vinculadas al género se situaban bajo

el subgénero bautizado como «restrained tradition» por autores como Ivan Butler (1979) o Gregory A. Waller (1987); con la película de Meng-Hua irrumpe con fuerza un segundo subgénero más permeable al fantástico occidental que, tratando temas igualmente imposibles en el mundo real, pone el acento en la truculencia. Ambos subgéneros inspiran miedo de maneras distintas: el primero «privileges the suggested rather than the explicit, and creates an intense sense of fear by misdirection: the principle being that the unseen monster lurking in the shadows, only fully formed in the imaginations of the audience, will always be more terrifying than the seen»; el segundo está formado por un ciclo de películas de «terror corporal» que atrae a su audiencia de la manera opuesta: utilizando efectos especiales para representar sangrientos actos de violencia (Martin, 2015). A partir del estreno de *Spiritual Boxer Part 2* (*Mao shan jiang shi quan*, Lau Kar-Leung, 1979), una de las primeras comedias fantásticas en «normalizar» la presencia de lo sobrenatural, el humor se unirá a la fórmula confiriendo al cine de género de Hong Kong, y no solo al fantástico, su definitiva idiosincrasia, perfectamente resumida en el título del primer capítulo del estudio de David Bordwell: «All Too Extravagant, Too Gratuitously Wild» (2011: 1).

De forma sorprendente, la película considerada fundacional del género en China, *Song at Midnight* (*Ye ban ge sheng*, Weibang Ma-Xu, 1937), no se inspira en ninguna leyenda autóctona: es una variación de *El fantasma de la ópera* de Gaston Leroux, influenciada por la adaptación cinematográfica de 1925 protagonizada por Lon Chaney. Como señala Ángel Sala, además, en sus primeros años las creencias confucionistas presionaron «para que las historias aparentemente fantásticas tuvieran siempre un final racional (...). No fue sino a través de la popularización de la literatura fantástica cómo las verdaderas historias sobrenaturales llegaron al cine de Hong Kong» (2010: 83). Por desgracia, resulta difícil visionar y conseguir referencias de estas primeras producciones, como *Ghostly Wife* (*Gui qi*, Chow Sze-Luk, 1953), *The Voyage of the Dead* (*Wan li xing shi*, Yeung Kung-Leung, 1954), *Beauty Raised from the Dead* (*Yan shi huan hun ji*, Lee Sun-Fung, 1956), *Outcry of the Ghost* (*Li gui hu sheng*, Sum Leong, 1956) o *Nightly Cry of the Ghost* (*Gui ye ku*, Kim Chun, 1957). Tampoco ha sido posible visionar la que podría ser la primera incursión de Shaw Brothers en el cine fantástico, *Beyond the Grave* (*Ren gui lian*, Doe Ching, 1954), la cual, según la escasa información disponible, es una romántica historia sobrenatural basada en un cuento de Pu Songling y, por lo tanto, un antecedente de la primera película fantástica «oficial» de la compañía, *Enchanting Shadow* (*Ching nu yu hun*, Li Han Hsiang, 1960).

Sin olvidar del todo la «restrained tradition», a partir del gran éxito de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) Shaw Brothers será la primera y principal compañía del país asiático que cultivará con cierta asiduidad la vertiente truculenta del género en una serie de películas con las características que años después convergerán en la llamada Categoría III,[1] combinadas en no pocos casos con el humor, por lo general más grueso que negro. De este modo, Shaw Brothers «were working concurrently both sides of the Hong Kong film, producing on the one hand the more respectable and lavish costume dramas that they are famous for while not being averse to embracing a more exploitation driven sensibility when they thought it might result in a profit» (Willis, 2018: 68).[2]

Un estudio a imagen y semejanza de Hollywood

Aunque su germen se encuentra en diversas compañías anteriores, Shaw Brothers como tal empieza a operar a finales de la década de 1950 bajo la férrea batuta de Run Run Shaw, secundado en distintos cometidos por sus hermanos Runme Shaw, Runde Shaw y Runje Shaw y otros familiares, añadiéndose a ellos más adelante la productora —y futura esposa de Run Run— Mona Fong. Con la centralización de poder y un funcionamiento autocrático de tintes feudales como principales señas de identidad, la productora se consolida rápidamente entre las más importantes de Asia. Su movilidad de capital y su apuesta por el desarrollo del mercado a través de las fronteras nacionales jugarían un papel decisivo tanto en la transformación de Hong Kong, como en menor medida también la de Taiwán y Singapur: «from a small, local film industry to a transnational cinema second in production only to Hollywood and in the shaping of cultural outlooks and aesthetic sensibility of Chinese audiences around the world» (Fu, 2008: 5).

Shaw Brothers dispone, a partir de 1964, de uno de los estudios de producción más grandes del mundo, «Shaw Movietown»; construido a imagen y semejanza de los estudios clásicos de Hollywood, sus 75 kilómetros cuadrados de instalaciones disponían de treinta escenarios al aire libre (incluido un lago), doce estudios de sonido, un laboratorio de color, un estudio de doblaje, una escuela de formación, tres comedores y cuatro dormitorios para trabaja-

1 Instaurada por la ley de censura de 1988, equivaldría a la calificación occidental «No recomendada para menores de 18 años» por sus elevados contenidos sexuales y violentos.
2 Para información en español sobre Shaw Brothers, véase Endrino (2012).

dores, entre otros servicios. El estudio funcionaba 24 horas al día con unos 1.200 empleados que trabajaban en turnos, llegando a producir unas 300 películas en sus primeros doce años de existencia (Bordwell, 2011: 40).

La apuesta en primera instancia de Run Run Shaw por un cine de entretenimiento y evasión no descartó ningún género, con una notable preeminencia de las estrellas femeninas y unas fuentes de inspiración procedentes en muchos casos de textos y manifestaciones de la cultura tradicional, como la *opera huangmei* o el subgénero de caballería propio del país asiático, llamado *wuxia* (literalmente, «caballeros de las artes marciales»). El cine de la compañía de estos años se caracteriza por la homogeneidad estética derivada del rodaje en estudio —cualquier producción Shaw es rápidamente identificable a nivel visual — y su narrativa multigenérica, si bien en su afán de ir mucho más allá de las fronteras de Hong Kong «ne reflète en aucune manière la culture cantonaise. Au contraire, le cinéma mandarin dessine une Chine imaginaire destinée à un public d'exilés: exilés de Chine continentale à Hong Kong, mais également exilés chinois dans tous les Chinatown de la planète» (Gendron y Vidouze, 2008: 41). En este mismo sentido apunta el progresivo abandono del idioma cantonés a favor del mandarín, el «idioma universal» chino.

