
Nuevos autores del género fantástico

PID_00246686

Gerard Casau

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 5 horas



Índice

Introducción.....	5
1. Norteamérica. Entre la serie B, las franquicias y el género fantástico catódico.....	7
1.1. M. Night Shyamalan	7
1.2. Rob Zombie	10
1.3. J.J. Abrams	13
1.4. Ti West	15
1.5. Joss Whedon	17
1.6. Richard Kelly	19
1.7. Eli Roth	21
2. Europa. Mirando al otro lado del Atlántico.....	24
2.1. Christopher Nolan	24
2.2. Edgar Wright	27
2.3. Alexandre Aja	29
2.4. Julien Maury y Alexandre Bustillo	31
2.5. Hélène Cattet y Bruno Forzani	32
3. España. Entre lo autóctono y lo anglosajón.....	34
3.1. Juan Antonio Bayona	34
3.2. Jaume Balagueró	36
3.3. Paco Plaza	38
3.4. Nacho Vigalondo	40
4. Oceanía.....	43
4.1. James Wan	43
4.2. Greg McLean	46
5. Asia.....	48
5.1. Takashi Miike	48
5.2. Sion Sono	50
5.3. Park Chan-wook	52
5.4. Bong Joon-ho	54
6. Fantástico en femenino.....	56
6.1. Jennifer Lynch	56
6.2. Karyn Kusama	58
6.3. Anna Biller	59
6.4. Soska Sisters	60
6.5. Jennifer Kent	61

6.6. Julia Ducournau	62
6.7. Ana Lily Amirpour	62
Bibliografía	65

Introducción

En este módulo abordamos el estudio de nuevos **autores** del género fantástico. Para ello, proponemos un recorrido por los principales datos biográficos, **características** de tema y estilo, y las principales obras e informaciones complementarias de diversas figuras relevantes del género fantástico contemporáneo. El módulo se plantea como una guía para adentrarse en los universos creativos de figuras destacadas y emergentes en el actual panorama del género.

La selección de autores no debe entenderse como exhaustiva, sino que es **representativa**. Han quedado fuera nombres destacados, pues se ha intentado dar una perspectiva amplia del género que cubra diversos territorios geográficos y maneras de abordarlo: terror, ciencia ficción, hibridación de registros, grandes producciones, obras independientes y/o de corte más experimental... Se han priorizado aquellos cineastas que debutaron en los albores del nuevo milenio, pues es más probable que no exista una bibliografía extensa sobre ellos. Asimismo, hemos tenido en cuenta que el grueso de la filmografía de los nombre seleccionados tenga una relación directa con el género, con un mínimo de dos películas en el haber de cada autor. De ahí, por ejemplo, que no aparezcan nombres como el de Robert Eggers —cuyo único largometraje en el momento de redactar estas líneas sigue siendo *La bruja*— o David Robert Mitchell que, por ahora, solo cuenta con una incursión en el género, *It Follows*.

En lo que respecta a la organización del material, se ha optado por estructurarlo según el continente de origen de los cineastas, independientemente del país o de los países en que hayan desarrollado mayormente su trayectoria, puesto que el constante trajín de talentos de un país a otro haría imposible la clasificación. Sin embargo, los cineastas españoles sí que cuentan con apartado propio, puesto que entendemos que es la escena más próxima a las personas que sigan este curso. El último bloque también supone una excepción, y está formado por las distintas voces femeninas que, desde diversos puntos del globo, reclaman una posición central en el género. Aunque algunas de ellas tienen una filmografía corta —o, directamente, son debutantes—, hemos considerado que su presencia y éxito en festivales es uno de los factores que diferencia el presente del género de su pasado más o menos inmediato y, por esa razón, se ha considerado oportuno incluir a estas cineastas con carácter de urgencia.

1. Norteamérica. Entre la serie B, las franquicias y el género fantástico catódico

Estados Unidos sigue siendo una de las grandes potencias en lo que se refiere a marcar la tendencia a seguir por la industria cinematográfica. Su producción resulta imprescindible a la hora de discernir las nuevas tendencias del género.

En épocas anteriores, el núcleo de la actividad concerniente al cine fantástico residía en pequeñas producciones que, en ocasiones, traspasaban el nicho de género para obtener un gran éxito comercial y convertirse en clásicos.

En la actualidad los hallazgos de la serie B y las producciones independientes (terreno en el que Canadá se ha establecido como foco pujante) comparten protagonismo con grandes *blockbusters* que han convertido el cine de género en uno de los principales activos de Hollywood, mediante las adaptaciones de cómics superheroicos, *remakes* de títulos emblemáticos y la reactivación de franquicias tan potentes como la de *Star Wars*.

No menos importante resulta la bonanza de la ficción televisiva, donde han surgido fenómenos del género contemporáneo como *Juego de tronos*, *The Walking Dead* y *Stranger Things*, así como nombres tan capitales para este como los de Joss Whedon o J.J. Abrams.

Estos tres vértices aseguran que, hoy en día, una parte importante de la actualidad cinematográfica pase necesariamente por el género, alcanzando reconocimientos tales como los once premios de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas recibidos por *El retorno del rey*, película con la que Peter Jackson cerró su adaptación de *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien, y que fue la primera producción fantástica en alzarse con el Oscar a la mejor película.

1.1. M. Night Shyamalan

En su estreno en 1999, *El sexto sentido* congregó millones de espectadores, que quedaron aterrorizados tanto por la historia de un niño con el don de ver espectros como por su ya emblemático giro argumental final. Pero, a pesar de ese éxito, no era fácil detectar que la tercera película de M. Night Shyamalan (Mahé, 1970) suponía tanto el descubrimiento de un director destacable como la apertura definitiva de Hollywood al cine fantástico y de terror, con produc-

ciones encabezadas por grandes estrellas (en este caso, Bruce Willis) pero con un presupuesto global ajustado para los estándares de la industria, algo que permitía optimizar las ganancias.

Nacido en la India pero criado en Estados Unidos desde los seis años (concretamente en Pensilvania, donde transcurre buena parte de su obra), Shyamalan debutó con una película independiente, *Praying with Anger* (1992), escrita, producida y protagonizada por él, en la que trataba las paradojas que le producía su doble condición de hindú y estadounidense. Su segundo filme, *Wide Awake* (realizada en 1995, pero no estrenada hasta 1998), se acercaba a cuestiones espirituales desde la óptica de una comedia dramática para todos los públicos.

Ninguno de los dos títulos presentaba síntomas de un interés por el género fantástico, por lo que podríamos considerar *El sexto sentido* como un «segundo debut» que define las constantes temáticas y de estilo que caracterizan la obra del director.

Las constantes temáticas y de estilo de Shyamalan son, por un lado, la apuesta por la inquietud que se genera a partir de la puesta en escena, ya sea fuera de campo o mediante presencias turbadoras en el encuadre, en detrimento de los sobresaltos impactante, y, por el otro, la propuesta del género fantástico como un encuentro con lo trascendente, que puede resultar catártica para unos personajes afectados por alguna clase de trauma.

La revelación toma la forma, habitualmente, de una sorpresa argumental que da un nuevo sentido tanto a lo visto hasta el momento como al periplo de los personajes: en *El sexto sentido*, el psicólogo infantil que encarna Bruce Willis acaba descubriendo que él mismo es uno de los espectros con los que habla su paciente, por lo que las escenas que hemos presenciado anteriormente adquieren otro relieve.

La constante del giro que da significado a la imagen se repetirá en los siguientes proyectos de Shyamalan, independientemente de sus variaciones argumentales. En *El protegido* (2000) un superhéroe toma conciencia de su condición al ver los accidentes catastróficos provocados por su mentor, en realidad un villano a la búsqueda de la némesis que lo complete. Y en *Señales* (2002), las palabras incoherentes que pronuncia una mujer justo antes de morir acaban resultando las instrucciones que permiten a un hombre salvar a su familia de una invasión de alienígenas hostiles.

El director llevaría al extremo sus intereses en sus dos películas más discursivas y polémicas: *The Village* (2004) y *Lady in the Water* (2006). La primera tensaba al extremo la suspensión de la credibilidad para mostrarnos una comunidad que había forzado un retroceso en el tiempo para protegerse del mundo mo-

Ejemplo

Las escenas que el protagonista comparte con su esposa, presididas por el silencio de lo que creíamos una relación rota, ahora sabemos que se deben a la ausencia física de uno de los cónyuges.

dero, inventando un mito monstruoso que sirviera a sus habitantes de medida disuasoria para traspasar los límites de la aldea. Por el contrario, la segunda se introducía en un entorno contemporáneo e insustancial —un complejo de apartamentos— en el que aparecía, literalmente, una criatura de otro mundo, que llevaba a los humanos que la rodeaban a superar una existencia gris para entregarse a la lógica maravillosa de un cuento.

Lady in the Water, además, incorporaba dos elementos, como mínimo, peculiares: Shyamalan, a quien siempre le ha gustado aparecer brevemente en sus ficciones, se reservaba el papel mesiánico del hombre que devendría el salvador del mundo. En el otro extremo, incorporaba a un crítico de cine como personaje resabiado y antipático que acababa siendo liquidado salvajemente por los elementos fantásticos de la historia; un gesto que se quiso ver como el personal ajuste de cuentas del cineasta con una parte de la crítica, que le había ido dando la espalda de forma cada vez más pronunciada a cada nuevo estreno. Una desafección compartida por el público que había pasado de la fascinación por *El sexto sentido* al rechazo total de *The Happening* (2008), una apuesta radical por un horror sin cuerpo, donde la naturaleza se volvía en contra del ser humano, motivando una plaga de suicidios en masa.

La mala recepción de sus últimos trabajos pudo motivar al director a refugiarse en mitologías y proyectos ajenos. Primero, con *Airbender: El último guerrero* (2010), basada en la serie de televisión de Nickelodeon; luego, con *After Earth* (2013), vehículo de ciencia ficción concebido por Will Smith para lucimiento de su hijo Jayden, quien debía sobrevivir en un planeta Tierra convertido en trampa mortal (una idea que conecta, seguramente de forma involuntaria, con el eco-terror de *The Happening*).

Ninguno de los dos títulos revertió la popularidad decreciente de Shyamalan, quien, hastiado de las grandes producciones, encontró un balón de oxígeno en el productor Jason Blum, aliado en la génesis de *La visita* (2015), una obra de bajo presupuesto en la que el cineasta descubrió la manera de hacer casar las despeinadas formas del terror *found footage* con su cuidado por la puesta en escena y que le permitió rebajar la solemnidad de proyectos anteriores e introducir una generosa dosis de humor negro.

Los buenos resultados de *La visita* llevaron a sus responsables a repetir la alianza en *Múltiple* (2016), *thriller* en que unas adolescentes caen presas de un psicópata con personalidad múltiple, que cree que una de sus identidades es la de una bestia asesina. La película, además, subía su apuesta en una coda final que ampliaba su condición de *thriller* claustrofóbico, revelando que el filme transcurre en el mismo universo que *El protegido*, y abriendo la puerta a una colisión entre los personajes de ambas cintas. Así, en esta ocasión la revelación sorprendente que asociamos a Shyamalan no solo impregna con un nuevo significado las imágenes, sino que reivindica el imaginario que el director lleva trabajando desde hace ya tres lustros.

1.2. Rob Zombie

Cuando el roquero Rob Zombie¹ (Haverhill, Massachussets, 1965) anunció sus planes de debutar en la dirección cinematográfica con una película titulada *La casa de los 1.000 cadáveres*, nadie contaba con que aquello fuera algo más que un capricho pasajero. Pero lo cierto es que Zombie se convirtió no solo en uno de los escasos músicos que han logrado desarrollar una trayectoria paralela y estable en el cine, sino también en uno de los nombres clave del género fantástico del siglo XXI.

⁽¹⁾Nacido como Robert Bartleh Cummings.

A finales de los noventa, Rob Zombie dio por finalizada su etapa al frente del grupo de metal White Zombie y, al mismo tiempo que diseñaba su carrera en solitario, empezó a trabajar en su proyecto de ópera prima, una cinta que debía ser una loa a la *exploitation* y las producciones de autocine más desenfrenadas e irracionales. Universal se interesó en la película, que se filmó bajo su amparo en el año 2000, pero una vez finalizada, y temiendo que su contenido violento limitaría mucho su distribución, la mantuvo archivada hasta que el director compró los derechos de su propia película y llegó a un acuerdo para lanzarla con otra compañía tres años después de finalizar el rodaje.

La casa de los 1.000 cadáveres transcurre a finales de la década de los setenta y está protagonizada por la familia Firefly, dueña de una casa-museo de monstruos y dementes y con una irrefrenable pasión por el asesinato. La composición del reparto que da vida a esta tropa presenta ya algunas de las constantes que marcarán la filmografía del director: Sid Haig, Karen Black, Bill Moseley, Michael J. Pollard..., nombres asociados a la serie B y al cine de género que marcó la formación fílmica de Zombie. A su lado, y siempre en un papel protagonista o destacado, su esposa Sheri Moon Zombie, que ha desarrollado su carrera como actriz al lado de su pareja.

Preguntado en una entrevista reciente a propósito de su manera de hacer los *casting*, Zombie respondió:

«Para empezar, me gusta tener a Sheri como personaje central. Todo el mundo sabe que adoro todo lo que tiene que ver con la década de los setenta, y para mí ella es como la quinta esencia de las rubias de la época: es perfecta para cualquier historia que pase en aquel periodo. Después, alrededor suyo están actores y actrices que han hecho otras cosas que me gustan: Geoffrey Lewis, Ken Foree, Malcolm McDowell... A veces es tan sencillo como que hayan aparecido en una película que me gusta.»

Rob Zombie, en *El Buque Maldito* n° 26

El de Rob Zombie es un cine en esencia fetichista, alimentado por su filia declarada hacia el terror y las manifestaciones de la violencia en la cultura pop. En ese sentido, no está muy lejos de Quentin Tarantino —quien lo invitó a participar en el proyecto *Grindhouse* (2007), para el cual realizó el falso trailer de *Werewolf Women of the SS*—, pero Zombie rechaza el calificativo de postmoderno, eliminando toda cita explícita e ironiza de sus evocaciones de un pasado de celuloide granuloso.

De hecho, el aspecto de *freakshow* atolondrado y lisérgico que ostenta *La casa de los 1.000 cadáveres* no tardaría en ser superado por su autor. Tras la catarsis viciosa de su debut, cuyo montaje caótico puede recordar al de *Asesinos natos* de Oliver Stone, Rob Zombie destacaría por la precisión de su puesta en escena, hecha de encuadres secos, cortados justo en el momento en que más duele la explosión de violencia.

Este proceso cristalizó en su segunda película, *Los renegados del diablo* (2005), una secuela de *La casa de los 1.000 cadáveres* que trocaba el registro carnavalesco de aquella en una salvaje *road movie* de forajidos, centrada en tres miembros del clan Firefly: el Capitán Spaulding (Sid Haig) y sus hijos Baby (Sheri Moon Zombie) y Otis (Bill Moseley), perseguidos por un *sheriff* (William Forshyte) dispuesto a vengar la muerte de su hermano.

Con el cambio de registro de *Los renegados del diablo*, filme arisco que maneja con osadía la problemática empatía que generan los asesinos y violadores protagonistas, el director también empezó a contrariar las expectativas de sus seguidores; una polémica que ha acompañado a cada uno de sus estrenos. Por su parte, la querencia de Zombie por captar actores con años de experiencia a sus espaldas también tiene como consecuencia —prevista o no— que sus películas coloquen en un lugar central cuerpos de hombres y mujeres maduros; una representación adulta infrecuente en el género, copado en tantas ocasiones por la carne de cañón juvenil.

Semejante tendencia adquiriría un interesante matiz en el siguiente proyecto del cineasta: actualizar *Halloween*, el *slasher* fundacional realizado por John Carpenter en 1978 y una de las piedras fundacionales del terror con apego por los personajes adolescentes. Dividido en dos entregas, *Halloween* (2007) y *Halloween II* (2009), el acercamiento de Rob Zombie al clásico pasaba por centrarse en su icónico asesino, Michael Myers.

Carpenter concibió al psicópata como una figura sin empatía ni identidad, portadora de una máscara blanca que anulaba sus rasgos, y de la cual nunca llegábamos a saber prácticamente nada más allá de la amenaza que suponía su entrada en escena. En cambio, Rob Zombie quiso imaginar un telón de fondo dramático para el matarife: su primera víctima, siendo aún un niño, es el matón de su escuela; luego asesina a su hermana, al novio de esta y al amante de

su madre. A partir de ahí, la historia acompaña a Myers en sus años de internamiento en un psiquiátrico, mostrando la problemática relación con su madre (encarnada por Sheri Moon Zombie), que termina por suicidarse. Así, sin justificar ni explicar necesariamente los brotes violentos del personaje, Zombie le construye un universo a su alrededor, convirtiéndolo no en el antagonista sino en el centro de la película.

Esto se amplia aún más en *Halloween II*, en el que abundan escenas oníricas e imágenes alucinadas que tienen lugar en la psique del asesino y descubre el vínculo entre este y la *final girl* de la primera entrega, Laurie Strode (Scout Taylor-Compton), en realidad hermana de Myers. A diferencia de otras sagas de *slasher* que presentan una continuidad relativa entre ellas, Rob Zombie concibe las dos películas como un díptico que comparte personajes y en las que las acciones de la primera dejan un rastro muy visible. Sirva como ejemplo el personaje que encarna Danielle Harris (que, de niña, apareció en una de las entregas de la franquicia original), malherida en el primer filme tras un vicioso ataque de Myers, que reaparece con el cuerpo literalmente cubierto de cicatrices, para perecer, ahora sí, a manos del asesino.

En paralelo a la segunda entrega de *Halloween*, Zombie realizó *The Haunted World of El Superbeasto* (2009), una cinta de animación basada en los personajes de cómic creados por el director. La empresa en que se embarcaría a continuación sería la más ambiciosa y controvertida de cuantas ha producido el cineasta: *The Lords of Salem* (2012), la historia de una pinchadiscos radiofónica que, junto al resto de mujeres de la ciudad de Salem, cae en un extraño trance tras pinchar en su programa un misterioso vinilo llegado a su oficina. El proyecto encontró sus primeras dificultades cuando el guion ideado por Zombie tuvo que adaptarse a un plan de rodaje y a un presupuesto muy ajustado; lo que recortó aún más su imaginario en la postproducción del filme, que hizo caer en la sala de montaje a diversos personajes de la película.