Las películas *wuxia*, «action films of swordplay and impossible feats of heroism, showcasing the staunch dedication to justice of chivalrous errant knights» (Teo, 1997: 109), tienen su origen en la literatura clásica —la obra *Viaje al Oeste: las aventuras del Rey Mono* (*Xi You Ji*, atribuida a Wu Cheng'en, 1592), entre otras— y viven su eclosión en 1965 con *Tiger Boy* (*Hu xia jian chou*, Chang Cheh) y *Temple of the Red Lotus* (*Jiang hu qi xia*, Chui Chan Wang), a las que seguirá *Bebe conmigo* (*Da zui xia*, King Hu, 1966), el primer filme que incorporaba elementos de acrobacia, música y coreografía procedentes de la ópera de Pekín y que instauraría, no solo en el cine de acción, el «uso exhaustivo de las tecnologías del medio» (sobreimpresiones, animaciones directas sobre el celuloide, uso de trampolines y cables para elevar a los actores y actrices, aceleraciones y ralentizaciones de la imagen...) (Aertsen, 2019: 129). Paralelamente, y no por casualidad, Shaw Brothers adapta *Viaje al Oeste* en una serie de películas de Ho Meng-Hua: *The Monkey Goes West* (*Xi you ji*, 1966), *Princess Iron Fan* (*Tie shan gong zhu*, 1966), *The Cave of the Silken Web* (*Pan si dong*, 1967) y *The Land of Many Perfumes* (*Nü er guo*, 1968) presentan elementos mágicos imposibles en el mundo real, referidos en su mayor parte a los poderes tanto mentales como físicos de algunos de sus protagonistas. Cultivado a nivel literario de forma coetánea por autores como Gu Long, también llevado a la pantalla, el género se convertirá en la principal puerta de entrada de lo fantástico

en el cine de Hong Kong. Surge así un nuevo subgénero llamado *wuxia shenguai*, películas de esgrima y artes marciales de dioses, espíritus y otras criaturas del imaginario popular: «A genre eliciting, at its core, a sense of wonder through "elements of the supernatural or impossible"» (Mathews, 2011: 2).

El *wuxia shenguai* se erigirá en una de las principales señas de identidad de la Shaw, aunque la mayoría de sus títulos se sitúan más cerca de lo maravilloso que de lo fantástico: los imposibles elementos mágicos pero también místicos que presentan siempre son percibidos como normales no solo por sus protagonistas, sino también por el público, ya que «in short, the divine and magical exists on the margins of the real, and is practically accessible for many characters in these stories» (Bettinson y Martin, 2018: 17). En propuestas como *The Devil's Mirror* (*Feng lei mo jing*, Sun Chung, 1972), *Finger of Doom* (*Tai yin zhi*, Pao Hsueh-Li, 1972) o *La tela de la muerte* (*Wu du tian luo*, Chor Yuen, 1976), por citar solo tres títulos, no existe la transgresión de lo real característica del fantástico: sus héroes tienen poderes sobrehumanos y/o divinos y sus historias describen universos anclados en un pasado idealizado y fantasioso en el que todo es posible. La ambientación en una época indeterminada y el rodaje en estudio, en muchos casos también para los exteriores, otorga a los *wuxia* de la Shaw un aire inequívoco de cuento de hadas, una «aesthetic of artifice» decisiva para «the creation of a mythological world using lush studio sets and costumes» (citado en Hardy, 1993: 147). Determinados *wuxia shenguai*, en todo caso, se acercarán más a la órbita del cine de terror, prescindiendo incluso de elementos fantásticos en propuestas de época no muy alejadas del *thriller* o incluso del cine de psicópatas, como *Bloody Parrot* (*Xie ying wu*, Hua Shan, 1981) y *Human Lanterns* (*Ren pi deng long*, Sun Chung, 1982).

Pu Songling y las historias chinas de fantasmas

Enchanting Shadow suele considerarse el debut en el cine fantástico de Shaw Brothers aunque, en un sentido estricto, esta adaptación de una de las 500 historias de la obra *Liaozhai* de Pu Songling oscila aún entre lo maravilloso y lo fantástico, dando cuenta de la preeminencia en el cine hongkonés de las mixturas de aventuras, fantasía, horror y melodrama. La película resulta importante tanto a nivel artístico, participando en el Festival de Cannes de 1960, como a nivel argumental y estilístico, al demostrar la ineludible influencia de Songling en esta primera etapa del fantástico hongkonés. Considerada como «the most read, studied, translated, staged, and filmed ghost story collection in

the world» (Hui, 2019: 1), *Liaozhai* fue publicada años después de la muerte de su autor (1766); nunca traducida al castellano en su integridad, hasta la década de 1970 fue «la mayor fuente de inspiración para los filmes chinos de género fantástico» (Tombs, 2003: 38) aunque sólo 258 de las cerca de 500 historias que lo componen tratan sobre fantasmas y espíritus. *Liaozhai* es, más bien, «a heterogeneous collection encompassing a broad array of genres and modes, from records of the strange (*zhiguai*) to tales of the marvellous (*chuanqi*)». Sus fuentes se nutren tanto de la tradición oral (cuentos populares, cuentos, rumores) como de la escrita (libros antiguos, relatos breves), pasando por experiencias personales y sueños, mientras que sus temas abarcan desde fantasmas hasta todo tipo de flora y fauna extraña, sin olvidar apuntes perspicaces sobre la naturaleza humana y la realidad social (Hui, 2019: 3). Su influencia llega hasta nuestros días gracias a *Una historia china de fantasmas*, casi un remake del filme de Li Han Hsiang, sin olvidar sus dos continuaciones e imitaciones.

Enchanting Shadow adapta el relato «Liansuo» («Cadena») y narra la historia de un estudiante (Chao Lei) que, tras verse obligado a pasar la noche en un templo abandonado, será seducido por una misteriosa muchacha (Betty Loh), en realidad el fantasma de una mujer fallecida diez años atrás sin que su espíritu haya encontrado la paz. Sus intenciones no son malignas, pero está bajo la influencia de un demonio que la utiliza para atraer a los hombres y alimentarse con su sangre. Se trata de una trama sencilla pero fundamental «in establishing Hong Kong horror's ambivalent depiction of the female ghost: she is neither completely an object of terror nor entirely harmless. Indeed, the seductive spirit offers her (typically) male lover/victim a lethal mixture of infatuation, fascination, and fear» (Bettinson y Martin, 2018: 16). Hasta la (re)aparición de los mal llamados vampiros o *jiangshi* (palabra que en realidad significa «cadáver rígido»), los fantasmas femeninos serán el principal motor de las producciones fantásticas de Hong Kong «as the gender of the "other" reflects the diminished social rights of women, historically» (Yu, 1989: 22).