Sin embargo, el resultado final de *The Lords of Salem* no parece el de una obra apresurada ni accidentada, sino que posee un tempo armónico y uniforme (el más reposado de la filmografía del director) y un poderoso sentido de la composición, donde abundan planos estáticos que en un momento u otro quedan tocados por una intervención diabólica y en los que destacan los elementos escenográficos relacionados con los inicios del cine fantástico (con citas explícitas a Georges Méliès). Esta infección de las imágenes por parte del Mal culmina en una secuencia climática que hace confluír todos los elementos inquietantes, sacrílegos y monstruosos que han conformado el imaginario de la película para abandonar finalmente la narración lógica y entregarse a la poética luciferina.

La brujería de *The Lords of Salem* suponía para Rob Zombie una entrada de pleno en una dimensión sobrenatural y terrorífica, a la que sus posteriores proyectos no han querido dar continuidad (por ahora). *31* (2016) devuelve al director al terreno de los horrores provocados por el ser humano (si bien lle-

vados a lo irreal de puro extremo), presentando un delirante juego organizado por una élite millonaria en el que un grupo de personas es cazado por unos psicópatas caracterizados como payasos en un laberíntico complejo industrial.

El tema de la caza humana, con el referente literario de *El juego más peligroso* a la cabeza, provoca en *Zombie* un retroceso al frenetismo escénico de *La casa de los 1.000 cadáveres*. Edita la película de manera que el espectador no pueda aprehender de manera clara los espacios y comparta la desorientación de los protagonistas, sometidos a un juego cruel que solo puede satisfacer el capricho sádico de los poderosos. Un comentario social cuya crítica queda atenuada por la irreprimible delectación con que el director perpetra una imaginería que recubre al *clown* con toda clase de perversiones y monstruosidades.

1.3. J.J. Abrams

Si hay alguien en el cine contemporáneo capaz de electrizar el sentido de la maravilla del público y dar una pátina de novedad a ideas y fórmulas de eficacia sobradamente contrastada, como unas décadas atrás hizo Steven Spielberg, ese es sin duda Jeffrey Jacob Abrams (Nueva York, 1966).

Hijo de dos productores televisivos, no debe resultar extraño que Abrams haya hecho de la pequeña pantalla uno de sus terrenos de juego predilecto, en el que alcanzó notoriedad durante el cambio de siglo, después de haber escrito películas como *Eternamente joven* y *Armageddon*. En 1998 creó junto a Matt Reeves (uno de sus aliados más fieles, posteriormente director de *Cloverfield* y la versión anglosajona de *Déjame entrar*) la serie *Felicity*, un drama que se mantuvo cuatro temporadas en antena y que resultó unos de sus primeros éxitos. Ya en 2001 firmó *Alias*, serie de espionaje que supuso su primer do de pecho en lo referente a universos de ficción expansivos y dramáticamente enrevesados, funcionando como tentativo punto 0 de su idea autoral, ganando un culto permanente.

La saga de la agente Sydney Bristow daría paso a la enigmática isla de *Lost*, que debutó en antena en 2004 y amplió la audiencia de Abrams hasta otorgar a su creación la categoría de icono pop y referente de la televisión moderna. A partir de este momento, el nombre de Abrams se vuelve un sello de rey Midas, aunque su implicación en la odisea de los pasajeros del estrellado vuelo Oceanic 815 fuera decreciendo con el tiempo, recayendo el peso de la serie sobre todo en los hombros de sus otros creadores, particularmente Damon Lindelof (que se convertiría en uno de los guionistas más reputados de Hollywood).

Fue durante el auge de *Lost* cuando Abrams, que hasta entonces solo había realizado episodios de sus series de televisión, debutó en la dirección cinematográfica con *Misión: Imposible III* (2006). Escrita junto a Alex Kurtzman y Roberto Orci (con quienes crearía otra serie, *Fringe*, en 2008), la película revertía las peripecias de la versión fílmica del agente Ethan Hunt (Tom Cruise) a un plano íntimo, enfrentándolo a una amenaza que ponía en jaque la vida de

su familia. De este modo, la película prolongaba las dinámicas de espectáculo con raíces emocionales que el director ya había probado en *Alias*. La película también anunciaba la constante que ha marcado la filmografía de J.J. Abrams como la de un autor cuya voz vive especialmente en imaginarios ajenos, a los cuales él llega para insuflarles nueva vida.

Eso fue exactamente lo que ocurrió con *Star Trek*, cuyas versiones cinematográficas habían languidecido hasta devenir escasamente populares, llevando a los responsables de la franquicia a plantear un lavado de cara mediante una reactivación, o *reboot*, que Abrams llevaría a cabo con un reparto renovado, que heredaba los personajes icónicos de la primera etapa de la serie.

Más allá del descaro y el dinamismo que aportó al universo de ciencia ficción humanista creado por Gene Roddenberry, el gran acierto del director no fue tanto hacer borrón y cuenta nueva respecto al pasado de la serie, sino integrarlo en una cronología que presentaba cruces ocasionales en la figura del Sr. Spock original (Leonard Nimoy), que actuaba como consejero interdimensional de su yo *millennial* (Zachary Quinto). El director subiría la apuesta en *Star Trek: En la oscuridad* (2013), más fluida y espectacular y, al mismo tiempo, de mayor densidad dramática, siendo una variación, o resonancia, de *Star Trek II: La cólera del Khan*, el volumen fílmico más amado de la saga.

Entre ambas empresas *trekkies*, J.J. Abrams dirigió *Super 8* (2011), en principio, su cinta más personal, la única que ha escrito en solitario y que no se debe a un universo preexistente. Aunque eso solo sea verdad a medias, puesto que la película, una aventura fantástica para todos los públicos ambientada en la década de los ochenta, apela no tanto a una audiencia infantil y juvenil como al público que creció con cintas como *E.T.: El extraterrestre* o *Los Goonies*, que al devenir adultos se sentían huérfanos de ese tipo de relatos. La operación, eminentemente nostálgica, está rubricada por la firma de Steven Spielberg en calidad de productor y resultaría inconcebible sin la labor de aprendizaje cinematográfico-emocional llevado a cabo por la productora Amblin, cuyo logotipo también bendice el filme.

El último y más ambicioso proyecto de J.J. Abrams ha sido capitanear el resurgir de la mitología *Star Wars*, ya sin George Lucas en la toma de decisiones. Como autor del séptimo episodio en la cronología de la serie, *Star Wars. Episodio VII: El despertar de la fuerza* (2015), Abrams se vio ante el mayúsculo reto de recuperar los protagonistas de las películas originales en su madurez y, a la vez, presentar personajes nuevos y atractivos. Esto es, un equilibrio entre la novedad y lo ya conocido que pudiese satisfacer los deseos de los seguidores de la popular cabecera y funcionase como correctivo de las precuelas que George Lucas dirigió durante el cambio de milenio, cuyo estatismo y sobredosis informativa atragantaron a buena parte de los fans. Una operación de riesgo que *Star Wars. Episodio VII: El despertar de la fuerza* resuelve volviendo al espíritu aventurero del fundacional *Episodio IV*, dosificando el escalofrío de las píldoras nostálgicas —como el elegante movimiento de cámara que nos descubre

el Halcón Milenario, al que un personaje se ha referido anteriormente como «chatarra»— y satisfaciendo la sed de eventos que hagan avanzar la dramaturgia de la serie; en este caso haciendo que Han Solo muera a manos de su propio hijo, a su vez obsesionado con la figura de Darth Vader.

J.J. Abrams es un caso peculiar, se aleja de la concepción de autor como voz de un demiurgo, para ser más bien un gestor de talentos e ideas.

Por un lado, las ideas originales de Abrams (particularmente las catódicas) suelen ser desarrolladas y maduras por otras manos, lo que hace que su trabajo no pueda entenderse sin su constelación de colaboradores, ya sean guionistas como Lindelof, Kurtzman u Orci, o compositores como Michael Giacchino. Por otro lado, cinematográficamente se revela no tanto como creador sino como gestor o, si preferimos una terminología musical, arreglista de iconos, con una capacidad prodigiosa para leer los deseos de las bases de fans (un talento clave en una era donde estos se han alzado como la voz de una junta de accionistas oficiosa, que se expresa de manera inclemente a través de redes sociales) y minimizar el riesgo de decepción; aunque, claro, eso vaya en detrimento del factor sorpresa.

1.4. Ti West

Espacio y tiempo. Estas son las dos claves que articulan la filmografía de Ti West (Wilmington, Delaware, 1980), cabeza visible —junto a Adam Wingard— de la última generación del terror independiente estadounidense, cuya obra se caracteriza por el control total de diversas tareas del proceso cinematográfico —dirección, guion, producción, montaje, fotografía— y una gran medida del tiempo, que limita la acción en favor de una tensión construida plano a plano, prestando mucha atención al punto de vista, al lugar que ocupa la cámara tanto en espacios abiertos como cerrados.

En cierto modo, el cine de West es la antítesis del cine de género entendido como fórmula de satisfacción inmediata que entrega un susto o una víctima cada ciertos minutos.

Esto puede percibirse ya en su ópera prima, *The Roost* (2005). La película se abre con una introducción en blanco y negro en la que un siniestro maestro de ceremonias (Tom Noonan, emblemático actor de reparto tanto en cine independiente como en producciones de Hollywood) introduce la historia que estamos a punto de ver, a la manera de los programas de temática terrorífica que el propio director podría haber visto en sus años formativos (este detalle subraya la obsesión por las formas *vintage* que el cineasta desarrolló en la primera etapa de su trayectoria y que también influye en su noción del ritmo).

La acción en sí muestra a un grupo de amigos que, tras un accidente de coche, arriban a una granja aislada donde son atacados por murciélagos agresivos y zombis de rostro sanguinolento.

Si alguna conclusión puede extraerse de esta producción modesta (impulsada por Larry Fessenden, junto a Jason Blum, el productor clave del reciente cine de terror) es que West, lejos de lamentarse por no poder llevar más allá su propuesta, parece disfrutar, sin humoradas ni ironía, de unas limitaciones que le obligan a confinar su obra a unos elementos muy concretos, cuyo impacto se dosifica a lo largo del metraje. Esta misma sensación preside *Trigger Man* (2007), donde el horror se transforma en *thriller*, con unos amigos que salen de caza para acabar convirtiéndose en presa de un francotirador letal que acecha en el bosque. Sin miedo al tiempo muerto, West permite a sus actores (no profesionales) entablar unas dinámicas personales entre ellos y reproducir la sensación de espera que domina la actividad cazadora, antes de activar de manera definitiva los resortes del género.

2009 fue un año clave para Ti West, a la vez álgido y sumamente bajo: por un lado, vio cómo su secuela para el filme de Eli Roth *Cabin Fever* era fuertemente editado por los productores, hasta convertirla en una obra impersonal que el director se niega a reconocer como suya; por el otro, también estrenó el título que confirmaría su talento y le haría ganar más adeptos: *The House of the Devil*. Aquí, West lleva al extremo su obsesión por el detalle *retro*, de manera que todos y cada uno de los elementos de la obra puedan hacerla pasar por una producción de mediados de los ochenta, haciéndola existir en una burbuja nostálgica que, eso sí, se niega a espectacularizar el pasado. En la película, una joven es contratada como canguro por un matrimonio excéntrico que la deja sola en su casa durante la noche, cuando descubre que es el elemento sacrificial de un ritual satánico. Por momentos, el espectador puede tener la sensación de estar presenciando un deshuesado del género, del que se ha eliminado cualquier prisa y adorno para dejar que la historia avance, a paso lento pero implacable, hasta un punto de horror climático.

Estas coordenadas se repiten en *The Innkeepers* (2011), único filme de West comercializado en cines españoles. En él, la historia de los trabajadores de un hotel que podría estar habitado por un fantasma adquiere un tono algo más ligero gracias a los diálogos entre sus dos protagonistas, Sara Paxton y Pat Healy, cuya informalidad, y ocasional comicidad, ponen de manifiesto que, además de con el terror, el director también mantiene lazos con una noción más amplia del cine *indie* (especialmente como actor, habiendo aparecido en películas de sus amigos Joe Swanberg y Adam Wingard). Eso sí, el humor de estas escenas contrasta con la tensión de relojería de los momentos climáticos de la película, en los que la ironía se ausenta por completo.

Con *The Innkeepers* se cierra una fase en la filmografía de West que, a partir de entonces, probaría otros géneros y formas de contar historias.

Tras participar en las películas colectivas *V/H/S* (2012) y *The ABCs of Death* (2012), el director realizó *The Sacrament* (2013), donde un grupo de reporteros acude a la comuna donde vive aislada una secta y, poco a poco, se da cuenta de que su ideal sistema de vida esconde una verdad terrible y amenazadora. Inspirada claramente en tragedias como la del Templo del Pueblo en Guyana, donde novecientas personas se suicidaron en masa siguiendo instrucciones de su líder, *The Sacrament* camina por la fina línea del morbo de la reconstrucción documental, al tiempo que West acredita su creencia en la puesta en escena mediante una cuidadosa elección de cómo introducir en los encuadres los momentos más cruentos, sin por ello traicionar el formato del *found footage*.

A continuación, West dirigiría, bajo el paraguas de Blumhouse, *In a Valley of Violence* (2016), un western que lo llevaría a trabajar por primera vez con un reparto con gancho comercial, encabezado por Ethan Hawke y John Travolta. El cambio de género y de caché no merma la personalidad del director; al contrario, los paisajes del oeste parecen casar a la perfección con el método de su puesta en escena y le permiten trabajar a conciencia el paisaje y, sobre todo, la tensión sostenida que precede cada disparo.

1.5. Joss Whedon

Existen pocos autores tan comprometidos con la cultura popular como Joseph Hill Whedon (Nueva York, 1964), cuya carrera discurre entre el cine, el cómic y la televisión, casi siempre en estrecha relación con el género, y empleando a fondo el concepto de serialidad: rara vez desarrolla una obra autónoma y cerrada, sino piezas de universos (propios o ajenos) en constante expansión.

Hijo y nieto de guionistas, Whedon formó parte del equipo de escritura de diversas *sitcoms* y realizó trabajos no acreditados en los libretos de algunas cintas de Hollywood. En el cine, su nombre apareció por vez primera vez confirmando el guion de *Toy Story* (1995), por el que obtuvo una nominación al Oscar, o *Alien Resurrection* (1997). Antes, en 1992, había escrito la película *Buffy, cazavampiros* (1992), en la cual una animadora descubre que forma parte de una dinastía consagrada a dar caza a vampiros. Profundamente decepcionado con la versión final de la película (un rotundo fracaso), en 1997 recuperaría este concepto y lo convertiría en la serie de televisión que le daría la fama.

Con los rasgos de Sarah Michelle Gellar, la serie *Buffy, cazavampiros* se haría celebre por sus equilibrios entre las tramas propiamente fantásticas y las preocupaciones personales de sus protagonistas, acordes a su espíritu juvenil. La serie se alargaría durante siete temporadas y generaría una serie derivada, *Angel*. A medida que su audiencia y sus fans se afianzaban, Whedon convirtió la serie en un campo de pruebas para audacias que rompían momentáneamente los códigos expresivos de la serie, concibiendo, por ejemplo, un episodio casi

por entero silente —*Hush*—, que servía de respuesta a la percepción crítica de que el diálogo era el punto fuerte de la obra. También, un capítulo musical —*Otra vez, con más sentimiento*—, que generaría su propio culto y destacaría como uno de los momentos cumbre de la saga catódica. O, significativamente, un capítulo —*El cuerpo*— desprovisto de connotaciones aventuras o fantásticas y de muchos de los recursos formales usados por la serie —música, etc.—, en el que la protagonista debe hacer frente a la muerte de su madre, obligando a los personajes a tratar con un acontecimiento devastador y dramático, pero absolutamente natural, sin el componente lúdico que presidía la serie.

Aunque Joss Whedon había dirigido diversos de los capítulos más destacados de *Buffy, cazavampiros* (entre ellos, los tres citados), su debut cinematográfico se produjo en 2005 con *Serenity*, mezcla de ciencia ficción y wéstern que, en realidad, prolongaba y servía de cierre a *Firefly*, serie de televisión creada por Whedon en 2002 y cancelada tras su primera temporada.

La peculiar concepción de esta ópera prima permitió al director familiarizarse con un formato distinto al de la serialidad prolija, obligándole a condensar tramas e ideas, y a equilibrar la presencia de un elenco de personajes coral (en su cine, los héroes y heroínas nunca son solitarios, sino que forman parte de un abultado equipo humano). Una experiencia que resultaría fundamental para que Whedon pudiera llevar a buen puerto el encargo titánico que le hizo Marvel unos años después: encargarse de escribir y dirigir *Los vengadores* (2012), la película en que iban a confluír los principales superhéroes a los que la división cinematográfica de la editorial había dedicado una versión fílmica: Iron Man, Capitán América, Thor...

En 2004, Whedon ya había entrado en contacto con Marvel, desarrollando un arco argumental para los cómics de X-Men y para Runaways, además de otros encargos puntuales. Al ponerse al frente del proyecto que debía ser la prueba definitiva de la viabilidad del universo cinematográfico de los personajes del sello, el director neoyorquino se vio privado de su tendencia natural a desarrollar sus propias mitologías, pero tanto este filme como su continuación, *Los vengadores: La era de Ultron* (2015), le permitieron sacar músculo en lo que concierne a su capacidad de manipular entramados argumentales de grandes dimensiones.

Además de trufar el guion con las réplicas de humor e ingenio que caracterizan su producción, Whedon también se permitió explotar a fondo el rasgo estilístico de los planos secuencia de acción, convenientemente trucados digitalmente, pero cuyo efecto de fluidez dinámica se torna, tal y como señala el crítico Jordi Costa², un equivalente audiovisual de las *splash page*, las páginas de un cómic ocupadas por una sola viñeta que señalan un evento particularmente complejo y espectacular.

⁽²⁾Ved: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/actualidad/1430398196_289707.html

Pese al éxito de público y crítica de ambas películas, que en cierto modo sirven de modelo a seguir para la actual superproducción superheroica, siempre temeroso de la serialidad de las franquicias, Whedon no llegó a sentirse del todo cómodo levantando semejantes empresas, quizá por no contar con una libertad total, o por estar supeditado a universos que no podía sentir como propios. Por esa razón, justo al terminar la primera entrega de *Los vengadores*, reunió a unos pocos amigos y rodó de manera informal (en menos de dos semanas y usando como escenario su residencia de Santa Monica) una adaptación del clásico shakesperiano *Much Ado About Nothing* (2012), fiel al texto original pero de ambientación contemporánea. Por otro lado, a los pocos meses de haber estrenado *Los vengadores: La era de Ultron*, el cineasta confirmó que sería el último capítulo de su relación con Marvel.