Enchanting Shadow marca el camino y tras el remake de *Song at Midnight*, *Mid-Nightmare* (*Ye ban ge sheng shang ji* y *Ye ban ge sheng xu ji*, Yuan Chiu-Feng (1962-1963), Shaw Brothers estrena *Lady Jade Locket* (*Lian suo*, Yen Chun, 1967), puesta al día de *Beyond the Grave*, que narra la historia de un hombre[3] que se enamorará del espíritu de una mujer muerta tiempo atrás (Li Ching). El filme comparte numerosos elementos con *Enchanting Shadow*, desde una visión romántica del amor más allá de la muerte hasta una atmósfera decididamente

3 El papel lo interpretaba la actriz Li Li-Hua, siendo el travestismo algo habitual en esos años en las películas de época o basadas en la ópera *huangmei*.

irreal, aunque el miedo apenas hace acto de presencia: «Evil can never prevail over good. There's no need to be afraid of ghosts. If there're ghosts, there will be fairies. You'll be blessed», afirma el monje taoísta que interpreta Yang Chi-Ching en *Enchanting Shadow* para ahuyentar los miedos del protagonista. La sutileza y la mesura son las principales virtudes de los dos filmes, en los que la transgresión de los límites de lo real que supone la presencia de seres fantasmales se limita a escenas puntuales, como el enfrentamiento del protagonista con el demonio al final de *Enchanting Shadow* en un bosque sumido en una espesa niebla. Similar apreciación puede aplicarse a las adaptaciones de Pu Songling realizadas durante esta década al margen de Shaw Brothers, como *Fairy, Ghost, Vixen* (*Liao zhai zhi yi*, Tang Huang, 1965), *Scarlet Shadow* (*Yanzhi hun*, Hu Siao-Fung, 1966), *The Painted Skin* (*Hua Pi*, Bao Fang, 1966), *The Enchanted Chamber* (*Hu xia*, Sit Kwan, 1968) o *A Touch of Zen* (*Xia nü*, King Hu, 1971).

Más cercanas a la concepción occidental de lo fantástico resultan *The Enchanting Ghost* (*Gui wu li ren*, 1970) y *The Bride from Hell* (*Gui xin niang*, 1972), dirigidas por Chou Hsu-Chiang, *Ghost lovers* (*Yan nu huan hun*, Shin Sang-Ok, 1974), *Night of the Devil Bride* (*She qing gui*, Chang Il-Ho, 1975) y *Evil seducers* (*Se zhong e gui*, Pan Lei, 1975), que constituyen las siguientes propuestas de Shaw Brothers dentro del fantástico de corte tradicional.

The Enchanting Ghost sigue la misma línea de *Enchanting Shadow*, si bien incorpora un nuevo ingrediente a la fórmula: la venganza sobrenatural. Adapta otro cuento de Pu Songling, concretamente «Shū Chī» («El gusano de los libros»), para mostrar la relación amorosa entre un joven erudito[4] y una mujer atractiva y misteriosa (Chang Mei-Yao) que ha conocido en la casa supuestamente encantada en la que se ha visto obligado a refugiarse. La trama deriva en su último tercio hacia terrenos netamente fantásticos: Ru-Yu no es ningún fantasma, pero tras su salvaje violación y asesinato volverá del más allá para acabar con los responsables de su desgracia. Más que las anteriores producciones de la Shaw, el filme demuestra que «the Japanese tradition of *kaidan* (strange discourse), popular during the Edo Era (1603-1868), would have shared some of the same classical Chinese roots as *Liaozhai*» (Hui, 2019: 2), adoptando un desarrollo similar a una de las obras cumbre del teatro kabuki japonés, *Tokaido Yotsuya Kaidan* (Tsuruya Namboku IV, 1825). Las relaciones entre dos manifestaciones de lo fantástico más cercanas de lo que pudiera parecer a simple vista resultan evidentes también en *The Night of the Devil Bride*. El filme aumenta los contenidos violentos y eróticos para narrar la historia de una

4 Este papel es interpretado de nuevo por una actriz, Yang Li-Hua.

mujer enferma de tuberculosis (Chen Ping), engañada y finalmente asesinada por su marido (Lo Lieh), que volverá de la tumba para vengar su mala suerte. La visualización del fantasma, en los minutos finales de metraje, es espeluznante y da cuenta, igual que la mayoría de producciones fantásticas de la compañía, de la brillante utilización de todos los recursos artísticos y técnicos a su alcance en su afán de representar la amenaza del más allá: en contacto con lo fantástico, el mundo real pero idealizado de la ficción se convierte en una pesadilla infernal gracias a la puesta en escena (rápidas panorámicas y movimientos de cámara, planos inclinados, ángulos extraños) y a la fotografía, banda sonora y dirección artística (choques de luces y sombras, música ominosa, una destacada utilización simbólica del color dominada por rojos, azules y verdes).

The Bride from Hell y *Ghost Lovers* resultan menos terroríficas, quizá porque proponen, de nuevo, recatados melodramas de amor más allá de la muerte. En la primera, un hombre joven (Yun Peng) aceptará convertirse en el marido de Anu (Margaret Hsing) para proteger su honor después de verla desnuda por accidente, aunque pronto empezará a sospechar que podría tratarse del fantasma de una mujer violada y asesinada años atrás. Algo más delicado resulta *Ghost Lovers*, drama fantástico cuyo desarrollo va destinado a unir a la fallecida Song Lian-Hua (Li Ching) con su prometido desde siempre (Lam Wai-Tiu), al que no ha vuelto a ver en vida desde que eran niños. La alegoría prima por encima del horror y la fantasía —algo evidente en los personajes del criado y su esposa, sobornados por el fantasma para que retiren los conjuros que sellan su ataúd a cambio de un cofre: estará lleno de dinero si lo usan para un buen fin, pero lleno de ranas si demuestran ser avariciosos— pero con momentos brillantes: tras la muerte de Lian-Hua, diversos hombres se harán pasar por su prometido, y, para averiguar cuál es el auténtico, la familia los obligará a pasar la noche junto al cadáver. *Evil seducers*, por su lado, poco aporta a la historia de un estudiante que se enamorará de un fantasma que femenino que se alimentará de su energía vital hasta que el joven se libra de su influencia gracias a la intervención de un exorcista.

Drácula en Hong Kong: nuevos caminos

La fundación en 1970 por parte del antiguo jefe de producción de Shaw Brothers Raymond Chow de otra gran compañía en Hong Kong, Golden Harvest, obligó a la productora a adoptar nuevas estrategias: el éxito de

La revolución de las ratas (*Willard*, Daniel Mann, 1971) y *El exorcista* llevaron a la Shaw a dar su primer paso en el género de la mano de la productora británica Hammer Film. El veterano Roy Ward Baker dirigió las escenas dramáticas, con Peter Cushing retomando el papel del Profesor Van Helsing, mientras Chang Cheh se ocupó de las escenas de acción, pero aún así *Kung Fu contra los siete vampiros de oro* (*The Legend of the 7 Golden Vampires*, 1974) se saldó con un sonoro fracaso crítico y comercial.[5] De hecho, su complicado proceso de producción, con constantes divergencias entre los equipos inglés y hongkonés, se acabó trasladando a la pantalla y a la sala de edición, con distintos (re)montajes que oscilan entre los 75 y los 110 minutos de duración: el guion escrito por Don Houghton en ningún momento profundiza en la rica tradición fantástico-maravillosa del país asiático —el miedo de las criaturas de la noche al crucifijo se sustituye por la imagen de Buda y poco más—, hasta el punto que se puede hablar de dos películas distintas: el viaje de Van Helsing a China para conocer los orígenes del vampirismo en Occidente, por un lado, y la lucha de siete hermanos contra un poderoso clan de vampiros que tiene aterrorizada su pequeña comunidad rural. Es el propio Drácula (interpretado por John Forbes-Robertson tras la negativa de Christopher Lee a retomar el personaje) el responsable de los males de la aldea tras haber poseído el cuerpo del criado de los vampiros en un prólogo ambientado, no por casualidad, en Gran Bretaña.

Pese a la mala experiencia, ya no había vuelta atrás. Shaw Brothers había iniciado ese mismo año su aventura en solitario en el género fuera de los márgenes de la tradición con *The Killer Snakes* (*She sha shou*, Kuei Chih-Hung) y mantendría su apuesta con *Ghost Eyes* (*Gui yan*), *Black Magic*, *Fearful interlude* (*Gu zhi se lang*, 1975), *Spirit of the Raped* (*Suo ming*), también dirigidas por Chih-Hung, y *Black Magic 2* (*Gou hun jiang tou*, Ho Meng-Hua, 1976). Realizados con una holgura de medios tan sorprendente como su falta de prejuicios, estos filmes mantenían un equilibrio frágil entre la concepción oriental de lo sobrenatural, despojada en buena medida de sus condicionantes mítico-religiosos, y los recursos más representativos del cine fantástico occidental, como la ambientación gótica y una estructura centrada en la traumática irrupción en la cotidianeidad de una o más figuras imposibles en el mundo real, derivando en un enfrentamiento entre el Bien y el Mal entendido en términos casi absolutos. No es de extrañar, por ello, la primacía del miedo físico frente al miedo metafísico y su progresiva tendencia hacia la explotación de la violencia.

5 Véase Lee (2016).

The Killer Snakes cambia los roedores de *La revolución de las ratas* por serpientes, pero renuncia a cualquier implicación emocional con su protagonista (Kam Kwok-Leung), un joven introvertido que malvive en un barrio marginal dominado por prostitutas y delincuentes y movido solo por el dinero; una de sus únicas válvulas de escape es el amor no correspondido que siente hacia una vendedora del mercado, hasta que decidirá utilizar una serpiente que ha salvado de una muerte segura —su apartamento está situado al lado de una tienda de reptiles— para vengarse de sus enemigos y proteger a su amada. A la primera serpiente se añadirán muchas más hasta formar un ejército silencioso y letal que no tendrá piedad ni de su propio amo cuando, acosado por la policía, trate de acabar con ellas. Kuei firma con un estilo seco el filme de terror más urbano de la productora, marcado por una atmósfera de terrible sordidez y misoginia, así como por el despiadado retrato de los bajos fondos de Hong Kong.

Ghost Eyes sitúa una tradicional historia de vampirismo en un contexto moderno, poniendo de manifiesto la dualidad que se erigirá en marca de fábrica de la mayoría de producciones fantásticas de Hong Kong: el mundo rural —y con él también la mayor parte del territorio del sudeste asiático: Tailandia, Borneo, Malasia...— es contemplado por lo general como algo ominoso, cuna del Mal y la magia negra, mientras que el mundo urbano es mucho más luminoso, aunque corrompido a menudo por las bajas pasiones. Estéticamente, además, el filme ofrece una visión cosmopolita e incluso psicodélica de Hong Kong que se sitúa en el polo opuesto de la postal turística de *Kung Fu contra los siete vampiros de oro*. La historia de la trabajadora de un salón de belleza (Chan Sze-Kai) que, a petición de un enigmático cliente (Si Wai), accederá a cambiar sus gafas por unas revolucionarias lentillas, es servida con sobriedad y un ritmo endiablado. Tras su visita a la óptica, la protagonista constatará con horror que el hombre misterioso es en realidad un vampiro que pretende utilizarla para conseguir nuevas víctimas. Chih-Hung consigue momentos brillantes con la utilización de los mínimos elementos imprescindibles, como el asesinato del monje requerido para poner fin a la maldición o la alegre melodía que silba el no-muerto y que alerta de su presencia. El nivel de inquietud de las mejores escenas se estrella en ocasiones contra inesperadas concesiones humorísticas: «Like when we are in the cinema», proclamará el monje antes de su muerte: «One can't be absolutely sure that the person behind you is human».