Más allá de los proyectos que ha dirigido o en los que ha aparecido como creador, Joss Whedon también proyecta su influencia en aquellas obras en las que adopta un rol en apariencia más secundario: imposible desligar su ironía iconoclasta de una película como *La cabaña en el bosque* (2012), dirigida por Drew Goddard y coescrita y producida por Whedon. Pese a ver su distribución congelada durante más de dos años, el filme se convirtió de manera instantánea en un título aclamado por los aficionados al género fantástico.

A la manera de *Scream*, Whedon y Goddard diseñaron una película de género que llevaba a la superficie todos los tópicos y estereotipos asociados al género. Pero, además de señalarlos, también los utilizaba como material narrativo, mostrándolos como una herramienta necesaria y ritual para proteger al mundo de un mal mayor. Una ambivalencia, entre el amor y el odio, afin al enfoque cinematográfico de Whedon, siempre próximo a los géneros, pero deseoso de tratarlos de manera viva y con alergia a la pereza.

1.6. Richard Kelly

En el momento de escribir estos materiales, Richard Kelly (Newport News, 1975) lleva ocho años sin dirigir ninguna película. Pese a esta ausencia, y al hecho de que tan solo ha realizado tres largometrajes, nadie dudaría en señalarlo como uno de los nombres destacados del género fantástico contemporáneo, entre otras razones porque parece tener el don de convertir en objeto de culto todo lo que toca, aunque eso vaya en detrimento de la rentabilidad financiera de sus proyectos.

El primer cortometraje de Kelly, *The Goodbye Place* (1996), era en realidad una práctica de sus estudios universitarios, pero tanto este como el mediometraje *Visceral Matter* (1997) ya señalaban la ambición y el gusto por los misterios de la ambigüedad que cristalizarían en su ópera prima, *Donnie Darko* (2001). La película, ambientada en 1988, sigue a Donnie (Jake Gyllenhaal), un adolescente psicológicamente inestable que recibe la visita de Frank, una criatura ¿imaginaria? caracterizada por un siniestro disfraz de conejo. En su primer

encuentro, Frank explica a Donnie que el mundo acabará en 28 días y, cuando el muchacho vuelve a casa, encuentra el reactor de un avión estrellado justo encima de su dormitorio.

Con esta premisa, Kelly construye una fantasía juvenil que se acerca a la ciencia ficción, por la importancia que en ella cobra el concepto del viaje temporal, pero que se mantiene apegada a un imaginario de paranoia suburbana y cultura pop, empleando a fondo una banda sonora en la que suenan canciones de Echo & The Bunnymen, Duran Duran o Tears for Fears.

Las crónicas del estreno de *Donnie Darko* en el festival de Sundance hablan de desconcierto generalizado, con un público que no sabía cómo debía tomarse la hibridación de tonos y géneros propuesta por Kelly. Este descalabro inicial fue dando paso progresivamente a un culto lento pero firme que saludó las audacias de una película que iría encontrando un clima progresivamente favorable a medida que avanzaba la década y surgían otras obras que compartían lenguaje y sensibilidad con ella (empezando por el gusto de retroceder hasta los años ochenta). No es extraño que, tan solo tres años después de su realización, a Kelly le ofrecieran realizar un montaje del director que fue recibido con gran expectación en los cines donde se proyectó.

Si bien la percepción generalizada con respecto a *Donnie Darko* pasó del fracaso a un éxito no masivo pero sí entusiasta, el siguiente filme de Richard Kelly sufriría un destino más severo. Aunque tuvo ofertas para dirigir superproducciones como la tercera entrega de *X-Men*, Kelly prefirió dedicar sus energías a un proyecto personal, *Southland Tales* (2006), surgido como una respuesta airada a la reelección de George W. Bush como presidente de los Estados Unidos. Pero, en lugar de hacer un filme protesta transparente, el autor vistió su descontento con el traje de un absurdo distópico ambientado en un futuro tan cercano (2008) como apocalíptico, resultado de una Tercera Guerra Mundial que era un reflejo apenas velado de las políticas de la administración estadounidense tras los atentados del once de setiembre de 2001.

Para esta empresa, el director escogió un cásting improbable, formado por héroes de acción —Dwayne *The Rock* Johnson—, estrellas televisivas —Sarah Michelle Gellar—, actores de comedia juvenil —Sean Williams Scott, Mandy Moore—, e ídolos de la música pop —Justin Timberlake—, amén de apariciones estelares de cómicos, cineastas (Kevin Smith) y presencias relacionadas con el cine de género, todos ellos se diría que seleccionados más por su potencial icónico que por su aparente idoneidad y encaje en el proyecto.

Presentada en una versión no definitiva en la sección oficial de Cannes, el estreno amplificó la incompreensión de la respuesta inicial a *Donnie Darko* de manera proporcional al aumento de presupuesto entre ambas cintas, quedando como uno de los más sonoros batacazos en la historia reciente del festival. Sin apenas apoyos ni complicidades entre la prensa y el público asistente al festival, *Southland Tales* vio como todas sus opciones de distribución se redu-

cían drásticamente y fueron muchos los territorios donde quedó inédita. Y si bien con el tiempo han surgido defensores, resulta significativo que ninguna editorial ni distribuidora haya decidido recuperarla en una edición conmemorativa, como sí ocurrió con *Donnie Darko*.

La extravagancia de *Southland Tales* fue respaldada, de manera osada, por un gran estudio —Universal—, pero sus malos resultados llevaron a Kelly a definir su siguiente película a una escala (relativamente) más modesta. *The Box* (2009) adapta el relato de Richard Matheson, *Botón, botón*, en el que un hombre misterioso (Frank Langella) ofrece a un matrimonio (Cameron Diaz y James Marsden) un dilema moral, entregándoles una cajita con un botón. Si lo pulsan, recibirán una gran cantidad de dinero, pero deben ser consciente de que al hacerlo, una persona, en algún lugar indeterminado, morirá. Kelly amplía de forma literal esta premisa de tensión moral y doméstica introduciendo elementos de ciencia ficción que la dotan de una dimensión cósmica. Y aunque la película no logró el eco de *Donnie Darko*, conecta de manera natural con la concepción de lo fantástico que posee Richard Kelly, de una fluidez imprevisible, e incómoda en los elementos más canónicos del género.

Todas las obras de Richard Kelly plantean un viaje que hace que las películas lleguen a puntos insospechados, a los que *a priori* no deberían haberse dirigido; pero, una vez alcanzan su destino, resultan perfectamente naturales y rebosantes de lógica interna. Una excentricidad que el director afronta con seriedad y la misma convicción con que Donnie Darko abrazaba su muerte en una ruptura del espacio y el tiempo sacrificial que hacía posible que el mundo siguiese girando.

1.7. Eli Roth

Ya sea como director, como productor, como actor o, incluso, como empresario —creó un pasaje del terror de corta vida en Las Vegas—, Eli Roth (Newton, 1972) se ha convertido en uno de los referentes indispensables del cine de género y horror en los últimos años. Además, seguramente sea el máximo responsable de difundir la etiqueta *torture porn* como una de las tendencias del horror contemporáneo.

El primer padrino de Roth fue David Lynch, a quien conoció en sus años de estudiante, ejerciendo de ayudante en la creación de contenidos para su web y para las ediciones en DVD de sus películas. La confianza de Lynch actuó como aval simbólico durante la preproducción de la ópera prima de Roth, *Cabin Fever* (2002), y su amistad también facilitó que Angelo Badalamenti compusiera el tema principal de la banda sonora.

En esencia, *Cabin Fever* es un homenaje a las líneas maestras del clásico ochentero de Sam Raimi *Posesión infernal* —un grupo de amigos van a pasar unos días a una cabaña en el bosque, donde las cosas se tuercen horriblemente— que sustituye las posesiones diabólicas por una violenta y rabiosa infección que recoge el guante de *28 Days Later* y anticipa la temática de epidemias sanguinolentas que *REC* pondrá definitivamente de moda pocos años después.

Tras su estreno, la película no tardó en convertir su reducido presupuesto en pingües beneficios, llamando la atención de los fans del terror. Uno de los espectadores más impresionados fue Quentin Tarantino, quien acabaría ejerciendo de productor ejecutivo en la segunda y más reputada película de Eli Roth, *Hostel* (2005).

Como en *Cabin Fever*, el argumento de *Hostel* es simple: dos amigos estadounidenses y un islandés se encuentran de vacaciones por Europa, dispuestos a probar todo lo que el permisivo viejo continente puede ofrecerles. En Eslovaquia, traban relación con unas hermosas muchachas, pero su fantasía se convierte en una trampa y despiertan en un edificio abandonado, donde son sometidos a horribles torturas por parte de unos traficantes y sus adinerados clientes.

Hostel se estrenó, en una versión aún no definitiva, en los festivales de Toronto y Sitges, para luego cosechar un enorme éxito en la taquilla estadounidense, donde debutó en la primera posición. Su éxito puede atribuirse a lo hábil de su jugada morbosa, que no escatimaba en detalles gore, y daba visibilidad a un terror ultraviolento que llevaba tiempo desaparecido de los canales de difusión masivos. El hecho de que Roth redujera el suspense y la tensión para centrarse en el gancho de las escenas más sádicas conllevó el auge de popularidad del término *torture porn*, una tendencia que daría particular relieve a obras de *exploitation*, en ocasiones centradas exclusivamente en un acto violento que podía ocupar casi la totalidad del metraje, en una escalada de salvajismo cinematográfico que no se veía desde los estertores de la década de los setenta.

Evidentemente, los buenos resultados del filme aceleraron la producción de una secuela, *Hostel II* (2007), centrada esta vez en personajes femeninos y con torturas más barrocas (en 2011 se estrenaría una tercera entrega, ya sin la implicación de Roth). En paralelo, el rostro del director se iría haciendo carismático a causa de sus cameos y apariciones como actor en diversas cintas, siendo la más destacable de ellas el papel de sargento Donny Donowitz que Tarantino le reservó en *Malditos bastardos* y que le permitió lucirse como soldado estadounidense aficionado a machacar cráneos nazis con un bate de béisbol. Posteriormente, también tendría un papel protagonista en *Aftershock*, cruce de *thriller* y cine de catástrofes del chileno Nicolás López, con quien mantiene una alianza artística estable.

López sería, de hecho, el productor de *El infierno verde* (2013), la película con que Eli Roth quiso cerrar su particular tributo al celuloide violento y devolver la notoriedad al cine de explotación caníbal, prácticamente en desuso desde

el éxito sensacionalista de *Cannibal Holocaust*. La película poseía un mayor refinamiento formal que sus referentes, con los que comparte cierto vitriolo ideológico que, en este caso, quiere retratar el lado oscuro de los activismos y las ONG. Pero tras su estreno en festivales de género, la distribución comercial de *El infierno verde* tardaría años en llegar, por lo que se diluyó su impacto.

De hecho, en Estados Unidos *El infierno verde* se estrenó prácticamente al mismo tiempo que el siguiente filme de Roth, *Knock Knock* (2015), donde el director abandonaba por completo el gore para rehacer un olvidado *thriller* pseudoerótico de los años setenta, *Death Game*, en el que un hombre casado que está pasando unos días solo en casa es visitado por dos jóvenes atractivas, que lo seducen para luego reírse de él y convertirlo en víctima de un humillante juego.

Este alejamiento del horror puro por parte del director prosigue en su más reciente y aún inédito proyecto, otro *remake* de un emblema del cine de los setenta, *Death Wish 3*, con Bruce Willis retomando el rol de padre de familia convertido en vengador y vigilante urbano que en su día inmortalizó Charles Bronson.

2. Europa. Mirando al otro lado del Atlántico

A lo largo de la historia del cine, Europa ha representado una cantera de talento que luego estalló en Estados Unidos. En este sentido, el género fantástico contemporáneo no es una excepción: son pocos los cineastas que no han probado suerte en tierra americana, si bien el camino no siempre ha sido fácil.

En los últimos años, el Reino Unido y Francia se han posicionado como los territorios europeos más fecundos en lo que al género se refiere. De Inglaterra han surgido los nombres que mejor se han integrado en la maquina de los grandes estudios, mientras que Francia se ha revitalizado a través de apuestas extremas y controvertidas.

En las últimas temporadas, los países nórdicos parecen presentar una fuerza pujante, mientras que Italia, que en otros tiempos había sido una gran potencia de productos virulentos y de explotación, apenas ha producido ningún título de género destacable desde la década de los noventa. Sin embargo, el influjo de uno de sus subgéneros más ilustres, el *giallo*³, ha atravesado fronteras y se ha remodelado en manos de autores como Hélène Cattet y Bruno Forzani, Julien Carbon y Laurent Courtiard, o Ryan Haysom.

⁽³⁾Recordemos que el *giallo* es un subgénero de relato criminal practicado mayormente en Italia durante los sesenta y setenta, y que se caracterizaba por enroscar el misterio del *whodunit* en recursos formales tan estilizados como dados en su época.

2.1. Christopher Nolan

Con el paso del tiempo, y el éxito creciente de sus películas, Christopher Nolan (Londres, 1970) se ha convertido en uno de los directores que más discusiones provocan entre los aficionados al fantástico que se identifican con su concepción del género, rebotante de *gravitas*, y quienes prefieren el factor lúdico.

Antes de convertirse en autor polémico, Nolan fue un modesto cineasta que debutó con un filme, *Following* (1998), producido de forma absolutamente independiente y rodado a lo largo de un año, en el tiempo libre de su equipo artístico y técnico. Se trata de un ejercicio de suspense en blanco y negro rodado en 16 mm en el cual un escritor en busca de inspiración empieza a seguir a desconocidos y acaba siendo manipulado por un criminal. Como tarjeta de presentación, *Following* posee, ante todo, el valor de exhibir la habilidad de su autor para manejar estructuras narrativas no lineales, una de las características fundamentales de su obra.

El crédito conseguido con su debut permitió a Nolan embarcarse en su primera producción estadounidense: *Memento* (2000), un *thriller* protagonizado por un hombre afectado de amnesia anterógrada que investiga las causas de la muerte de su esposa. Incapaz de generar nuevos recuerdos, el único modo en que el

personaje puede orientarse es mediante los tatuajes explicativos que cubren su cuerpo y la incesante cantidad de notas y polaroids que toma para archivar todo aquello que se encuentra.

Estas pesquisas se despliegan en un recorrido narrativo inverso que iguala el estado mental del personaje con la información que posee el espectador. Con este audaz dispositivo, Nolan inauguraba su particular galería de personajes afectados por alguna clase de alteración psicológica, que hacen de la mente el campo de batalla en que se desarrollan las ficciones del director. Así volvió a suceder en *Insomnia* (2002), cuyo protagonista es incapaz de conciliar el sueño y debe investigar un crimen cometido en Alaska durante los días en que el sol nunca llega a ponerse.

Pero el verdadero punto y aparte en la filmografía de Christopher Nolan llegaría con su plan para reactivar la identidad cinematográfica de Batman. Además de convertir su nombre en el de uno de los directores más taquilleros del momento, la trilogía formada por *Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (2008) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012) destaca por perseguir una unidad de tono y forma que traslada las aventuras del superhéroe a un contexto relativamente realista, haciendo hincapié en los traumas que persiguen al personaje protagonista —un millonario huérfano cuya idea de la justicia pasa por causar terror a sus enemigos—. Los mayores logros del proyecto los encontramos en *El caballero oscuro*, la pieza intermedia y más celebrada, en la que Nolan incorpora como némesis a un Joker (Heath Ledger, que ganaría un Oscar póstumo por este papel) que no es tanto un villano con un plan concreto como un elemento caótico sin más objetivo que atentar contra los sistemas ordenadores que Batman / Bruce Wayne exige para estructurar su mundo. Una dimensión política realzada en *El caballero oscuro: La leyenda renace*, donde el héroe es desterrado de una Gotham City sumergida en la anarquía; una visión negativa de la desobediencia popular que coincidió en el tiempo con los movimientos de protesta surgidos de la crisis económica global, favoreciendo la lectura más conservadora de la película.

En cierto modo, las tres películas de Batman propuestas por Nolan también actúan como cierre de un modelo de traducciones del cómic al cine entendidas como obras cerradas y completas, y no como piezas de un universo interconectado, patrón comercial y creativo que se ha acabado imponiendo.

Pese a las exigencias y presiones que conllevaba su relación con Batman, Nolan no quiso vincularse en exclusiva al personaje de la DC, alternando los distintos capítulos de la saga con otros proyectos: de aquí surgen *El truco final* (*El prestigio*) (2006), adaptación de una novela de Christopher Priest que relata la escalada de tensión entre dos magos del siglo XIX, cuya rivalidad pasa de lo estrictamente profesional a desafiar las leyes de la naturaleza, poniendo en pantalla distintas perspectivas sobre la ilusión, entendida por un lado como un recurso artesanal que se forma ante los ojos del espectador y, por el otro, como un efecto aparatoso y sacrificial. El antagonismo entre los personajes se

extrapola también a las figuras reales de Nikola Tesla y Thomas Edison, cuya participación en el relato nos traslada al momento histórico en que se decidió qué clase de tecnología presidiría nuestras vidas.

En 2010 Nolan estrenó *Origen*, la película que pone en juego toda su concepción cinematográfica. Protagonizado por espías industriales que se introducen en los sueños de sus objetivos para llegar a los secretos que ocultan en su subconsciente o inocular ideas que dirijan sus acciones hacia un lado u otro, el filme plantea una fantasía cerebral en la que la razón se pliega literalmente a lo imposible (como muestra la imagen de una ciudad doblándose sobre sí misma) y en la que, de forma paralela, el personaje principal puede viajar por el laberinto de su psique, obsesionado con la persecución de sus traumas.

Tras sumergirse en la arquitectura de la mente y dar carpetazo a su visión de Batman, el director filmó *Interstellar* (2014), una obra de ciencia ficción humanista que, entre sus muchos objetivos, planteaba el reto de traspasar la barrera cerebral que impone la firma de su autor y alcanzar una dimensión emotiva sin la cual la empresa no llegaría a buen puerto (no es casual que Jonathan Nolan, hermano y colaborador habitual del director, escribiera las primeras versiones del guion pensando en Steven Spielberg).

Interstellar tiene lugar en un mundo que ha degradado el rol de la ciencia y los viajes espaciales hasta el punto de eliminar esa información de las enseñanzas que se dan a los niños, pero en el cual un astronauta forzosamente retirado tiene la oportunidad de emprender una misión en busca de planetas más habitables que la agónica Tierra. El paso del protagonista por agujeros de gusano y por planetas donde el tiempo transcurre a distinta velocidad lo coloca en una posición incómoda y antinatural, como explicita la escena en que, tras regresar de una de sus incursiones, el personaje reproduce los mensajes de vídeo que su familia le ha dejado grabados durante su ausencia, concentrando décadas de vida y muerte en unos pocos minutos cuyo inasumible impacto emocional se concentra en los sostenidos planos del rostro de Matthew McConaughey.

El último acto de la película, en la que el personaje se introduce en una dimensión ajena a los conceptos de espacio y tiempo, representada en un tercer acto desde el cual puede tocar, literalmente, distintos momentos de su vida, es un ejemplo lírico y de gran limpieza visual del amor de Nolan por la discontinuidad narrativa y la disposición de acciones paralelas. En cierto modo, lleva al autor hasta el límite mismo de su estilo, y puede verse como el cierre de una etapa. Quizá por eso su siguiente filme, *Dunkerque* (2017), se inscribe en un terreno totalmente ajeno a lo fantástico, reproduciendo uno de los episodios más célebres de la Segunda Guerra Mundial.

2.2. Edgar Wright

Edgar Wright debutó en el largometraje con *A Fistful of Fingers* (1994), wés-tern-parodia realizado de manera independiente y con un presupuesto prácticamente nulo. Aunque la película le sirvió para llamar la atención del mundo del entretenimiento y le abrió las puertas de la televisión británica, su carrera no empezó a desarrollar verdaderas señales de estilo hasta unos años después, cuando se cruzó con el actor Simon Pegg, primero en *Asylum* y luego en *Spaced*.

En ambas series —la primera producida por Paramount Comedy, la segunda, por Channel 4— la labor de realización de Wright transgredía el estatismo y la transparencia de las *sitcom* de la época introduciendo recursos visuales más atrevidos, una voluntad de estilo que luego resultará determinante en la labor cinematográfica del director, marcada por una gran constante: no doblegar nunca lo fantástico a las exigencias de la comedia, como si se tratase de una parodia, sino integrar el género en un registro humorístico.

Ese era, precisamente, el propósito de *Zombies Party (Una noche... de muerte)* (2004), la película que dio fama a Wright y a su alianza con Pegg y el también actor Nick Frost. En el filme, Pegg encarna a un hombre común que ve su rutinaria vida sacudida cuando su novia se harta de su pasotismo y rompe con él. Tras la borrachera de la ruptura, el protagonista debe hacer frente a una gran resaca y al brote de infección zombi que ha estallado en Inglaterra en las últimas horas.

El equilibrio entre los elementos puramente terroríficos y apropiadamente gore y los detalles pintorescos y cotidianos de la historia hicieron de *Zombies Party (Una noche... de muerte)* un éxito de público y crítica, que bendijo el dominio de la cultura pop del que hacía gala la cinta, representado en sus guiños a clásicos del género y en escenas como aquella en que el protagonista y su mejor amigo discuten qué discos de vinilo pueden usar como arma arrojada contra los muertos vivientes y cuáles vale la pena conservar.

Las referencias pop estarían aún más integradas en *Arma fatal* (2007); aquí el humor se acerca al género policíaco y de acción y al concepto de *buddy movie*, con Pegg y Frost encarnando a dos policías diametralmente opuestos que han de resolver los asesinatos que tienen lugar en un pueblo de la campiña inglesa. Además de contar con una larga lista de apariciones estelares no acreditadas, en el filme el personaje de Frost proyecta sus aspiraciones en el cine de acción, y especialmente en la película de Kathryn Bigelow *Point Break*, cuyo clímax acaba recreando accidentalmente.

El hecho de que tanto en *Zombies Party (Una noche... de muerte)* como en *Arma fatal* aparecieran referencias a los helados Cornetto, usados como remedio contra la resaca por Wright y sus amigos, hizo que esta referencia privada y recurrente convirtiera ambas películas en parte de un arco oficiosamente lla-

mado *La trilogía de los tres sabores Cornetto*, que sería completada por *Bienvenidos al fin del mundo* (2013), donde Wright planteaba una narración más coral, en la que un grupo de amigos ya adultos se reunía para llevar a cabo el plan hedonista y alcohólico que no pudieron completar en su juventud: recorrer en una sola noche los doce pubs que hay en su pueblo natal. Pero el reencuentro se ve dificultado por el hecho de que los habitantes de la localidad han sido sustituidos por androides a causa de una invasión alienígena.

Más allá del gag concerniente a los helados, la *La trilogía de los tres sabores Cornetto* permite delimitar las obras que Edgar Wright ha realizado en su país contando con una familia artística estable, y diferenciarlas de los escenarios, el carácter y los tipismos del Reino Unido se convierten en parte integral del planteamiento temático y humorístico.

Estas características se distinguen por sí solas de las cintas que el director ha realizado en Norteamérica, etapa que empezó con el falso tráiler que Quentin Tarantino y Robert Rodríguez le encargaron para *Grindhouse* y se consumó con la adaptación del cómic canadiense *Scott Pilgrim contra el mundo* (2010). A pesar de partir de un material ajeno y alejado de sus referentes locales, el universo creado por Bryan Lee O'Malley parece encajar perfectamente con la visión cinematográfica de Wright, y la historia del joven músico Scott Pilgrim, que debe combatir a los siete malignos exnovios de su nueva novia, permite al cineasta exagerar su amor por el pop: no solo la estructura de la historia le permite emular las fases de un videojuego, sino que cada acción de los personajes provoca que se visualicen en pantalla onomatopeyas expresivas, símbolos de vida extra e iconos que acercan el filme al lenguaje de los emoji, justo en el momento en que una generación joven les daba validez oficial como herramienta comunicativa.

Tras *Scott Pilgrim contra el mundo*, Wright y sus colaboradores Joe Cornish y Steven Moffat escribieron el guion de *Las aventuras de Tintín: El secreto del unicornio*, la adaptación de los personajes de Hergé dirigida por Steven Spielberg. En la misma época le ofrecieron la oportunidad de dirigir la cuarta entrega de la franquicia *Misión: Imposible*, que acabó rechazando, y desarrolló el guion para la adaptación fílmica del personaje de Marvel Ant-Man, aunque se apeó del proyecto por diferencias creativas con el estudio.

El periplo americano de Edgar Wright ha llegado a buen puerto recientemente con el rodaje de *Baby Driver* (2017), basada en un guion que empezó a mediados de los noventa y que no completó hasta pasados quince años. El filme se perfila como un *thriller* musical, protagonizado por un joven que necesita escuchar música constantemente y trabaja como conductor para atracadores en fuga. El hilo musical creado por el personaje asegura que el pop, esta vez en su acepción musical, sigue siendo una de las fuerzas que mueven la filmografía del director británico.

2.3. Alexandre Aja

Nacido en 1978 en París, Alexandre Jouan Arcady, más conocido como Alexandre Aja, puede considerarse el primer nombre destacado de la nueva ola del terror francés, pese a que la mayor parte de su filmografía se ha desarrollado en Estados Unidos. Hijo del director Alexandre Arcady y de la crítica Marie-Jo Jouan, Aja participó en la sección oficial de Cannes con su primer cortometraje, *Over the Rainbow* (1997), donde ya firmaba el guion con su fiel colaborador Gregory Lavasseur. Es una fantasía caníbal en blanco y negro con exageradas caracterizaciones que podrían recordarnos la firma de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro en *Delicatessen*.

El debut de Aja en el largometraje, *Furia* (1999), adaptaba el cuento de Julio Cortázar *Graffiti* y nos presentaba un futuro distópico en el que un activista antisistema, Théo (Stanislas Merhar), se enamoraba de una joven misteriosa (Marion Cotillard). A pesar de la relevancia que poco después adquirirían algunos de los nombres implicados en esta película (y de contar con una banda sonora compuesta por Brian May, de Queen), *Furia* ha quedado algo ensombrecida dentro de la filmografía de su autor, eclipsada seguramente por la película que le hizo célebre en los círculos afines al terror: *Alta tensión* (2003). Aquí, Aja y Lavasseur nos presentaron un cruento *psychotriller* en el que dos amigas, Marie (Cécile de France) y Alexia (Maïwenn) son perseguidas por un asesino hasta que un giro final nos descubre que se trata de una proyección de la mente de Marie, que está enamorada perdidamente de su mejor amiga.

El impacto de la sorpresa final, la intensidad de la persecución que la precede y la violencia explícita de que hacía gala el filme (no es casual que Aja quisiera recuperar para la ocasión a Gianetto de Rossi, maestro de los efectos especiales de maquillaje que trabajó en las cintas más afamadas de Lucio Fulci, entre otras, cumbre del gore italiano) causaron sensación en los festivales, y aumentó el interés en el terror producido en Francia, cuya popularidad estaba entonces en horas bajas, pero no tardó en volver a la primera línea del género.

Una de las muchas personas impresionadas por *Alta tensión* fue Wes Craven, quien contactó a Aja para ofrecerle la dirección del *remake* de su cinta de 1977 *Las colinas tienen ojos*. En la versión de Aja y Lavasseur (2006), el filme se convierte en una sátira terrorífica de Estados Unidos, recuperando el pulso contracultural y contestatario que Craven defendió en sus inicios en el cine de género, dando escasos asideros al espectador, que no puede simpatizar con ningún personaje de los que aparecen en pantalla: por un lado, hallamos a una prototípica y conservadora familia americana, que viaja por Nuevo México en furgoneta; por el otro, un clan que padece horribles deformaciones a consecuencia de experimentos nucleares del gobierno que vive en un pueblo desierto y atomizado. La masacre que se produce en ambos bandos es obser-

vada por Aja con un ojo sardónico que no se entrega al humor abiertamente, pero que no pierde oportunidad de perfilar guiños irónicos, siendo el más evidente el uso de una pequeña banderilla estadounidense como arma letal.

Las colinas tienen ojos posicionó a Alexandre Aja como el hombre indicado para dar una pátina virulenta y extrema a toda cinta de género que se le encargase. Esto resultó particularmente evidente en su siguiente cinta, *Reflejos* (2008), *remake* del filme coreano *El otro lado del espejo*, donde una criatura diabólica actúa a través de los espejos, manipulando el reflejo de la persona a la que pretende destruir. Siendo, en esencia, un filme dominado por la presencia estelar de Kiefer Sutherland, su autor reserva al menos una escena de gore extremo, en el que la entidad maligna desgarró de cuajo la mandíbula de la hermana del protagonista, seccionando su cabeza por la mitad mientras esta se da un baño.

El siguiente proyecto de Aja sería realizar, nuevamente, el *remake* de un clásico del terror americano de serie B. En este caso, *Piranha* de Joe Dante, que Aja (por primera vez trabajando con un guion ajeno a él y Lavasseur) adapta a la tecnología 3D y convierte en una humorada gore.

Tras *Piraña 3D* (2010), Aja y Lavasseur escribieron el guion y produjeron el *remake* del clásico de culto de William Lustig *Maniac* (2012) y, seguidamente, el director se puso a trabajar en la adaptación de la novela de Joe Hill *Horns* (2013), que supuso un cambio de registro para el director. Se trata de una película de fantasía oscura, en la que un joven (Daniel Radcliffe) al que han acusado del asesinato de su novia ve como una noche le crecen unos cuernos demoníacos, lo que tiene como consecuencia que todo el mundo que se le acerca le confiese sus instintos más bajos. En *Horns*, Aja realiza una peculiar mezcla de géneros, en la que las situaciones de humor grotesco dan paso a momentos dramáticos relacionados con las pesquisas del protagonista, que descubre el lado más oscuro de las personas a las que quería, que ahora sacan a relucir la podredumbre de unas relaciones en apariencia fuertes y nobles. En cierto modo, la película conecta con *Alta tensión*, pues en ambas cintas las verdaderas emociones de los personajes emergen de forma brutal, violenta e imprevisible.

Alejado progresivamente del terror puro, Aja ha dado un paso más en ese sentido con su última película *The 9th Life of Louis Drax* (2016), basada en el superventas de Liz Jensen y escrita por Max Minghella (uno de los protagonistas de *Horns*, e hijo del fallecido Anthony Minghella: la adaptación del libro fue uno de sus proyectos truncados). Aquí, el director practica el *thriller* psicológico, siguiendo el caso de un muchacho cuya vida ha estado plagada de extraños accidentes cercanos a la muerte, hasta finalmente quedar en coma tras caer por un barranco. Las explicaciones racionales a la mala suerte del chico son apartadas por la entrada en escena de un psicólogo (Jamie Dornan) que, sorprendentemente, aboga por lecturas sobrenaturales. Sin la sangre ni la ironía que han definido su imaginario, Aja muestra en este filme una faceta alejada de la violenta sordidez que fue su tarjeta de presentación en sociedad.

2.4. Julien Maury y Alexandre Bustillo

Por ahora, referirse a Julien Maury (París, 1978) y Alexandre Bustillo (Saint-Cloud, 1975) es hablar necesariamente de *Al interior* (2007). Y es que la ópera prima de este tándem de cineastas de filmografía siamesa, pero de formación diversa —Maury se graduó en la École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle y trabajó en televisión; Bustillo es un graduado de la Universidad París XIII—, generó tal revuelo que los colocó inmediatamente a la cabeza de la nueva ola del terror francés más extremo, pero también condenó sus siguientes obras a medirse con el impacto de aquel debut.

En principio, la sinopsis de *Al interior* no sugiere nada fuera de lo ordinario. Una joven que está a punto de dar a luz es asediada en su casa por otra mujer, que parece tener la intención de arrebatársela al bebé. Un argumento que se presta al *thriller* de cámara, con damisela en apuros (extremos). Sin embargo, Maury y Bustillo hacen del filme una investigación sobre los límites de la violencia explícita: cada confrontación y giro impactante de la historia nos es mostrado con inusitada frontalidad, ya sean unas tijeras clavadas en una mano, o las cuencas de unos ojos vaciados. Así, hasta alcanzar el clímax: el tabú definitivo del vientre de la protagonista abierto por su némesis para extraerle la criatura. Una imagen-límite que es un triunfo a la osadía, pero que también coloca un listón inalcanzable incluso para sus mismos autores.

Tras *Al interior*, el nombre de Maury y Bustillo se asoció a diversos proyectos que debían hacerlos debutar en el panorama anglosajón, un camino recorrido por diversos de sus colegas y compatriotas; entre ellos estaban la secuela del *reboot* de *Halloween II* (que acabó dirigiendo Rob Zombie, autor del original de 2007), o una nueva adaptación de *Hellraiser*, que sigue sin ver la luz. Finalmente, el dúo vio cómo daban luz verde a uno de sus guiones originales, pero decidieron regresar a terreno conocido y rodarlo en Francia, con menos presupuesto pero mayor control creativo.

El resultado de esta operación fue *Livide* (2011), un cuento de horror protagonizado por tres jóvenes que se introducen en el caserón que perteneció a una profesora de danza, ahora anciana y senil, con la intención de encontrar las joyas que esta escondió tiempo atrás. Es una transgresión que les lleva a descubrir la truculenta historia y naturaleza del lugar y de su propietaria, empezando por el hallazgo del cadáver embalsamado de su hija, aún con el tutú que usaba en sus clases. El imaginario de la danza permite a los cineastas realizar algún guiño a la clásica *Suspíria* de Dario Argento, e invocar su fantástica suspensión de lo verosímil en favor de la maravilla oscura. Sin embargo, la película fue recibida con disparidad de opiniones por un público que parecía esperar de los autores un nuevo giro de violencia extrema que, pese a la puntual sanguinolencia de determinadas secuencias, no tenía lugar en este cuento terrorífico.

El desencuentro con los seguidores se recrudesció en la siguiente película de la pareja, *Aux yeux des vivants* (2014), en la que Maury y Bustillo cambiaron su gusto por los espacios cerrados y casi únicos para investigar paisajes abiertos, acompañando a tres muchachos que hacen novillos para pasar un día en los alrededores de un estudio de cine abandonado, donde encuentran a una mujer maniatada y amordazada en el maletero de un coche y se convierten en el objetivo de un psicópata de apariencia monstruosa. Con esta apariencia de relato iniciático, los directores se acercan como nunca antes a los referentes estadounidenses, sin abrazarlos del todo: quieren demostrar que siguen poseyendo su propio código y se permiten el lujo de no salvar a todos los niños protagonistas; otro tabú roto, aunque en este caso de manera menos virulenta que lo exhibido en su ópera prima.

Actualmente, Maury y Bustillo esperan el estreno de *Leatherface*, la precuela de *La matanza de Texas*, con la que, finalmente, se han estrenado en las producciones estadounidenses. Quizá sea esta la película que les permita dejar atrás la sombra de *Al interior*, cuyo impacto parece haber reducido cualquier intento de discurso por parte de los directores a una cuestión de litros de sangre mostrada.

2.5. Hélène Cattet y Bruno Forzani

Hélène Cattet (Menton, 1976) y Bruno Forzani (París, 1976) se conocieron en Bruselas en 1997, e iniciaron una relación sentimental y artística que les ha llevado a codirigir diversos proyectos. A diferencia de otros autores que tardan un tiempo en madurar y encontrar una voz propia, los intereses y la visión formal de la pareja ya estaban prácticamente formados desde sus primeros cortometrajes, *Catharsis* (2001) y el más extenso *Chambre jaune* (2002), donde presenciábamos una deconstrucción del relato criminal y las secuencias de asesinato, amplificando los estímulos visuales (con multitud de planos detalle) y sonoros de manera que crean un manto opaco sobre el relato.

Tras foguearse en el circuito del corto, en 2009 Cattet y Forzani debutaron en el largometraje con *Amer*. La película seguía las constantes de su trayectoria previa, presentándolas ante un público algo más amplio (concepto relativo y referido siempre al ámbito de los certámenes especializados en el género) que descubría, por medio de los cineastas, un acercamiento, fetichista pero en absoluto nostálgico, al *giallo*. La particularidad de la propuesta de Cattet y Forzani es que, en su caso, la intriga se minimiza para hallar la identidad del género en los elementos estéticos, que se trasladan a un contexto de neurosis sexual: *Amer* muestra, en esencia, el traumático despertar a la sexualidad de una muchacha a través del tiempo, desarrollando un pavor al mismo que tiene más que ver con *Repulsión* de Roman Polanski que con cualquier intriga de asesinatos. Por otro lado, su sensualidad irreal y su atención al detalle remite más a las viñetas de Guido Crepax que al *softcore* al que se afiliaban muchos *gialli*.