Más comedida, pero también más triste y fatalista, *Fearful Interlude* inaugura la apuesta de Shaw Brothers por las películas divididas en episodios

independientes, una estrategia destinada a aprovechar proyectos que habían quedado inconclusos. En *The Haunted House* tres hombres realizan una apuesta para pasar la noche en una casa con fama de estar encantada; *The Cold Skeleton* muestra la caída en desgracia de un joven campesino (Lin Wei-Tu) tras la muerte de su madre: por más que vuelva a enterrarlo, el cadáver aparece cada noche en el balancín del comedor, su lugar preferido de la casa. La trama juega primero con la superstición para especular después con la posibilidad de que el campesino sea sonámbulo: él mismo desentierra cada noche el cuerpo y lo lleva de vuelta a casa sin después poder recordar nada de lo ocurrido. *A Wolf of Ancient Times*, finalmente, recupera en tono desmitificador la estructura de las producciones fantásticas tradicionales con un joven heredero (Kang Kai) seducido y atrapado por dos vampiras.

Black Magic y *Black Magic 2* son las dos propuestas más populares de la Shaw, y se sitúan en un desconcertante punto intermedio entre las producciones góticas de la Hammer Film y el horror estadounidense más gráfico, aunque con el ritmo propio de una película de artes marciales y una estética deliberadamente artificiosa. Al mismo tiempo, presentan los principales recursos argumentales del terror que harán furor en Hong Kong en los años siguientes: la combinación de sexo, acción y efectos especiales sangrientos y una estructura focalizada en el enfrentamiento entre la magia negra y la magia blanca. En *Black Magic*, un siniestro brujo que vive en medio de la selva y cobra grandes sumas de dinero para realizar conjuros de amor y muerte (Ku Feng) representa a la primera: la rica heredera Luo Yin (Tanny Tien) contratará sus servicios para conquistar a un arquitecto (Ti Lung) que está a punto de casarse con Quming (Lily Li). Pero el brujo se encaprichará de Yin y utilizará sus malas artes para conquistarla; los familiares de Quming, mientras tanto, recorrerán a un poderoso mago blanco (Ku Wen-Chung) para poner fin a la maldición.

Más que una continuación estricta, *Black Magic 2* es una derivación del primer filme, ya que el único nexo entre ambos reside en el enfrentamiento entre el Bien y el Mal. Ho Meng-Hua acentúa hasta el paroxismo las características del filme anterior, consiguiendo un cóctel deliberadamente pasado de vueltas que conjuga terror sobrenatural, efectismos virulentos y sexo con una encomiable falta de prejuicios, aunque casi siempre con un pie en el mal gusto, algo evidente ya en los cada vez más grotescos ingredientes de los hechizos. Este segundo título sigue las andanzas de un poderoso brujo (Lo Lieh) que se alimenta de leche humana para mantenerse joven y que incluso dispone de un ejército de muertos vivientes.

Ho Meng-Hua filma en Malasia de manera paralela a *Black Magic 2* una suerte de perversión de las historias de superhéroes (y al mismo tiempo, una terrible historia de amor no correspondido), *Oily Maniac* (*You gui zi*, 1976). Su protagonista (Danny Lee), obligado a andar con muletas desde que padeciera la polio de pequeño, recurrirá a la magia para impedir que una familia de gánsteres se apodere del almacén de aceite de coco propiedad de la mujer de la que está enamorado. Siguiendo un antiguo ritual, se convertirá en un monstruo de grasa dotado de una fuerza descomunal, capaz de deshacerse a voluntad para convertirse en una mancha oscura que se arrastra por el suelo —incluso por debajo de las puertas— a gran velocidad. Su poder, sin embargo, solo puede utilizarse para hacer el bien y combatir las injusticias, un requisito irrelevante dada la vileza y la amoralidad presentes a lo largo del metraje. Dando cuenta de su falta de prejuicios, la siguiente realización de Meng-Hua para la Shaw será una explotación comercial del remake *King Kong* firmado por John Guillermin en 1976, *El grandioso hombre de Pekín* (*Xing xing Wang*, 1977), con Evelyne Kraft en la piel de un trasunto del personaje de Jane, la compañera del personaje de Tarzán creado por Edgar Rice Burroughs en 1912.

Chih-Hung Kuei releva a Ho Meng-Hua en *Spirit of the Raped*, uno de sus filmes más completos, aunque de un nivel de sordidez no apto para todos los gustos. Asistimos durante la primera mitad del metraje a la desdicha de la protagonista (Liu Wu-Chi), obligada a convertirse en esclava sexual tras el asesinato de su marido, preparando el terreno para, en la segunda mitad, mostrar su venganza hacia los responsables de su muerte. El ritmo seco y cortante y una atmósfera de virulencia desatada disimulan en parte las carencias de un argumento similar al de *The Enchanting Ghost* y *The Night of the Devil Bride*, así como su asumida condición de explotación comercial (la naturaleza episódica de las muertes de los villanos, seres desagradables con los que es imposible cualquier identificación).

Cierran esta década *The Ghost story* (*Gui jiao chun*) y *Return of the Dead* (*Xiao hun yu*), dirigidas por Li Han-Hsiang en 1979. La primera supone una puesta al día de *Enchanting Shadow* (el director es él mismo y adapta otro relato de Pu Songling, «Piel pintada»), aunque con el acento puesto en el humor y el sexo más que en lo fantástico. Se divide en dos episodios independientes, aunque el segundo representaría las reencarnaciones de los personajes de la primera (interpretados por Woo Gam y Hu Chin), especulando con la existencia de una criatura del más allá que se alimenta de la energía vital de sus amantes. *Return of the Dead* presenta tres historias inspiradas en leyendas chinas, narradas por sendos pacientes de un hospital psiquiátrico. La primera

adapta la fábula budista recreada por W. W. Jacobs en el relato «La pata de mono», mostrando la caída en desgracia de una familia tras entrar en contacto con un collar capaz de otorgar tres deseos a su propietario; la segunda narra la venganza de una prostituta asesinada por su amante en un lago con fama de estar encantado, y la tercera explica el retorno de la muerte de una concubina fallecida en misteriosas circunstancias tras la profanación de su mausoleo. Una atmósfera fatalista domina todo el metraje: el horror, el sexo y el humor parecen ser, para Han-Hsiang, representaciones de la futilidad de la vida y de la imposibilidad de los seres humanos de acceder a una riqueza y a un estatus social del que carecen, ni siquiera a partir del engaño.

Explotando el nuevo filón

Haunted tales (*Die xian*, Chor Yuen y Mou Tun-Fei, 1980) también fue completada a partir de dos producciones inconclusas. *The Ghost* (dirigida por Yuen), retrata las visiones que empezarán a atenazar a un matrimonio instalado en su nueva casa; en *The Prize Winner*, obra de Tun-Fei, el conserje de un bloque de edificios conseguirá hacer fortuna tras contactar con un espíritu que le facilitará los números premiados en la lotería y las casas de juego. El terrible desenlace de este segundo episodio contrasta con el tono burdo de comedia erótica que domina parte de su metraje.