El dúo subiría su particular apuesta con *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo* (2013), obra que se mueve en coordenadas similares a su predecesora, pero que adopta el punto de vista de una psique masculina atormentada y, acaso, culpable (el protagonista del filme llega a su casa y descubre que su esposa ha desaparecido). Frente a la división de *Amer*, según las edades del personaje principal, *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo* fragmenta su estructura siempre partiendo del misterio principal, resultando más narrativa pero aún menos lineal. Y si la ópera prima de Cattet y Forzani combinaba interiores y espacios abiertos, esta segunda película se desarrolla mayormente en un edificio *art nouveau* de Bruselas, mimetizando el estilo arquitectónico alambicado y laberíntico del escenario.

La singularidad de los proyectos artísticos de Cattet y Forzani los sitúa en un punto equidistante entre el género y la expresión de una vanguardia autoral: no debe extrañarnos que *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo* tuviera su estreno mundial en la competición oficial del festival de Locarno, caracterizada por aglutinar obras arriesgadas y exigentes. Su cine, además, supone una osada relectura de los géneros y, en particular, del *giallo*, manifestando que su identidad no está tanto en el misterio de las historias contadas como en los elementos estéticos que lo caracterizaban. Así, la pareja lleva al extremo unas señas de identidad, en apariencia superficiales, no las convierte en adorno, sino en columna vertebral de la obra y las dota de otro contexto y de un significado a la par irracional y profundo.

Actualmente, el dúo se encuentra en la fase de postproducción de su tercera película, *Laissez bronzer les cadavres!* (2017), que, por primera vez, se basa en material ajeno (una novela de Jean-Pierre Bastid y Jean-Patrick Manchette) y que, sobre el papel, debería llevar a la pareja a un terreno más cercano al género policíaco.

3. España. Entre lo autóctono y lo anglosajón

El género fantástico español contemporáneo posee dos momentos que debemos considerar que conforman un punto y aparte:

Por un lado, la aparición, a principios de los noventa, de la figura de **Álex de la Iglesia**, cuya obra mezcla como pocas una serie de tradiciones marcadamente ibéricas (sobre todo en lo que concierne al humor esperpéntico) con una mirada formada en la cultura pop occidental. Trabajos como *Acción mutante* y, sobre todo, *El día de la bestia* ejercen una gran influencia en la generación de cineastas que llegó después de él, y que hoy ya se halla consolidada.

El otro evento destacable es la puesta en marcha desde la productora Filmax del proyecto **Fantastic Factory**, una iniciativa que legó menos títulos memorables de lo deseado, pero que sirvió para crear una escena industrial en torno al género y proyectó el talento de dos autores que destacan por méritos propios: Jaume Balagueró y Paco Plaza.

Como sucede en otros territorios, el género fantástico español se debate entre el deseo de crear y explotar un imaginario local y la necesidad de adaptarse a unas formas que faciliten su comprensión en el panorama internacional, donde los títulos de género fantástico suelen tener la oportunidad de hallar una explotación comercial más provechosa que la que ofrecen las salas de cine locales.

La excepción que confirma la regla

Curiosamente, Jaume Balagueró y Paco Plaza, dos autores que han rodado diversas veces en inglés, han logrado sus mayores éxitos cuando se han acercado a los escenarios y personajes que les resultaban más cercanos. En cambio, Juan Antonio Bayona sí que ha resuelto con éxito el reto anglosajón, introduciéndose en la máquina de Hollywood.

Sea como sea, y tras la decadencia que siguió a la implantación en los años ochenta de la Ley Miró, muy criticada por los profesionales del género, actualmente el género fantástico es una pieza importante en la industria cinematográfica española, a la que suele aportar algunos de los títulos más destacados de cada temporada.

3.1. Juan Antonio Bayona

En muchos aspectos, la de Juan Antonio García Bayona (Barcelona, 1975) sería una trayectoria ascendente y prototípica según el modelo de cineasta que desea promover la industria cinematográfica española: se formó profesionalmente en el seno de la ESCAC —Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya— y dio sus primeros pasos profesionales en el mundo de la publici-

dad y el videoclip, amén de realizar dos cortometrajes *Mis vacaciones* (1999) y *El Hombre Esponja* (2002), donde hacía gala de una sensibilidad afín a la cultura pop que, en sus largometrajes, se convertiría en devoción por la transparencia del lenguaje filmico estadounidense.

Bayona debutó en 2007 con *El orfanato*, película que contaba con el patrocinio en la producción del director mexicano Guillermo del Toro (ambos se conocieron a principios de los noventa en el Festival de Sitges), y en la que una mujer, Laura, (Belén Rueda, en el papel que haría de ella musa del cine de género en España), se traslada a vivir junto a su marido y Tomás, su hijo adoptado, al orfanato donde ella se crió con intención de reabrirlo nuevamente. Allí, el niño empieza a mantener conversaciones con una serie de amigos invisibles que podrían ser espectros de infantes fallecidos anteriormente en la casa. Cuando Tomás desaparece, Laura se resiste a creer que ha muerto y se pone en contacto con una médium (Geraldine Chaplin, presencia fetiche en todas las películas de Bayona) para tratar de hallar su paradero.

Con un recorrido internacional que empezó en la Semana de la Crítica de Cannes y tuvo uno de sus puntos culminantes en la inauguración de la 40ª edición del Festival de Sitges, *El orfanato* hizo patente la voluntad de su director de realizar un cine fantástico inclusivo y, hasta cierto punto, apto para todos los públicos, desplazando el peso de la temática de casas encantadas al dramatismo de una madre que ha perdido a su hijo, empático para cualquier espectador, realizado por la banda sonora de Fernando Velázquez.

El orfanato queda, por ahora, como la última entrada hablada en castellano en la filmografía de Bayona. Su siguiente proyecto, *Lo imposible* (2011), ya poseería escala internacional. Inspirada en la historia de una familia española superviviente del tsunami que asoló el océano Índico en 2004, el reparto de la película está encabezado por dos estrellas, Naomi Watts y Ewan McGregor (además de por Tom Holland, debutante que ha ido adquiriendo fama hasta convertirse en la más reciente encarnación de Spider-Man). En ella Bayona busca dar al género de catástrofes, con su inevitable espectacularidad (el máximo exponente sería la secuencia del tsunami que detona la tragedia), la resonancia dramática e íntima que ya había practicado en *El orfanato*.

Esta senda sigue siendo perfectamente visible en el tercer filme del director, *Un monstruo viene a verme* (2016), adaptación de la novela juvenil de Patrick Ness (con guion del mismo escritor), en la que un niño aprende a aceptar la inminente muerte de su madre enferma gracias a una criatura fantástica y de apariencia amenazante (reforzada por la profunda voz de Liam Neeson, que encarna al monstruo) que podría, o no, pertenecer a su subconsciente. Quizá sea esta la película que mejor ejemplifica la voluntad de J.A. Bayona de emplear el género fantástico como un elemento ordenador que puede ayudar a comprender, o incluso a dar sentido, a vivencias turbulentas y traumáticas.

En diversos momentos, el nombre de J.A. Bayona ha sido vinculado a proyectos que deberían hacerlo debutar en las grandes franquicias de Hollywood, pero no ha sido hasta ahora que este paso se ha confirmado: Colin Trevorrow y Steven Spielberg depositaron en él la responsabilidad de dirigir la secuela de *Jurassic World*.

3.2. Jaume Balagueró

En comparación con la iniciación profesional de Juan Antonio Bayona, siempre cercana a la industria del audiovisual, Jaume Balagueró (Lleida, 1968) se ha hecho un lugar en el panorama cinematográfico partiendo de una posición distinta, pero esencial en lo que se refiere al género fantástico: la del *fandom*, o el aficionado activo.

Pese a estudiar cine en el CECC, su nombre empezó a sonar a raíz de conducir programas de radio en Radio PICA y, sobre todo, al ser el máximo responsable del fanzine *Zineshock*, publicado entre 1991 y 1995, dedicado a las manifestaciones más extremas, brutales y morbosas del género fantástico y alrededores. Esta afinidad se refleja a la perfección en los dos cortometrajes que cimentaron su reputación entre los aficionados: *Alicia* (1993) y *Días sin luz* (1995, este último producido por Nacho Cerdá), en los que abunda un imaginario simbólico repulsivo y provocador, heredero de las fotografías de Joel-Peter Witkin y los trabajos más crípticos y viscerales de David Lynch y David Cronenberg.

La productora Filmax amparó su debut en el largometraje, *Los sin nombre* (1999), donde Balagueró adaptó una novela de Ramsey Campbell en la que una mujer (Emma Vilarasau, que obtuvo el premio a la mejor actriz en el Festival de Sitges) recibe una llamada de auxilio proveniente, supuestamente, de su hija, a la que se había dado por muerta unos años antes.

El formato de *thriller* de la historia adquiere tintes terroríficos merced al interés del director por acercarse a zonas particularmente oscuras, pobladas por cultos siniestros, obsesionados por hallar los límites del Mal (una idea que, una década más tarde, hallaremos también en *Martyrs*, de Pascal Laugier). Pese a aplacar la truculencia explícita de sus cortometrajes, el director se resistía a abandonar del todo su pasión por la repugnancia, presente en la detallada visualización del abotargado cadáver de una niña y en una *snuffmovie* entrevista en la pantalla de un televisor.

Su siguiente película, *Darkness* (2002), estaba basada en un guion original del propio director y Fernando de Felipe, y formó parte de la Fantastic Factory⁴. Balagueró la filmó en inglés con un reparto internacional, en el que figuraban Anna Paquin, Lena Olin, Iain Glen y Giancarlo Giannini, entre otros. La película pretendía aplicar al subgénero de las casas encantadas la sombría visión de la existencia de la que hacía gala el cineasta, trufando el argumento de muertes

⁽⁴⁾Recordemos que Fantastic Factory fue una iniciativa industrial de la productora catalana Filmax que tenía como objetivo impulsar el cine fantástico rodado en España.

infantiles y diversas monstruosidades, que acababan estando presididas por el miedo primario a la oscuridad, que permite al director jugar abundantemente con la penumbra, elemento básico en la inquietud fílmica.

Varios elementos de *Darkness* se repetirían en *Frágiles* (2005), principalmente en lo que se refiere a realizar una producción con miras al mercado internacional (protagonizada por Calista Flockhart), si bien en esta ocasión el guion (firmado por Balagueró y el dramaturgo Jordi Galcerán) buscaba dar una dimensión algo más emocional al relato, que constituye una historia de fantasmas ambientada en un hospital infantil. En *Frágiles*, la sensibilidad siniestra del director se canaliza por los detalles perturbadores, pero menos cruentos que en ocasiones anteriores (la rotura de los huesos infantiles) y de una puesta en escena más clásica, que genera el terror a partir, por ejemplo, de la manifestación de un espectro bajo las sábanas de una cama.

Tras esta película, Balagueró participó en el proyecto Películas para no dormir, que homenajeaba las clásicas *Historias para no dormir* de Narciso Ibáñez Serrador, con un sexteto de telefilmes dirigidos por cinco nombres destacados del fantástico español y por el propio Ibáñez Serrador. En la cinta realizada por Balagueró, *Para entrar a vivir* (2006), el director convierte en pesadilla la situación cotidiana de una pareja que busca un piso en el que instalarse.

Este giro a lo doméstico y lo local se mantendría en la siguiente y más exitosa cinta del director catalán, que cimentaría su reputación internacional: *REC* (2007), codirigida con Paco Plaza (con quien ya había realizado el documental *OT: La película*, sobre la gira realizada por los concursantes de la primera edición del exitoso programa televisivo Operación Triunfo). En el filme, un equipo de televisión sigue a una patrulla de bomberos de Barcelona en lo que debería ser una noche rutinaria, pero acaban atrapados en el interior de un edificio en el que los vecinos han caído víctimas del brote de una contagiosa epidemia que los convierte en infectados rabiosos.

El éxito de la película se cimentó, por un lado, en lo reconocible de sus detalles más locales (por ejemplo, la arquitectura del edificio, común en la zona del Eixample barcelonés) y, por el otro, en el intenso aprovechamiento del formato de *found footage*, falsamente documental, popularizado por *El proyecto de la bruja de Blair*: si aquel filme se basaba en la sugestión y en todo aquello que quedaba fuera de pantalla, Balagueró y Plaza preferían convertir la cámara en un instrumento que se exponía al horror sin ninguna clase de filtros, dando lugar a situaciones virulentas.

El atronador éxito de la película llevó a sus autores a preparar rápidamente una secuela, *REC 2* (2009), que ponía su acento en los elementos más espectaculares, estando en ocasiones más cerca de la acción que del terror, no en vano los protagonistas eran un cuerpo de fuerzas especiales y la película se visualizaba a través de las cámaras incorporadas en sus cascos.

A continuación, Balagueró quiso desmarcarse de la saga y de las señas de identidad del terror con un *thriller* psicológico que, sin embargo, seguía teniendo un bloque de apartamentos barcelonés como principal y casi único escenario. Con guion de Alberto Marini, *Mientras duermes* (2011) está protagonizada por César (Luis Tosar), un portero de mente retorcida que gusta de inmiscuirse en la intimidad de los vecinos del edificio en que trabaja y que desarrolla una obsesión con Clara (Marta Etura), la más reciente inquilina. Esta es, sin duda, la película que permite a Balagueró trabajar con mayor profundidad la dirección de actores, sobre todo en el caso de Tosar, cuyo personaje se define con detalles mínimos pero repulsivos, como el hecho de limpiar su cuerpo embadurnándose con un bote de desodorante.

Poco después, el cineasta quiso dar por finalizada su vinculación al universo de *REC* dirigiendo en solitario una cuarta entrega (Plaza hizo lo propio con la tercera, en realidad una precuela), *REC 4 Apocalipsis* (2014), que se liberaba del formato *found footage* para trasladarse a un barco, nuevo escenario para que brote la infección, ya con una intención eminentemente espectacular y jugando con la complicidad del espectador.

En 2017, el director estrena una nueva película, *Muse*, de nuevo rodada en inglés, que adapta la novela de José Carlos Somoza *La Dama Número 13*.

3.3. Paco Plaza

Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Valencia y diplomado en Dirección Cinematográfica por la ECAM —Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid—, Paco Plaza (Valencia, 1973) dio sus primeros pasos en el cine con dos vías paralelas: como crítico y analista, publicando diversos libros en la editorial Midons (especializada en cine de género), y como director de cortometrajes. En este terreno, realizó su trabajo de mayor recorrido (nacional e internacional) con *Abuelitos* (1999), pieza que nos introduce en el universo hermético y clínicamente repulsivo de un asilo geriátrico, donde una niña es sacrificada para convertirse en alimento de un grupo de ancianos decrepitos.

Plaza fue uno de los talentos captados por Filmax para el proyecto *Fantastic Factory*, en cuyo seno realizaría *El segundo nombre* (2002), su primer largo en solitario (en la misma época codirigió con Jaume Balagueró el documental *OT: La película*). Al igual que *Los sin nombre*, que tan buen resultado había dado a la productora, la película estaba basada en un libro de Ramsey Campbell. Pero si en el filme de Balagueró la protagonista era una madre en busca de su hija, aquí los roles se invierten y encontramos a una mujer atormentada por el suicidio de su padre, y por el hecho de que su cadáver haya sido profanado, acontecimientos que remueven el pasado del personaje.

Rodada en inglés, la película era fiel a la vocación internacional que perseguía la Fantastic Factory, algo que se repetiría en el siguiente filme del director, *Romasanta. La caza de la bestia* (2004), con la particularidad de que la historia se inspiraba en un caso histórico de la crónica negra española, convenientemente acercado al género fantástico: el de Manuel Blasco Romasanta, que vivió en Galicia a principios de siglo XIX y, tras ser acusado de diversos asesinatos de mujeres y niños, se le documentó como el único caso de licantropía clínica en la historia de la medicina española. Su figura caló en la cultura popular, inspirando ya en 1970 la película de Pedro Olea *El bosque del lobo*, protagonizada por José Luis López Vázquez y de corte mucho menos fantasioso que la de Paco Plaza, donde Romasanta (ahora con los rasgos del actor británico Julian Sands) se convierte en una figura trágica y romántica al gusto de ciertas interpretaciones contemporáneas de mitos del fantástico.

Pese a querer enfocar el mito del licántropo desde una perspectiva fundamentalmente psicológica, *Romasanta* se permite una secuencia de transformación lobo-hombre (y no al revés, como es habitual) bajo la lluvia, cuya planificación, montaje y efectos especiales hacen pensar que Plaza la diseñó siguiendo los ejemplos de un clásico de los ochenta, *An American Werewolf in London* (1981), donde la transformación también acontecía a plena luz, sin penumbras que pudiesen ocultar los detalles más cruentos y magníficos logrados por los efectos especiales.

A continuación, el cineasta participó en el homenaje a Narciso Ibáñez Serrador *Películas para no dormir*, dirigiendo el telefilm *Cuento de Navidad* (2005), que se adelantó al culto al imaginario vinculado a la década de los ochenta, que poco después se convertiría en tendencia en el género fantástico, y que Plaza subvierte dando un giro sórdido al cine «de pandillas»: los amigos de este cuento no viven aventuras trepidantes, sino que mantienen cautiva en un hoyo a una atracadora, a quien pretenden chantajear para que les diga donde ha escondido el botín de su último golpe.

El siguiente paso de Plaza fue volver a unir fuerzas con Jaume Balagueró para realizar *REC* (2007) y *REC 2* (2009), las cintas que confirmarían su talento y darían repercusión internacional a sus autores. Tras el éxito de las dos primeras entregas, los dos autores decidieron dividirse la tercera y cuarta entrega de la saga, con Plaza haciéndose cargo de *REC 3: Génesis* (2012), una precuela de la saga en la que el director se desvía del canon del primer filme tanto en la forma como en el tono: la película empieza emulando el *found footage*, a través de la grabación de una boda, pero cuando los infectados empiezan a sabotear el convite, la cámara es destruida y suplantada por una puesta en escena «convencional». Un autosabotaje acorde al humor negro que preside la película, más cercana a la comedia gore —o *splatstick*— que al terror, y conducida por el deseo de legar una imagen icónica: la de su protagonista Leticia Dolera, con el traje de novia ensangrentado y liquidando con una sierra mecánica a quienes fueran su familia y amigos; una estampa que director y actriz ya ensayaron en el corto *Luna di miele, luna di sangue VII* (2010). Si buscásemos antecedentes,

podríamos considerar que *REC 3: Génesis* es al primer *REC* lo mismo que *Terroríficamente muertos* (1987) y *El ejército de las tinieblas* (1992) a *Posesión infernal* (1981): una exageración bufa de la virulencia que antes resultaba aterradora y, a su vez, una desviación libre del camino pautado que parecía seguir la franquicia.

Su última película es *Verónica* (2017), donde el director da cuerpo narrativo a una leyenda urbana muy popular en los años noventa.

3.4. Nacho Vigalondo

La aparición de Nacho Vigalondo (*Cabezón de la Sal*, 1977) marca un cierto salto generacional en el cine español, no tanto por una cuestión estrictamente de edad como de formatos y lenguajes: como la mayoría de directores estatales, el cántabro se ha fogueado en el terreno del cortometraje, pero si sus compañeros lograron notoriedad a partir del circuito de festivales convencionales y gracias a la ambición formal de sus trabajos, Vigalondo encontró una audiencia afín en Internet y deslumbró con una colección de trabajos de factura directamente *amateur*, donde la pobreza de medios causa un contraste hilarante con una idea conceptual de proporciones cósmicas.

Esto se puede intuir ya en su primera realización, la metalingüística *Una lección de cine* (1999): un plano fijo en el cual el director hace acto de presencia para disparar una serie de expectativas que no se puede cumplir. Su siguiente trabajo, *Código 7* (2002), ya le proporcionaría un nutrido grupo de seguidores gracias a su participación en el certamen en línea Notodofilmfest. En *Código 7* se nos mostraba el despertar anodino de un joven que prepara café con expresión somnolienta, pese a que una voz en off enmienda la imagen asegurándonos que no es más que un simulacro de realidad virtual en el que está atrapado un intrépido aventurero. El absurdo épico de la ocurrencia daría pie a una trilogía, presidida siempre por la misma secuencia de planos en la que tan solo cambiaba la narración, abriendo siempre la puerta a un universo fantástico de infinitas posibilidades.

De estos logros domésticos, Vigalondo pasaría en 2003 a una proyección mucho más masiva gracias a su primer cortometraje profesional, *7:35 de la mañana*, que llegaría a ser nominado al Oscar en su categoría. En él, el director volvía a colocarse frente a la cámara para dar vida a un lunático con explosivos pegados alrededor del cuerpo, que tomaba como rehenes a los clientes y camareros de un bar y les obligaba a participar en un número musical con el disparatado objetivo de abrirle el corazón a la mujer de la que está platónicamente enamorado. En el corto, lo cotidiano reside en el escenario —un bar cualquiera— y en los rostros de la clientela, y lo extraordinario se produce en la mezcla de géneros: por un lado, el musical precario, ejecutado por una

compañía improvisada que no puede (pero se ve obligada a) cantar y bailar; por el otro, el suspense amenazante que se desprende de la imprevisible evolución del hombre-bomba.

El ingenio de *7:35 de la mañana* se ve tocado, también, por un romanticismo extremo y (literalmente) suicida; un sentimiento que irá reapareciendo, con diversas formas, a lo largo de la filmografía de Vigalondo, empezando por su ópera prima: *Los cronocrímenes* (2007). En la película, un hombre, Héctor (Karra Elejalde) empieza a ser perseguido por un asesino con la cara completamente vendada. Tras el encuentro con un científico (el propio Vigalondo), el protagonista comprende que su perseguidor es él mismo, que ha viajado en el tiempo una hora creando una situación paradójica que pone en riesgo la vida de su mujer, asesinada accidentalmente por otra de sus versiones temporales. Para salvarla, confunde el determinismo sacrificando a una joven a la que viste y peina de manera que pueda ser confundida con su esposa, casi como si estuviéramos viendo una variación del giro argumental del *Vértigo* hitchcockiano.

Si en *Los cronocrímenes* Vigalondo anulaba la espectacularidad del viaje temporal haciendo que este no llevase a pasados remotos ni a futuros posibles, sino tan solo al retraso equivalente al cambio de hora entre la temporada de invierno y la de verano, su siguiente filme, *Extraterrestre* (2011), lo vería convirtiendo una invasión extraterrestre en telón de fondo para una comedia romántica. En realidad, ni siquiera el término *invasión* resulta adecuado, pues todo lo que sabemos es que un enorme platillo volante ha aparecido en el cielo de Madrid, quedando inmóvil. El evento coincide con el despertar de unos desconocidos que se han acostado tras una noche de borrachera y que, ahora aislados, podrían tener ocasión de iniciar una relación. Así, el género se convierte aquí en una presencia silenciosa, un convidado de piedra que detona y en el que rebotan todas las interacciones entre los personajes.

Open Windows (2014) supondría un salto en la carrera del director, tanto porque suponía su estreno en lengua inglesa (habiendo obtenido un notable culto en tierras anglosajonas, sobre todo a raíz de su estrecha relación con el Fantastic Fest de Austin), como porque en este filme abandonaba casi todo recurso cómico para centrarse en el *thriller* que se desarrollaba íntegramente en el marco de una pantalla de ordenador, con sus distintas ventanas multiplicando los puntos de vista. El interés por lo tecnológico no puede ser ajeno a la relación del director con Internet y las redes sociales: este fue el terreno que le permitió ganar popularidad y seguidores, pero semejante exposición pública le pasó factura cuando una broma políticamente incorrecta resultó en un aluvión de críticas y, también, en la finalización de sus colaboraciones con el diario El País.

En *Open Windows*, Vigalondo reflexiona sobre las nuevas relaciones que se establecen entre una figura pública y sus seguidores, que pueden fetichizarla y reclamar una relación de control obsesiva y peligrosa. Esta es la situación en la que se ve implicado Nick (Elijah Wood) fan inocente de la actriz Jill

Goddard (Sasha Grey), que es usado como instrumento de un plan perverso ideado por un siniestro *hacker* que responde al alias de «Chord». Pese a su historia inverosímil y a su alambicada puesta en escena, en el argumento de la película resuenan cuestiones de actualidad: Jill es una *sex symbol* que nunca ha protagonizado un desnudo y el plan de Chord pasa por chantajearla para que realice un estriptis y convertir su desnudez e intimidad en un ítem disponible en la red.

La siguiente, y por ahora última, obra de Vigalondo, *Colossal* (2016), también ahondaba en la idea de una mirada masculina que quiere tomar posesión de una identidad femenina aunque, por supuesto, esta idea se materializa de manera imprevisible y fantástica: Gloria (Anne Hathaway) se ve forzada a volver a su pueblo natal después de que su novio la repudie a causa de sus hábitos fiesteros y étlicos. Allí recupera el contacto con un amigo de infancia, Oscar (Jason Sudeikis), que ahora es dueño de un bar y se convierte en el confidente y compañero de juerga de la joven. Pero, un día, Gloria descubre que, por alguna extraña razón, sus acciones son imitadas, como en un espejo, por un enorme monstruo que siembra el pánico en Corea del Sur.

Si las *kaiju-eiga* (o películas de monstruos) japonesas en las que Vigalondo inspira su historia eran una respuesta deformada a las consecuencias devastadoras de los ataques nucleares que sufrió el pueblo nipón en la Segunda Guerra Mundial, el caos que provoca el monstruo de *Colossal* también responde a otra realidad, el alcoholismo de la protagonista. Del sentimiento colectivo pasamos a un drama privado, en el cual Gloria debe soportar las injerencias tanto de Oscar como de su ex-novio, que pretenden aplicar un control correctivo sobre su vida.

Aunque, como vemos, la relación de Nacho Vigalondo con el género fantástico nunca es exactamente frontal, y toma siempre caminos extraños para llegar (o salir) del mismo, no podemos decir que el cineasta utilice el género como excusa para tratar otras cuestiones. Más bien al contrario, son los problemas mundanos e insignificantes los que adquieren un relieve épico una vez entran en contacto con lo maravilloso, mostrándose en toda su plenitud y hasta sus últimas consecuencias.

4. Oceanía

Las antípodas han aportado siempre valiosas cantidades de talento al cine fantástico, si bien su lejanía y el hecho de que muchos de sus autores destacados acabasen trabajando en Estados Unidos dificulta ligeramente el trazo de una escena definida. No obstante, los últimos años han visto un creciente interés en conocer mejor su historia, gracias a la realización de documentales que describen las líneas maestras de la *ozploitation*, esto es, cine *exploitation* a la australiana. En 2015, *Mad Max: Furia en la carretera* fue saludada como una obra maestra contemporánea, devolviendo a la primera plana a George Miller y a uno de los iconos del género fantástico surgidos en Australia: Max Rockataski.

Para este apartado, seleccionamos dos casos paradigmáticos y muy diferenciados de la cinematografía de género australiana: por un lado, James Wan, que ha desarrollado prácticamente toda su trayectoria profesional en Norteamérica. Por el otro, Greg McLean, quien ha trabajado a fondo el paisaje y los mitos autóctonos.

4.1. James Wan

Con apenas cuarenta años de edad, James Wan (1977) ya es dueño de una filmografía que lo sitúa como pionero (acaso involuntario) del llamado *torture porn* y, al mismo tiempo, como preservador de ciertas esencias clásicas del terror. Nacido en Malasia pero criado en Canberra, Wan debutó en el cine codirigiendo junto a Shannon Young el filme de terror independiente *Stygian* (2000), ganador de un premio en el Melbourne Underground Film Festival, pero, a día de hoy, prácticamente inédito.

En el reparto de *Stygian* figuraba Leigh Wannell, amigo y fiel aliado de Wan. Él fue el guionista de *Saw* (2004), cortometraje luego rehecho como largo por el tándem en Estados Unidos, en el que se describía el calvario de unos desconocidos que despiertan en un baño ruinoso, encadenados a unas cañerías y con un cadáver mediando entre los dos. Los personajes son conminados por la voz de un extraño a liquidarse mutuamente, dando pie a un retorcido juego diseñado por un psicópata que tiene como avatar un siniestro muñeco que actúa como perversa deidad moralista que da a sus víctimas la ocasión de redimir sus posibles pecados por una vía extrema.

Tanto por su planteamiento como por su realización, que apuesta por una estética sórdida y un montaje que hace uso de la fragmentación y las aceleraciones, *Saw* parece heredera de los *psychothrillers* que estuvieron en boga en

la aún cercana década de los noventa —con *Seven* de David Fincher a la cabeza—, reduciendo el número de espacios y personajes de manera acorde a las limitaciones presupuestarias.

El atronador éxito de la película (que fue estrenada en el Festival de Sundance y rápidamente consiguió distribución por parte de Lions Gate) abrió las puertas a una serie de secuelas que harían de la cinta la fundadora de una franquicia extremadamente rentable, en la cual Wan y Wannell seguirían figurando como productores ejecutivos, pese a irse desligando progresivamente de las riendas creativas de la serie, que posee cierta continuidad narrativa, siempre con el personaje de John Kramer, Jigsaw Killer (interpretado por Tobin Bell), como centro que fue barroquizando las trampas sádicas del villano-demiurgo, cuya creatividad y crueldad asociaron a *Saw* con la tendencia del *torture porn*, violenta terminología puesta de moda por Eli Roth y su *Hostel*.

Convertido en cineasta a seguir gracias a *Saw*, James Wan no tardaría en distanciarse de los logros de la película, reteniendo apenas la figura del muñeco siniestro, que se convertiría en una constante en su filmografía. De hecho, su siguiente proyecto, *Silencio desde el mal* (2007) entraría de pleno en la pupafobia. Escrita nuevamente por Leigh Wannell, la película está protagonizada por un joven viudo cuya esposa ha muerto en extrañas circunstancias, aparentemente relacionadas con un muñeco de ventrílocuo recién llegado a su casa proveniente del pueblo donde nació. Pasada una década de su estreno, *Silencio desde el mal* resulta interesante por lo que tiene de filme de transición para su director, que aún recurre a la estilización y la postproducción efectista de la que hacía gala en *Saw*, pero empieza a desarrollar momentos climáticos que estiran el tiempo y juegan con las expectativas del espectador de manera terrorífica, anunciando los rasgos de puesta en escena que confirmaría pocos años después.

En la misma temporada que *Silencio desde el mal*, Wan estrenaría una de sus raras incursiones fuera del terror: *Sentencia de muerte* (*Death sentence*, 2007), *thriller* de venganza protagonizado por Kevin Bacon que adapta una novela *pulp* de Brian Garfield originalmente planteada como secuela de *El justiciero de la ciudad*. Pese a operar en las coordenadas de un género distinto, el cineasta se permitía un autoguiño a su pasado terrorífico, insertando el maléfico muñeco de *Saw* como un enorme grafiti.

En 2010, James Wan estrenó *Insidious*, el filme que cristalizaría las filias y las maneras que hoy más asociamos con el cineasta. Con la apariencia de una clásica historia de casa encantada que se acaba revelando como de «cuerpo encantado» (puesto que el Mal no habita en un espacio, sino que posee al hijo de la pareja protagonista), *Insidious* llevó al director a abandonar la violencia sanguinolenta de sus anteriores obras, asegurándose una calificación apta para

una generación de público juvenil que podía vivir con esta cinta sus primeros escalofríos cinematográficos. En este sentido, la película podría ser el equivalente *millennial* a lo que el *Poltergeist* de Tobe Hooper significó en los ochenta.

Pero la ambición de llegar a un público amplio no significa el sacrificio del horror; al contrario, Wan y Leigh Whannell diseñan un universo paranormal que se deleita en muecas grotescas y permite que lo siniestro aceche siempre el encuadre, prefiriendo, como indica la banda sonora de Joseph Bishara, la inquietud constante antes que el interruptor del sobresalto.

En 2013, Wan dirigiría *Insidious: Capítulo 2*, que seguía el relato a partir del momento en que terminaba la primera parte, en la que el autor se permitía pasar más tiempo en las dimensiones espectrales de la narración que en los asideros de lo real. La saga finaliza, por ahora, con una precuela dirigida por Whannell en 2015.

Además del de la segunda parte de *Insidious*, 2013 vio también el estreno de *Expediente Warren: The Conjuring*, donde Wan y Whannell se inspiran en los casos investigados por el matrimonio de parapsicólogos Ed y Lorraine Warren para dar hechuras de gran terror comercial y adulto a la temática de las casas encantadas. Tanto en este filme como en su más extremada secuela, *Expediente Warren: El caso Enfield* (2016), se puede percibir el miedo cotidiano, de hombres y mujeres corrientes y de clase trabajadora, que sufren por proteger a su familia y subsistir bajo el techo que tanto esfuerzo les cuesta mantener. Lo que no es obstáculo, claro está, para que ambas obras se construyan alrededor de un reguero de apariciones terroríficas y secuencias destinadas a ser vistas con las manos tapando parcialmente los ojos, en las que el espectador casi puede palpar la presencia diabólica que habita en la oscuridad al fondo del plano. De entre el imaginario de fetiches malévolos que van coleccionando los protagonistas destaca, claro está, una muñeca poseída, de nombre Annabelle, que acabaría protagonizando su propio *spin off* en 2014, donde Wan solo figura como productor ejecutivo.

En paralelo a estas aventuras en lo fantástico, el director recibió su primer encargo decididamente comercial: dirigir la séptima entrega de la franquicia de superproducciones *The Fast and the Furious*. La película probó la capacidad de Wan para realizar espectaculares y complejas *set-pieces* de acción y, en cierto modo, conecta con el motivo de venganza familiar de *Silencio desde el mal*, pero las directrices que impone la saga, con sus propios códigos estéticos y una insistente retórica alrededor de la idea de familia, también revela que la personalidad del director se vuelve ligeramente irreconocible en el momento que lo alejamos de su queridos espectros y juguetes malignos.

4.2. Greg McLean

La trayectoria del australiano Greg McLean parece estar profundamente ligada a dos ítems: los paisajes de su país natal y la figura de Mick Taylor, el psicópata creado por el director en su ópera prima, *Wolf Creek* (2005), interpretado por John Jarratt.

Wolf Creek hizo su debut en Sundance y luego se proyectó en la Quincena de Realizadores de Cannes, e inmediatamente llamó la atención por tratarse de un *survival horror* que exploraba a fondo los espacios abiertos, retratados con una cámara digital de alta definición y que se desvestía de ironías para adoptar un ritmo estudiosamente pausado: como en *La matanza de Texas*, los horrores no surgen a la primera de cambio, sino que McLean emplea el primer tramo de película para invertir emocionalmente en los personajes que luego se convertirán en víctimas de Mick Taylor. Cuando la violencia llega, lo hace con escenas cruentas pero poco espectaculares, siempre basadas en detalles dolorosos y concretos, y en el sadismo con el que el asesino alarga la angustia de sus presas.

El éxito cosechado por *Wolf Creek* daba luz verde a la posibilidad de plantear una secuela, pero antes su autor quiso desmarcarse de su creación y probar otro tipo de horrores. El resultado fue *Rogue* (2007), donde además de repetir junto a John Jarratt, McLean trabajó con nombres conocidos, principalmente su protagonista Radha Mitchell, pero también Sam Worthington y Mia Wasikowska, que poco tiempo después alcanzarían el estrellato en Hollywood.

La película reduce la oscuridad de *Wolf Creek*, en parte gracias a la retranca que preside la relación entre los personajes y, en parte, por el descenso de violencia gráfica, y toma el modelo de estragos causados por un animal depredador, adaptando el modelo instaurado por *Jaws* a los pantanos australianos, donde mora un gigantesco y letal cocodrilo. Si el debut de McLean parecía inspirado por Ivan Milat, conocido en Australia como *el asesino de mochileros*, *Rogue* tiene su origen en un cocodrilo de dimensiones descomunales descubierto en el país a finales de los setenta (si bien este no se cobró ninguna vida, a diferencia de lo que muestra el filme). De este modo, el peculiar acento del cine de Greg McLean se halla en su inspiración en mitos y leyendas autóctonas, que el cineasta describe fascinado por la enormidad y dureza del paisaje que tiene a su alrededor.