Hex (*Xie*, Chih-Hung Kuei, 1980) denota un ligero cambio de rumbo, al mismo tiempo que constituye el inicio de una serie que tendría dos continuaciones humorísticas, *Hex vs. Witchcraft* (*Che dau che*, 1980) y *Hex After Hex* (*Che yuen joi che*, 1982), firmadas por el mismo realizador pero sin relación con este primer filme. *Hex* se aleja de forma sorprendente de las anteriores producciones de Kuei; influenciado tanto por el clásico *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, H. G. Clouzot, 1955) como por el cine de terror psicológico, el guión esconde sus cartas y dosifica la información con agilidad, consiguiendo sorprender al espectador con giros imprevisibles pero plausibles que sitúan la propuesta dentro la categoría bautizada por David Roas como «pseudofantástico», formada por obras que «o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico» (2011: 62). Primero, hace creer a la desdichada Chan (Tanny Tien) que ha asesinado a su marido, un hombre cruel y sádico (Wang Yong); su criada (Chan Sze-Kai) la ayudará a ocultar el cuerpo en un pantano cercano, aunque todo se revelará como una trampa si-

niestra. El marido y la criada son amantes y, disfrazado de muerto viviente, el hombre atormentará a la viuda hasta matarla de miedo para quedarse con su dinero. Seguidamente, la trama especula con la posibilidad de que Chan vuelva de la tumba para vengarse; los amantes ignoran que la fallecida tenía una hermana gemela que, tras ser testigo de su complot, decidió pagarles con la misma moneda. Este último giro argumental tiene lugar a cinco minutos para el final; hasta entonces, el filme utiliza recursos narrativos y de puesta en escena netamente fantásticos, como la misteriosa voz en off que abre y cierra el relato o la trepidante sucesión de fenómenos extraños.

Sin llegar a los extremos de virulencia de las dos entregas de *Black Magic*, en *Revenge of the Corpse* (*Fei shi*, Sun Chung, 1981) la venganza sobrenatural de un sargento acusado de un asesinato que no ha cometido (Jason Pai Piao) —finalmente envenenado por su esposa infiel y enterrado con ropas rojas siguiendo su última voluntad— ejerce de detonante de un visceral ejercicio de estilo. Obviando las inevitables pinceladas humorísticas, el realizador crea una atmósfera de negra fatalidad que no excluye sangrantes notas de crítica social respecto a la corrupción de las autoridades y a las bajas pasiones de las clases más humildes, alcanzando momentos genuinamente fantásticos en escenas como la resurrección en el cementerio, el ataque a la guarnición de soldados o el largo clímax final ambientado en la casa del difunto.

Avengers from Hell (*Gui yu*, Lee Pooi-Kuen, 1981) presenta tres nuevos episodios independientes. El que da título al filme sigue la obsesión de un policía novato con una casa embrujada por el espíritu de una mujer allí asesinada; *I Want My Baby* muestra la venganza del fantasma de la amante de un hombre de negocios liquidada por este tras quedar embarazada, mientras que *Empty Winning* narra en clave de humor el éxito en el juego de un anciano tras encontrar por casualidad las gafas de un hombre fallecido tiempo atrás. Por su lado, *Corpse Mania* (*Si yiu*, 1981), de nuevo dirigida por Kuei Chih-Hung, renuncia a cualquier tipo de concesión humorística en busca del impacto efectista: su momento más recordado recrea la unión amorosa del asesino necrófilo protagonista con el cadáver de una mujer repleto de gusanos, una escena tan desagradable como gratuita que marca el giro de la compañía hacia la escatología, la cual definirá sus últimas incursiones en el género y buena parte de la producción fantástica de Hong Kong de esos años; tres de ellas estarán firmadas por Chih-Hung: *Bewitched* (*Gu*, 1981), *Curse of Evil* (*Xie zhou*, 1982) y *The Boxer's Omen* (*Mo*, 1983)

Bewitched sigue las evoluciones de un policía (Ai Fei) que investiga la serie de hechos inexplicables que han llevado a un hombre normal a asesinar

a su hija pequeña, unas pesquisas que le llevarán hasta Tailandia: tras engañar a una mujer que acababa de conocer, el acusado fue víctima de una terrible maldición. La cinta pronto se convierte en un atropellado catálogo de hechizos, desembocando en el enfrentamiento entre un monje budista y el brujo negro responsable de la maldición. *Curse of Evil*, por su lado, es una falsa historia de maldiciones familiares centrada en la desdicha de la familia Shih: trenta años después del asesinato de trece miembros del clan a manos de un grupo de bandidos, que acabaron lanzando sus cuerpos a un pozo, los últimos descendientes de estos criminales empezarán a morir en misteriosas circunstancias. El resultado queda corto al lado de *The Boxer's Omen*, delirante mezcla de artes marciales, filme de gánsters, fantasía budista y horror sobrenatural que supone el principio del fin del cine fantástico de la compañía: la imposibilidad de ir más allá en la mostración gráfica del horror, el sexo y la violencia llevaría al fantástico hongkonés a un callejón sin salida del que solo podría escapar o bien con la progresiva introducción de elementos humorísticos, más cerca de lo «pseudofantástico» que de lo fantástico propiamente dicho, o bien retomando el camino de la «restrained tradition» con propuestas para todos los públicos. El protagonista de *The Boxer's Omen* (Phillip Kao) es un boxeador que viajará hasta Tailandia —el Mal siempre se encuentra lejos de Hong Kong— para vengarse del luchador que ha dejado paralítico a su hermano. A su llegada, sin embargo, será requerido por un grupo de monjes budistas: en una vida anterior el boxeador y el abad de su monasterio, víctima de una terrible maldición, fueron hermanos gemelos y su destino está unido hasta el punto que el óbito de uno supondría la muerte del otro. El protagonista deberá convertirse al budismo y, tras un arduo proceso de aprendizaje, enfrentarse con el brujo responsable de sus males, derrotándolo en un combate que contempla un ejército de murciélagos, un banquete de vísceras, papillas supurantes de distintos colores y una calavera voladora...

Richard Yeung toma el relevo a Chih-Hung en *Hell Has no Boundary* (*Mo jie*, 1982) y *Seeding of a Ghost* (*Zhong gui*, 1983). La primera es, otra vez, la historia de una venganza sobrenatural y mezcla de manera grotesca el thriller policial con el terror sangriento. Dotada de repente de terribles poderes mentales tras regresar de unas vacaciones en una isla solitaria, una policía (Leanne Lau) se irá desembarazando de los compañeros de trabajo que se disputan con ella un ascenso; con la ayuda de otro inspector y de un periodista de sucesos, su novio intentará poner fin a la maldición descubriendo que en una vida anterior fueron hermanos, y que ella murió durante la invasión japonesa, una época de crisis en la que empresarios sin escrúpulos abastecían con carne humana mercados y

restaurantes. *Seeding of a Ghost*, por su lado, acentúa aún más, si cabe, las dosis de sexo y truculencia. Con puntos de contacto con el filme estrenado pocos meses atrás *Devil Fetus* (*Mo tai*, Lau Hung-Chuen) —la Shaw Brothers no tenía la exclusiva del horror sangriento[6]—, ofrece una sucesión de barbaridades tan repulsiva como, en el fondo, inofensiva: ayudado por un brujo, el protagonista desenterrará el cuerpo ya medio putrefacto de su esposa para que persiga a los responsables de su muerte; a cambio, deberá alimentarla con su sangre hasta que pueda dar a luz al feto que lleva en sus entrañas.

La producción fantástica, de la Shaw, en cierto modo agotada en sí misma, concluye con *The Siamese Twins* (*Lin tai*, Angela Mak) y *Sex Beyond the Grave* (*Fung lau yuen gwai*, Dennis Chiu), de 1984. La primera atenúa la truculencia y el erotismo para narrar la historia de dos hermanas siamesas: la intervención quirúrgica destinada a separarlas provocó la muerte de una de ellas, que ahora, coincidiendo con el regreso a casa de la otra, tratará de vengar su suerte. El exagerado peso de los personajes secundarios diluye la potencial atmósfera fantástica de un conjunto que avanza a medio gas, como atestiguan las inoperantes apariciones del fantasma de una niña que juega con una pelota blanca, homenaje o plagio a *Operación miedo* (*Operazione paura*, Mario Bava, 1966) —o al episodio de Federico Fellini de *Historias extraordinarias* (*Histoires extraordinaires*, 1968)—. Más allá de su tramposo título, *Sex Beyond the Grave*, finalmente, denota una exagerada influencia del cine estadounidense: en remedo de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), un matrimonio que ha comprado una casa poseída por el espíritu de una cantante, violada y asesinada durante la ocupación japonesa, deberá luchar con todas sus fuerzas para recuperar a su hijo pequeño de las fuerzas del Mal. El casi siempre chocante humor grueso inherente al cine de Hong Kong aparece en no pocos momentos (la nevera voladora, el exorcismo practicado por un sacerdote católico), aunque aquí tiende a subrayar la asumida condición de divertimento del conjunto: *Cole, cole, que te como* (*Dei yuk mo moon*, Tsui Hark) y *Encuentros en el más allá* (*Gui da gui*, Sammo Hung), de 1980, y *The Dead and the Deadly* (*Ren xia ren*, Ma Wu, 1982) ya se habían estrenado; a partir del éxito *Mr. Vampire* especialmente, el humor ganaría claramente la partida al miedo en el cine fantástico hongkonés.

6 Así lo atestiguan, sin ánimo de exhaustividad, *The Black Magic with Buddha* (*Nao mo*, Lo Lieh), *Possessed* (*Meng gui chu long*, David Lai), *Brutal sorcery* (*Du gu*, Chan Siu-Pang) y *Red Spell Spells Red* (*Gong gui zai*, Titus Ho), de 1983; *The Rape After* (*Yin zhong*, Tom Lau) y *Possessed 2* (*Yan gui fa kuang*, David Lai), de 1984, así como algunas producciones procedentes de Taiwán, siendo el caso de *The Devil* (*Xie mo*, 1981) o *The Witch With the Flying Head* (*Fei tou mo nu*, 1982), dirigidas por Chang Jen-Chieh.

A modo de conclusión

En Hong Kong es difícil hablar de un cine fantástico puro según la concepción occidental del género, tanto por la influencia de sus creencias religiosas y su profunda espiritualidad como, más especialmente, por su marcada tendencia a la hibridación genérica: el vínculo de lo sobrenatural con el erotismo y la violencia física, en no pocos casos también con la acción pura, es mucho más estrecho y evidente que en cualquier otro país, asiático o no, una mezcla a la que no es ajena cierta predisposición a la escatología más o menos atenuada por el humor. Shaw Brothers, de hecho, prácticamente había inaugurado el subgénero de la comedia fantástica en el país asiático con *Spiritual Boxer Part 2*, aunque a partir de 1985, coincidiendo con el momento de mayor popularidad en Hong Kong de los cócteles de terror sobrenatural y humor, la compañía abandonaría de forma progresiva la producción y la exhibición para centrarse en la distribución y la explotación televisiva, vendiendo los derechos de distribución de más de 700 películas a la empresa de Hong Kong Celestial Pictures a principios del 2000. La influencia de sus producciones, sin embargo, llega hasta nuestros días; no sólo modernizó y revolucionó el género *wuxia* —sin sus producciones de la década de 1960, títulos como *Tigre y Dragón* (*Wo hu cang long*, Ang Lee, 2000) o *Hero* (*Ying Xiong*, Zhang Yimou, 2002) probablemente nunca hubieran existido—, sino que inició el camino para la consolidación de un cine fantástico propio de China que, sin desligarse del todo de la tradición, apostó sin tapujos por los efectos especiales y la truculencia para representar en toda su crudeza el miedo a la descomposición del cuerpo y a la muerte. El influjo de las producciones Shaw resulta evidente no solo en las producciones englobadas dentro de la Categoría III, instaurada de forma oficial en 1988, sino también en producciones contemporáneas como *Chow lok yuen* (Andrew Lau, 2003) o *Gong tau* (Herman Yau, 2007), por citar solo dos títulos, pasando por producciones occidentales como la saga *Pesadilla en Elm Street* (*Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), con su mezcla de elementos sobrenaturales y terror sangriento y sus pinceladas de escatología y humor autorreferencial.

Bibliografía

Aertsen, Víctor (2019): «Fists of Zen and A Touch of Fury: luchas de Identidad en el seno del cine de artes marciales hongkonés», *Secuencias* núm. 46, pp. 113-132. doi:10.15366/secuencias2017.46.005.