Problemas de financiación retrasaron el proyecto de *Wolf Creek 2* hasta 2013 y en esta secuela el cineasta quiso ahondar en las particularidades del ya icónico Mick Taylor. En la primera entrega era un ejecutor letal y cruel del que apenas sabíamos nada, pero aquí McLean lo retrata con una ambigüedad carismática y repulsiva, como un depredador bisexual que ha creado su propio mundo subterráneo de miedo y locura que conduce la película hasta un territorio de violencia más barroca e hiperbólica.

Es en este punto cuando el universo de *Wolf Creek* se convierte en un punto de referencia para Greg McLean, quien no parece dispuesto a abandonarlo en un futuro cercano. Por ahora, ha escrito dos novelas que sirven de precuela a lo narrado en pantalla, ha producido una miniserie basada en los filmes y se ha anunciado una nueva secuela que hará de *Wolf Creek* una trilogía, quizá susceptible de seguir siendo ampliada.

En sus más recientes trabajos tras la cámara, McLean ha abandonado Australia por el continente americano. *La oscuridad* (2016) empieza en el desierto de Nuevo México, no muy distinto a los parajes de *Wolf Creek*, donde una familia despierta la ira de un espíritu que les persigue hasta su hogar. Bajo la producción de Jason Blum, el director realiza su primer filme de interiores y ambiente urbano, que es también el primero en renunciar a la sangre para buscar el escalofrío mediante los sobresaltos constantes.

Este intento de llegar a un público más amplio es corregido por su obra inmediatamente posterior, *The Belko Experiment* (2016), basada en un guion de James Gunn —antes de dirigir *Guardianes de la galaxia*— que McLean renunció a dirigir por considerarlo excesivamente violento y oscuro. La película sigue a los empleados de una gran empresa, que son encerrados en un edificio en Colombia y obligados cometer una radical reducción de plantilla: si no matan a tres de sus colegas, la empresa liquidará a otros seis mediante un implante explosivo instalado en sus cabezas. La premisa y la situación recuerda a *Battle Royale* de Kinji Fukasaku y, como ya sucediera con *Wolf Creek*, los pocos remilgos del director a la hora de retratar los instantes más penosos y humillantes del acto violento han despertado una polarización de opiniones entre los espectadores, lo que ha revalidado el talento de Greg McLean para no generar indiferencia.

5. Asia

Las cinematografías asiáticas son, sin duda, las que han experimentado un crecimiento de popularidad más aguzado en los últimos años. Su tradición de género fantástico es larga y extremadamente valiosa, pero si en décadas anteriores sus obras parecían discurrir en una corriente distinta al consumo de títulos occidentales, el *boom* que llevó a mirar hacia oriente en la década de los noventa se ha mantenido hasta nuestros días, inoculando una idea fundamental: no es posible hablar de género fantástico contemporáneo sin pasar por Asia.

De todo el continente asiático, Japón y Corea del Sur son los países que más obras y autores relevantes han aportado al género fantástico. Desde que en 1998 Hideo Nakata estrenó *The Ring*, el concepto de j-horror se volvió común entre los aficionados, generando infinidad de productos derivados de ese filme excelente, que pivotaba alrededor de la espantosa figura de un espíritu femenino de larga cabellera negra.

En paralelo, ganaron notoriedad los títulos de rasgos hiperbólicos, a veces pensados fundamentalmente para el consumo local, y en otros, como los surgidos de la productora Sushi Typhoon, haciendo de la excentricidad y el gore desmadrado un incentivo para el mercado internacional.

En cambio, Corea del Sur hizo reflotar su industria cinematográfica con una serie de obras y autores de género que, sin renunciar a una acusada personalidad, hacen gala de un dominio del lenguaje del espectáculo que apela a una mirada universal.

No hay que despreciar, sin embargo, la China y Hong Kong, cuyos productos de acción son consumidos con avidez por el mismo público y circulan por el circuito de festivales. Tampoco Tailandia, donde se ha producido uno de los hitos del cine de acción moderno, *The Raid*, y ha visto surgir a uno de los autores más prestigiosos y con una afinidad más próxima al fantástico: Apichatpong Weerasethakul, Palma de Oro en Cannes 2010 por *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas*.

5.1. Takashi Miike

¿Es factible resumir en unas pocas líneas una filmografía con un centenar de entradas y en constante crecimiento? Evidentemente, no. Pero esa es justamente una de las señas de identidad de **Takashi Miike** (Yao, 1960): cualquier

intento de abordar su obra quedará inevitablemente cojo, pues siempre habrá un título que matice o contradiga cualquier tesis general a propósito de su trayectoria.

Cuando el nombre de Miike empezó a circular internacionalmente, a mediados de los noventa el director ya contaba con un buen puñado de títulos a sus espaldas, la mayoría cintas *exploitation* destinadas al mercado de vídeo japonés. La excepción sería *Shinjuku Triad Society* (1995), un filme más ambicioso en el que se nos muestra el enfrentamiento entre un clan yakuza y una triada china integrada por gánsters homosexuales. Heredera de los *thrillers* policíacos de Kinji Fukasaku (a quien más adelante Miike homenajearía de forma aún más directa), la película empieza a mostrar los pocos remilgos del director para entregarse al exceso. Esto se haría plenamente evidente con *Fudoh: The New Generation* (1996), protagonizada por criminales infantiles y juveniles que usan técnicas tan ingeniosas como crueles: sirva como ejemplo la colegiala que lanza dardos envenenados por su sexo.

Aunque ya por aquel entonces el director alternaba títulos de género con otros de cariz algo más amable, como *The Bird People in China* (1998), la reputación de Miike se fundamentó en la violencia extrema y la destrucción de toda clase de tabús y expectativas. Los aficionados occidentales al fantástico terminaron de descubrirle con *Audition* (1999), aún hoy una de sus cintas más icónicas, en la que un ejecutivo viudo hace un casting para encontrar una nueva pareja y termina encaprichándose de una joven tan bella como enigmática que resulta ser una asesina. La progresión del filme avanza de lo cotidiano a una violencia intolerable, sin que la película haya dado apenas advertencias del giro que se avecinaba. La ruptura de tono culmina en una secuencia de tortura en la que la chica clava largas agujas en el rostro del protagonista y secciona sus extremidades usando un alambre.

Si en *Audition* el punto de giro se alcanzaba hacia el final del metraje, en *Dead or Alive* (1999) podemos hablar de una cinta de acción relativamente lineal emparedada entre dos picos fuera de toda norma: un prólogo que acumula acontecimientos excesivos en pocos minutos y una coda en la que el duelo entre los dos personajes principales degenera en un enfrentamiento sobrehumano que termina con la destrucción del planeta Tierra. A casi veinte años de su estreno, *Dead or Alive* todavía sirve como paradigma de la peculiar signatura autoral de Takashi Miike: si bien el director raramente firma los guiones de sus películas, sus intervenciones suelen ser llamativas y radicales. Si usáramos la terminología musical, Miike sería un arreglista dotado para dar a las piezas de género una extravagancia incomparable.

El camino de excesos del cineasta tocaría techo con *Visitor Q* (2001) e *Ichii the Killer* (2001). La primera es una cinta de bajo coste que, a la manera de Shinya Tsukamoto (amigo y colaborador ocasional de Miike), ataca la imperturbabilidad del carácter nipón: como si de un *remake* del *Teorema* pasoliniano se tratase, un desconocido perturba el equilibrio de una decadente unidad familiar,

en la que tienen cabida toda clase de tabús, del incesto a la necrofilia. Por su parte, la segunda es una obra ultraviolenta, un filme de yakuza hiperbólico que busca, y consigue, redefinir qué es posible mostrar en una pantalla de cine.

Tras ser encumbrado por los seguidores del cine de género de alrededor del mundo, Takashi Miike empezó a ser reclamado también en el escaparate de los festivales más prestigiosos, llegando a participar en las secciones oficiales de Cannes o Venecia. Esto coincidió con la radicalización formal de una parte de su siempre prolífica producción (realizando tres, cuatro o hasta cinco películas al año), abandonando los placeres lúdicos del género para ofrecer obras más severas y narrativamente opacas, como *Izo* (2004), en la que el espíritu de un samuray emprende un viaje por el tiempo y el espacio, movido por una furia inquebrantable que le lleva a liquidar todos aquellos personajes que encuentra a su paso.

En paralelo, y equilibrando la balanza, Miike empezó a ser solicitado cada vez más para dirigir producciones comerciales que revientan las taquillas japonesas y suelen estar basadas en mangas de éxito: es el caso de *Crows Zero* (2007). Y, en un punto intermedio, hallamos algunos títulos en los que el director se acerca al drama de época —*jidaigeki*— protagonizado por samuráis, sin faltar al respeto a la tradición, pero amplificando su potencial espectacular —*Jûsan-nin no shikaku* (*13-nin no shikaku*) (2010)— o adaptándolo a la tecnología 3D —*Ichime* (*Hara-kiri: Death of a Samurai*) (2011).

Entre las múltiples muestras de reconocimiento internacional que ha recibido Miike se cuentan los galardones honoríficos en Sitges —la Máquina del Temps en 2003 y el Gran Premio Honorífico en 2013— y, no menos significativo, haber sido el único director asiático invitado a participar en la antología televisiva *Masters of Horror*, para la cual realizó el episodio *Imprint* (2006), uno de los más alabados de toda la serie.

5.2. Sion Sono

La poesía y las *performances* artísticas no son la trayectoria formativo habitual de un cineasta consagrado al género fantástico, pero ese es uno de los detalles que distinguen la obra de Sion Sono (Toyokawa, 1961) de la de la mayoría de sus colegas. En su juventud, el cineasta militó en el colectivo Tokyo GaGaGa, especializado en acciones artísticas rupturistas que tomaban la forma de improvisadas manifestaciones callejeras. En paralelo, Sono trataba de alzar su voz cinematográfica, con piezas experimentales de título tan explícito como *I am Sion Sono!* (1985), una especie de autorretrato alucinado. Esta primera etapa de su filmografía entre la vanguardia, los relatos más o menos dramáticos e incluso alguna incursión en el *pinku eiga*⁵, siempre al margen de la industria y con problemas para alcanzar algún tipo de eco entre el público.

⁽⁵⁾ Las *pinku eiga* son las producciones eróticas para el mercado nipón.

La situación empezó a cambiar, justamente, con su primer acercamiento al género fantástico, *Suicide Club* (2001). La película arrancaba con una escena de gran impacto: un grupo de colegialas se cogía de la mano y saltaba al unísono a la vía del metro, llamando la atención sobre una epidemia de suicidios que empezaba a asolar Japón. Mientras la narración tomaba derroteros progresivamente absurdos, la imaginería sangrienta de la que hacía gala Sono afianzaba el filme en un terreno afín al género, contribuyendo tanto a la renovada reputación de territorio extremo que había alcanzado la cinematografía japonesa (debida a filmes contemporáneos como *Battle Royale* o *Versus*, y al descubrimiento de Takashi Miike), como a su caudal fantasmagórico y terrorífico, si bien la sensibilidad de Sono puede resultar más cercana al *mangaka* Junji Ito que al j-horror de *The Ring* y *Ju-on: The Grudge*.

A partir de este momento, Sion Sono empieza a compaginar filmes cercanos al terror —como *Noriko's Dinner Table* (2005), suerte de secuela de *Suicide Club*—, con proyectos de otra índole —como *Hazard* (2005), ligeramente inspirada en el periplo del director por Estados Unidos—, y cintas decididamente bizarras, que son las que confirman su reputación como valor en alza del género fantástico. Es el caso de *Strange Circus* (2005), pesadilla grandguignolesca que no se detiene ante tabús como el incesto y el abuso de menores. O, especialmente, *Love Exposure* (2008), monumental película de cuatro horas que mezcla cultos religiosos, romance adolescente, drama y comedia desaforada. Una apuesta extrema que le valió adhesiones incondicionales.

En este punto, la filmografía del director empieza a resultar tan inabarcable como revoltosamente camaleónica, ya que es capaz de dirigir un drama puro —*Be Sure to Share* (2009)— y, a continuación, un *thriller* perverso y ultravioleto —*Cold Fish* (2010).

En cualquier caso, su etapa más reciente se podría dividir en tres bloques:

- Cintas disparatadas pero de vocación comercial, normalmente basadas en mangas de éxito, como *Tokyo Tribe* (2014) y *Shinjuku Swan* (2015).
- Obras más personales que miran de frente las consecuencias de la catástrofe nuclear de Fukushima, como *Himizu* (2011), cuya concepción y rodaje se adaptó a las nuevas circunstancias y paisajes del país de manera casi neorrealista, *Land of Hope* (2012) o la alegórica *The Whispering Star* (2015), que bajo su consigna de ciencia ficción intimista visita los escenarios de la tragedia. También cintas extremas, críticas con el rol de la mujer en la sociedad nipona y la represión y sumisión sexual: *Guilty of Romance* (2011), *Tag* (2015), *Antiporno* (2016).
- Obras que se escapan a toda categoría y que tanto pueden realizar un homenaje a la creatividad cinematográfica bañado en litros de sangre —*Why Don't You Play in Hell?* (2013)— como recuperar una idea de juventud y llevarla hasta sus últimas consecuencias, con la forma de un musical absurdo en el que aparece una tortuga gigante —*Love & Peace* (2014).

En cualquiera de sus manifestaciones, el mundo fantástico de Sion Sono siempre desafía las convenciones, volando libre como esa poesía que no busca la rima, sino la imagen insólita y estimulante, ya sea esta violenta, tierna, psicótica o hilarante. Y si sus películas resultan extremas, eso se debe a que el director estuvo a punto de morir a causa del cine, literalmente: un día, los rollos de negativo que tenía entraron en combustión, provocando un gran incendio. Uno de esos accidentes que, sin duda, pueden marcar de manera indeleble una sensibilidad artística.

5.3. Park Chan-wook

La selección de *Old Boy* (2003) en la Competición Oficial del Festival de Cannes supuso un antes y un después, no solo en la carrera profesional de Park Chan-wook (Seúl, 1963), sino también en la proyección del cine de género en los festivales de prestigio. Aunque cineastas como David Lynch o Quentin Tarantino habían obtenido la Palma de Oro en el mismo Cannes, la presencia de un *thriller* tan extremo resultaba una auténtica novedad en la selección de la Croisette.

La historia de un hombre secuestrado, Oh Dae-su (Choi Min-sik), a quien su captor pone en libertad quince años después sin razón aparente, cogió desprevenido al público, fascinado por secuencias ya icónicas como aquella en que el protagonista se come un pulpo aún vivo, el coreográfico plano secuencia en que este se enfrenta con toda una banda de malhechores, o la revelación final que descubre el plan del villano de la película, Lee Woo-jin (Yoo Ji-tae): conspirar para que Oh Dae-su se enamore sin saberlo de su propia hija, vengándose por el hecho de que el protagonista difundiera el amor incestuoso entre Lee Woo-jin y su hermana.

La gran acogida que tuvo la película —ganó el Gran Premio del Jurado, presidido justamente por Tarantino— allanó el camino para que en años venideros se normalizase la presencia de propuestas afines al género fantástico en los certámenes más importantes, afianzando la categoría autoral de cineastas como Takashi Miike, Nicolas Winding Refn, Johnnie To o el mismo Park.

Pero antes del formidable éxito de *Old Boy*, el director surcoreano ya tenía una filmografía apreciable, en la que destacaba *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), primera parte de una *Trilogía de la venganza* que completan *Old Boy* y *Sympathy for Lady Vengeance* (2005). En la primera, dos hermanos que necesitan desesperadamente dinero para una operación de riñón de uno de ellos deciden secuestrar a la hija del antiguo jefe de uno de ellos. Accidentalmente, la niña muere y el padre inicia un camino de venganza. El filme ya incorpora el refinamiento estético que caracterizará siempre el cine de Park, construido a base de composiciones detallistas y secuencias virtuosas, y también muestra un ambiguo patetismo a la hora de retratar a los personajes y la violencia que les rodea. Son señales de estilo que se agudizan en *Sympathy for Lady Vengeance*,

donde los elementos más propios del *thriller* pierden peso en favor de un sendero de venganza más determinista y ritualizado, que subraya las implicaciones de quien participa de manera directa o indirecta en un acto violento.

Una vez cerrada la trilogía, Park dio un giro con *Soy un cyborg* (2006), excéntrica comedia romántica ambientada en un hospital psiquiátrico y protagonizada por un cleptómano y una chica que cree ser un robot. El inicio del filme puede considerarse casi una actualización de *Tiempos modernos* de Chaplin: Young-goon trabaja alienada en una fábrica de radios y su integración con la mecanizada cadena de montaje llega al punto de convencerla de que ella misma es una máquina, por lo que decide rajarse el brazo y conectarlo a un cable de electricidad que le permita recargar su batería.

A la manera del cine de Terry Gilliam, Park contrasta las expectativas delirantes de su protagonista con una realidad más sombría y opresora, pero formalmente empatiza claramente con el lado más fantasioso de la historia y no solo muestra las visiones de Young-goon, sino que adopta una estética colorista e histriónica que denota el carácter fabuloso de la propuesta.

A continuación, el director volvería a efectuar un cambio de registro, adentrándose de manera más directa en el género fantástico con *Thirst* (2009), donde un sacerdote católico se convierte en vampiro después de una transfusión de sangre. Esta premisa se convierte en un romance sórdido cuando el protagonista empieza una relación con la esposa de un amigo de infancia, al que acaba matando, y la pareja se ve forzada a convivir junto a la madre del fallecido, que permanece en un estado de shock inmóvil. En este punto, la temática vampírica, que da a los personajes principales una fuerza sobrehumana pero también los condena a vivir de noche, se cruza con la adaptación de las líneas principales del argumento de *Therese Desqueiroux*, de Émile Zola.

Esta traslación de una novela occidental a un contexto oriental vuelve a producirse en el trabajo más reciente de Park, *La doncella* (2016), basado en la novela de Sarah Waters *Falsa identidad*. En este caso, la Inglaterra victoriana da paso a Corea durante la ocupación japonesa de principios del siglo XX, marco de un retorcido entramado de estafas, falsas identidades, seducciones, y una elaborada venganza que conecta el filme con las obras más reputadas de su director.