Bettinson, Gary, y Daniel Martin (2018): «Introduction», en Gary Bettinson y Daniel Martin (eds.), *Hong Kong Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 1-16.

Bordwell, David (2011): *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, 2ª ed., Irvington Way Institute Press, Madison.

Butler, Ivan (1979): *Horror in the Cinema*, 3ª ed., A. S. Barnes and Company, South Brunswick y Nueva York.

Endrino, Jorge (ed.) (2012): «Conexión Shaw Brothers. Mucho más que un estudio cinematográfico», *Asiateca*, disponible en https://es.calameo.com/read/001280341c1b5a4017271.

Gendron, Yves, y David-Olivier Vidouze (2008): «Histoire des frères Shaw, des origines à la Shaw Brothers», disponible en http://www.hkcinemagic.com/fr/a266-Histoire-des-freres-Shaw-des-origines-a-la-Shaw-Brothers.html.

Fu, Poshek (2008): «Introduction: The Shaw Brothers Diasporic Cinema», en Poshek Fu (ed.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, pp. 1-26.

Hardy, Phil (ed.) (1996): *The Aurum Film Encyclopedia of Horror*, 3ª ed., Aurum Press, Londres.

Hui, Luo (2019): «Mastering a Minor Tradition: Pu Songling and the Chinese Ghost Tale», en Ken Seigneurie (ed.), *A Companion to World Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken.

Lee, Sangjoon (2016): «Dracula, Vampires, and Kung Fu Fighters: *The Legend of the Seven Golden Vampires* and Transnational Horror Co-production in 1970s Hong Kong», en Sophie Siddique y Raphael Raphael (eds.), *Transnational Horror Cinema. Bodies of Excess and the Global Grotesque*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 65-80.

Logan, Bey (1996): *Hong Kong Action Cinema*, Overlook Press, Woodstock.

Martin, Daniel (2015): *Extreme Asia: The Rise of Cult Cinema from the Far East*, Edinburgh University Press, Edimburgo.

Mathews, Richard (2011): *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, Nueva York y Londres.

O'Brien, Daniel (2003): *Spooky Encounters: A Gwailo's Guide to Hong Kong Horror*, Headpress, Manchester.

Roas, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México), vol. II, núm. 3, pp. 95-116.

— (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

— (2018): «El horror de lo imposible», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 9-13

Sala, Ángel (2010): «Hong Kong: Cine fantástico sin denominación de origen», en Sara Robles Ávila (coord.), *Cine fantástico 100% Asia*, Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la Universidad de Málaga, Málaga, pp. 79-100.

Teo, Stephen (1997): *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, Londres.

Tombs, Pete (2003): *Mondo macabro. El cine más alucinante y extraño del planeta*, trad. Mike Hostench, Círculo Latino y Festival Internacional de Cinema de Sitges, Barcelona.

Waller, Gregory A. (1987): *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.

Willis, Andy (2018): «From Killer Snakes to Taxi Hunters: Hong Kong Horror in an Exploitation Context», en Gary Bettinson y Daniel Martin (eds.), *Hong Kong Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 52-63.

Yu, Cheng (1989): «Under a Spell», en Li Cheuk-to (ed.), *Phantoms of the Hong Kong Cinema. The 13th Hong Kong International Film Festival*, Urban Council of Hong Kong, Hong Kong, pp. 20-23.

Filmografía comentada

*Todas las producciones excepto las indicadas: Shaw Brothers, Hong Kong.

Baker, Roy Ward (dir.) (1974): *Kung Fu contra los siete vampiros de oro / The Legend of the 7 Golden Vampires*. Shaw Brothers y Hammer Films, Hong Kong e Inglaterra.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1974): *Ghost Eyes / Gui yan*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1974): *The Killer Snakes / She sha shou*
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1975): *Fearful Interlude / Gu zhi se lang*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1976): *Spirit of the Raped / Suo ming*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1980): *Hex / Xie*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1981): *Bewitched / Gu*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1981): *Corpse Mania / Si yiu*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1982): *Curse of Evil / Xie zhou*.
Chih-Hung, Kuei (dir.) (1983): *The Boxer's Omen / Mo*.
Chiu, Dennis (1984): *Sex Beyond the Grave / Fung lau yuen gwai*.
Chun, Yen (dir.) (1967): *Lady Jade Locket / Lian suo*.
Chung, Sun (dir.) (1981): *Revenge of the Corpse / Fei shi*.
Chung, Sun (1982): *Human Lanterns / Ren pi deng long*.
Han Hsiang, Li (dir.) (1960): *Enchanting Shadow / Ching nu yu hun*.
Han Hsiang, Li (dir.) (1979): *The Ghost Story / Gui jiao chun*.
Han Hsiang, Li (dir.) (1979): *Return of the Dead / Xiao hun yu*.
Hsu-Chiang, Chou (dir) (1970): *The Enchanting Ghost / Gui wu li ren*.
Hsu-Chiang, Chou (1972): *The Bride from Hell / Gui xin niang*.
Il-Ho, Chang (dir.) (1975): *Night of the Devil Bride / She qing gui*.
Kar-Leung, Lau (dir.) (1979): *Spiritual Boxer Part 2 / Mao shan jiang shi quan*.
Lei, Pan (dir.) (1975): *Evil seducers / Se zhong e gui*.
Mak, Angela (dir.) (1984): *The Siamese Twins / Lin tai*.
Meng-Hua, Ho (dir.) (1975): *Black Magic / Jiang tou*.
Meng-Hua, Ho (dir.) (1976): *Black Magic 2 / Gou hun jiang tou*.

Meng-Hua, Ho (dir.) (1976): *Oily Maniac / You gui zi*.
Meng-Hua, Ho (dir.) (1977): *El grandioso hombre de Pekín / Xing xing Wang*, Shaw Brothers / Shochiku, Hong Kong y Japón.
Pooi-Kuen, Lee (dir.) (1981): *Avengers from Hell / Gui yu*.
Sang-Ok, Shin (dir.) (1974): *Ghost lovers / Yan nu huan hun*, Hong Kong y Corea del Sur.
Shan, Hua (dir.) (1981): *Bloody Parrot / Xie ying wu*.
Tun-Fei, Mou (codir.) (1980): *Haunted tales / Die xian*.
Yeung, Richard (dir.) (1982): *Hell Has no Boundary / Mo jie*.
Yeung, Richard (1982): *Seeding of a Ghost / Zhong gui*.
Yuen, Chor (codir.) (1980): *Haunted tales / Die xian*.