Entre ambos filmes, Park realizó *Stoker* (2013), su primera producción estadounidense, rodada en inglés y con guion ajeno. En cierto modo, la película permite al director saldar su deuda con la figura referencial de Alfred Hitchcock, cuya *La sombra de una duda* planea constantemente sobre esta historia de una mujer y su hija que son visitadas por el perturbador y seductor hermano del fallecido padre y marido. El ejercicio de suspense creado alrededor de la identidad de este «tío Charlie» se mezcla con una visión de las relaciones familiares

decididamente corrupta, que apunta hacia una tentación incestuosa menos explícita que en *Old Boy* pero, aun así, fundamental para el despertar sexual de la protagonista adolescente.

5.4. Bong Joon-ho

Una de las líneas temáticas más habituales en el cine de género surcoreano es el cuestionamiento y la crítica constante a la autoridad y a unas estructuras de poder que se perciben profundamente corruptas. Y quizá no haya director más constante a la hora de incidir en ello que Bong Joon-ho (Daegu, 1969), cuya filmografía suele presentarnos a individuos enfrentados a situaciones extraordinarias, y absolutamente desamparados ante el sistema.

Esta idea podía intuirse ya en su ópera prima, *Barking Dogs Never Bite* (2000), comedia negra que acontece casi por completo en un bloque de apartamentos impersonal y alienante, pero cristalizó de manera flagrante en la película que le dio a conocer internacionalmente, *Crónica de un asesino en serie* (2003). Inspirada en un caso real de la crónica negra coreana, la película sigue la investigación de la violación y asesinato de varias mujeres en una zona rural, con un policia de la localidad y otro llegado de Seúl para dar caza al asesino en serie. La investigación se ve perjudicada por la deficiente burocracia y técnicas forenses, y los métodos de la policía resultan abusivos y altamente cuestionables. El caso queda sin resolver, dejando la película como la radiografía de un sistema nocivo, que permite que el horror quede impune. Pero, a pesar de este lóbrego diagnóstico, *Crónica de un asesino en serie* destaca también por su arriesgada combinación de tonos, deslizándose del drama a la comedia con una desconcertante facilidad; otro de los rasgos que caracteriza el cine de Bong.

Un *thriller* inspirado en una historia real era terreno propicio para lanzar dardos de crítica social, pero el director siguió manteniendo esta voluntad al acercarse a un género aparentemente más despegado de la realidad, como son las *monster movies*. La huésped (2006) empieza con un científico del ejercito estadounidense que ordena a su ayudante coreano (la diferencia racial no es casual) que vierta dos centenares de botellas de productos tóxicos en el rio Han. El resultado de esta acción es la mutación de algunos anfibios de la zona, uno de los cuales crece hasta adquirir dimensiones monstruosas y atacar a la población.

El referente que tiene el espectador durante esta crisis es una familia absolutamente desestructurada, formada por holgazanes, deprimidos y alcohólicos, que deben reaccionar cuando la criatura toma como presa a la más pequeña del clan. Ni la elección de los protagonistas, alejados de los estereotipos, ni el rol que desempeñan las autoridades durante el incidente (más problemático que útil o beneficioso), ni la presentación del monstruo —tras unas secuencias en las que apenas queda entrevisto bajo el agua, su primer ataque nos lo muestra frontalmente y a plena luz del día— ni el desenlace de la historia,

que evita el final feliz total para forzar la reconfiguración de la unidad familiar responden a tópicos previsibles, demostrando las ganas de Bong Joon-ho de inscribirse en el género según sus propias reglas.

Tras el éxito cosechado por *La huésped*, que empezó su andadura en la Quincena de Realizadores de Cannes, pasó por los festivales especializados en el género fantástico y arrasó la taquilla coreana, el director contrarió las expectativas de quienes creían que su filmografía ascendente se iría haciendo cada vez más espectacular y realizó *Mother* (2009), un drama tenso en el que una mujer movía cielo y tierra para demostrar la inocencia de su hijo discapacitado, acusado del asesinato de una joven. Como si se trata del reverso de *Crónica de un asesino en serie*, Bong mete el dedo en la llaga de una justicia coreana que está muy lejos de ser fiable.

En 2013, el cineasta estrenó su primer proyecto internacional: *Rompenieves*, una adaptación del cómic francés *Le Transperceneige* coproducida por Corea del Sur y la República Checa, rodada mayormente en inglés y con un reparto en el que actores como Chris Evans, Tilda Swinton y John Hurt conviven con presencias habituales en anteriores películas del director, como Song Kang-ho, protagonista de *Crónica de un asesino en serie* y *La huésped*. El filme transcurre íntegramente a bordo de un tren que contiene los vestigios de la especie humana tras un cambio climático que ha devuelto el planeta a la era glacial. La organización del vehículo está dividida en clases, con el proletario explotado al servicio de la élite, hasta que algunos tripulantes inician una revuelta. Lejos de replegar su voz ante un proyecto tan ambicioso (se trata de la película más cara producida en Corea del Sur, el director equilibra el avance lineal del relato con la descripción del desnaturalizado microcosmos del tren, cuya estructura horizontal oculta un sinfín de espacios posibles.

En 2017, Bong estrena su segundo proyecto a escala internacional, *Okja*, fabula de cariz ecologista con Tilda Swinton,. El film tiene el honor de ser el primer título producido por Netflix en participar en la sección oficial del Festival de Cannes, lo que amplía la definición de la clase de producciones aptas para participar en certámenes internacionales.

6. Fantástico en femenino

El 11 de octubre de 2008, *Surveillance* fue proclamada mejor película del Festival de Sitges. La decisión del jurado convirtió a la directora Jennifer Lynch (Filadelfia, 1968) en la segunda mujer que se alzaba con el máximo galardón del certamen —en 1993 Sally Potter ya lo había ganado con su *Orlando*— y, en cierto modo, ayudó a normalizar la figura de las cineastas que quieren labrar su carrera en los cauces del género fantástico.

La presencia de mujeres encabezando proyectos fílmicos de género sigue suponiendo, a día de hoy, una minoría —una tendencia que replica lo que sucede en otros frentes de la industria cinematográfica—, pero de un tiempo a esta parte han surgido distintas voces femeninas que han destacado en su manejo y lectura de los códigos del género fantástico, produciendo títulos muy destacados, reconocidos tanto por la crítica como por los festivales especializados.

Su trabajo abre el camino para consolidar el papel de la mujer en el cine fantástico y redefine la noción de *scream queen* ('reina del grito'): ya no es la víctima asediada por un monstruo o asesino en serie, sino la mente que concibe los mecanismos de puesta en escena que deben inducir el escalofrío en el público.

6.1. Jennifer Lynch

Sin querer pasar por alto nombres tan destacados como los de Mary Harron y Kathryn Bigelow, cuya carrera presenta puntuales incursiones en el género fantástico —amén de una vocación en frecuentar géneros típicamente asociados con la masculinidad, como el *thriller* o el cine bélico—, es posible tomar a Jennifer Lynch como tentativo mascarón de proa de la corriente femenina en el género fantástico contemporáneo.

Hija de David Lynch y de la pintora Peggy Reavey, la trayectoria de Jennifer Lynch ha presentado puntuales asociaciones con la obra de su aclamado padre, autor de títulos como *Blue Velvet* y *Mulholland Drive*, sin por ello querer constituirse en heredera o reflejar una afinidad total con la misma. La primera obra que le dio visibilidad fue *El diario secreto de Laura Palmer*, libro que buscaba capitalizar el éxito de *Twin Peaks*, la serie televisiva cocreada en 1990 por su progenitor y Mark Frost, y con el que Lynch logró trascender la categoría de mero objeto de *merchandising*: las páginas del diario de la adolescente Laura Palmer, cuyo asesinato actuaba como punto de partida de la serie, presentaban un alto voltaje sexual y un marcado tono pesadillesco y sórdido que anticipa el tratamiento radical que David Lynch aplicaría a la precuela cinematográfica *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo*.

Jennifer Lynch daría continuidad a esta experiencia con su primera película, *Boxing Helena* (1993). Lynch escribió el guion a partir del encargo del productor Philippe Caland, que quería hacer una película sobre un cirujano obsesio-

nado con una mujer que no le corresponde, a la que acaba tomando como paciente-rehén tras un aparatoso accidente de coche y amputándole las extremidades. Jennifer Lynch da a este argumento un carácter de ensoñación erótica, afín (quizá de manera irónica) a la estética del cine erótico que a finales de los ochenta y principios de los noventa facturaba el productor y director Zalman King. Y, pese a la reducción del personaje femenino a un tronco-fetiché, la protagonista mantenía una actitud desafiante, dominando la situación y ridiculizando a su captor.

Entresijos del filme

La producción de la película resultó problemática: Kim Basinger debía interpretar al personaje titular, pero abandonó el proyecto (lo que motivó un litigio por incumplimiento de contrato) y fue sustituida en el último momento por Sherilyn Fenn.

En el momento del estreno, el tono eminentemente fantasioso de la propuesta no logró salvar el filme de la polémica, que generó un consenso fuertemente negativo alrededor del film con algunas reseñas acusando a su directora de misoginia y, en algunos casos, bordeando el insulto personal. La mala experiencia llevó a Lynch a retirarse del mundo del espectáculo durante tres lustros y es posible que los ataques recibidos a causa de su ópera prima y de su libro sobre Laura Palmer influyeran en el hecho de que las siguientes obras de la directora —realización de episodios televisivos al margen— abandonasen el retrato de femineidades turbulentas que marcó sus inicios.

Surveillance (2008) es un *thriller* protagonizado por una pareja de agentes del FBI que investigan unos asesinatos cometidos en un pueblo de Nebraska. El filme dispone distintos puntos de vista narrativos sobre un mismo hecho, en la estela marcada por el *Rashomon* de Akira Kurosawa, y extrema el humor negro a golpe de giros narrativos progresivamente farsescos, hasta acabar revelándose como una gran broma sobre la inestabilidad de los relatos poco fiables.

Chained (2012), último largometraje que Lynch ha realizado hasta la fecha, adopta la forma de un *thriller* psicológico y de cámara sobre un asesino en serie y el joven que ha vivido durante una década bajo su tutela y cautiverio. Como en *Boxing Helena*, la directora presenta un vínculo emocional —aunque no positivo— que se desarrolla en circunstancias extremas, pero en esta ocasión, y de manera significativa, las mujeres ya no juegan un rol activo ni protagonista, sino que son la carne de cañón que se amontona en el patio trasero del protagonista.

En la evolución cinematográfica de Jennifer Lynch hay también un eslabón perdido, *Hisss*, película que rodó en la India al poco de estrenar *Surveillance* y que proponía actualizar el mito oriental de la mujer serpiente. La dificultosa elaboración de la cinta (detallada en el documental de Penny Vozniak *Despite the Gods*) culminó cuando la directora fue apartada del montaje por los productores, quienes secuestraron el material y lo editaron a su antojo hasta pergeñar una cinta que Lynch se niega a reconocer como suya. De haberse desarrollado de otra manera, quizá esta película habría llevado un paso más

allá la idea de monstruosidad femenina que empezó a apuntar en sus primeras obras. Sin embargo, la historia quedó como un capítulo clave en la batalla que Jennifer Lynch sigue librando por hacer oír su voz en el mundo del cine.

6.2. Karyn Kusama

Similar guerra, aunque con circunstancias notablemente distintas, ha mantenido Karyn Kusama (Saint Louis, 1968). Su debut, el drama deportivo *Girlfight* (2000), sobre una joven que desea abrirse camino en el mundo del boxeo, fue un éxito en el Festival de Sundance (donde obtuvo el gran premio del jurado y el de mejor dirección), abriendo las puertas de Hollywood a su autora.

Del millón de dólares que costó su ópera prima (producida por su mentor John Sayles), la cineasta pasó a manejar los sesenta y dos millones de *Aeon Flux* (2005), vehículo de ciencia ficción protagonizado por Charlize Theron e inspirado en una serie de animación producida por el canal MTV. Fuera cual fuera el enfoque que Kusama quería dar a la futurista agente secreta que protagoniza el filme, este quedó perdido en el agresivo remontaje que sufrió la cinta por parte de los productores, dando como resultado un objeto que la directora no reconoce como suyo y que la llevó a jurar que no deseaba volver a trabajar en una película sobre la que no tuviera el control del montaje final.

En cualquier caso, *Aeon Flux* sirvió para que Kusama hiciera su primera incursión en el cine fantástico y de género, territorio en el que ha inscrito la mayor parte de su trayectoria posterior, empezando por *Jennifer's Body* (2009), mixtura de horror y comedia escrita por Diablo Cody, en la que Megan Fox da vida a una animadora de instituto poseída por un espíritu diabólico que masacra y devora los ejemplares masculinos de su apacible localidad natal.

El filme completó la accidental trilogía inicial en la filmografía de Kusama, tremendamente diversa en lo que se refiere a género, argumento y tono, pero unificada por el carácter fuerte y activo de sus protagonistas, centro del relato y motor de una acción que apenas necesita la presencia masculina.

Pero, paradójicamente, para su retorno a un modelo de producción independiente, la directora eligió una historia con personaje central masculino, escrita por su marido Phil Hay y por Matt Manfredi. *La invitación* (2015) narra el reencuentro de un hombre con su exmujer, años después de separarse a raíz de la traumática muerte de su hijo. Ambos han rehecho aparentemente su vida y deben poder permitirse una velada cordial y civilizada en compañía de otros amigos. Pero la invitación a cenar es un señuelo para el plan de una secta que ha captado a la exesposa del protagonista. En esta ocasión, Kusama se coloca en el punto de vista de un hombre atormentado y cuasi paranoico, que contempla cómo la mujer con la que compartió su vida se ha convertido en una presencia extraña y amenazante.

Irónicamente, ha sido un film tan pequeño como *La invitación* —de presupuesto similar al de su debut— el que ha reinstaurado la reputación de Karyn Kusama como voz a seguir y la ha afianzado como autora destacada en el género, hasta el punto de obtener el premio a la mejor película en el Festival de Sitges (2015).

Tras este filme, la directora ha trabajado intensamente realizando capítulos de distintas series de televisión y también ha participado en el filme de episodios de *XX* (2017), antología de terror dirigida íntegramente por mujeres: además de ella, las demás participantes son Jovanka Buckovic, Roxanne Benjamin y Annie Clark, conocida por su proyecto musical *St. Vincent* (en una fase anterior del proyecto, también debían haber participado Jennifer Lynch y Mary Harron).

El segmento dirigido por Kusama, *Her Only Living Son*, supone también el primer guion que la cineasta escribe desde *Girlfight*, y en él imagina el tormento de una madre soltera que intuye que su hijo adolescente es en realidad la reencarnación del demonio, y que pronto será reclamado por su hasta ahora ausente «padre». El filme se desarrolla casi como una secuela apócrifa de *Rosemary's Baby* y la atención a la psicología de la protagonista, y a su rol como madre pone de manifiesto la conciencia que Karyn Kusama ha adquirido de las posibilidades y el relieve dramático que la femineidad puede desempeñar en el marco del terror y el fantástico.

6.3. Anna Biller

Los casos de Jennifer Lynch y Karyn Kusama son paradigmáticos de las dificultades que pueden tener las directoras a la hora de desarrollar una trayectoria estable en el seno de la industria cinematográfica. En el extremo opuesto hallaríamos a Anna Biller (Los Ángeles), cuya filmografía no puede desligarse de la absoluta independencia con que levanta sus proyectos. Biller dirige, escribe, produce, monta, se encarga de la dirección de arte, el vestuario, la música y, a menudo, también protagoniza sus películas. La ironía de esta ética artísticocolaboral es que la obra de la directora remite de manera clara a las formas del cine hollywoodiense y de serie B (pero, en cualquier caso, industrial) de mediados del siglo XX, sobre todo en lo que concierne a géneros como el melodrama en technicolor o el fantástico. El elaborado simulacro estético pasa por despreciar el formato digital en favor de los 16 y 35 mm como formato de filmación y proyección, pero Biller no se conforma con la superficie del pastiche anacrónico: su ambición es problematizar el aspecto *vintage* de sus películas introduciendo una perspectiva femenina y feminista en ellas. Intenciones que la misma Biller explicita en el manifiesto que puede leerse en su página web:

«En mi obra, trato de combinar lo puramente cinematográfico con experiencias auténticas. [...] Mis preocupaciones son las vivencias diarias de la mujer [...] y, ya desde mis inicios como directora, he intentado crear un cine basado en el placer visual dirigido a las mujeres. [...] Quiero hacer cine de autor enmascarado como cine popular. Así que, cuando cito géneros fílmicos, no los estoy usando como un pastiche, sino para crear una sensación de arrebató estético e inocular en ellos el punto de vista de una mujer.»

El proyecto de Biller culmina, por ahora, en su último y más celebrado largometraje, *The Love Witch* (2016), la historia de Elaine, una bruja que utiliza pocimas y hechizos para lograr que los hombres se enamoren de ella, pero que solo consigue alimentar el deseo erótico de ellos y, en última instancia, matarlos accidentalmente. Esto hace del film el reflejo de un anhelo artificial creado por los roles que la cultura occidental inculca a la mujer desde una edad temprana, de la cual Elaine sería un producto tan monstruoso como patético. No resulta difícil detectar el feroz pensamiento de Biller bajo la irónica inocencia de las imágenes, cuya templanza se rompe solo ocasionalmente, como en el momento en el que una turba enfurecida pretende violar a la bruja Elaine para ajusticiarla, haciendo del sexo un impulso agresivo y castigador.

6.4. Soska Sisters

Desde una posición también independiente, pero mucho más conciliadora con las estructuras de producción habituales al cine de género de serie B, hallamos a las gemelas Jen y Sylvia Soska (North Vancouver, 1983). Como Anna Biller, estas hermanas también se han prodigado como actrices (esa fue, de hecho, su aspiración inicial) y han extremado su imagen pública, cultivando una estética no muy distinta a la que podían mantener las *scream queens* de la década de los ochenta. Sin embargo, su relación con el género fantástico no es distante ni metarreferencial como la de Biller, sino plenamente inmersiva, como corresponde a unas fans declaradas del terror.

Las Twisted Twins, como les gusta que las llamen, dejaron clara sus afinidades con su ópera prima, *Dead Hooker in a Trunk* (2009), autoproducida de forma amateur y destinada a exhibir un amor, por la virulencia y las ideas extremas, que no entiende de limitaciones presupuestarias. El film despertó la admiración de nombres como Eli Roth, pero fue su siguiente proyecto el que definiría realmente la identidad fílmica y la voluntad transgresora de las Soska: *American Mary* (2012). En este filme se nos presenta la historia de una estudiante de medicina (Katharine Isabelle) que se introduce en el mundo de la cirugía clandestina, realizando operaciones a clientes que desean modificar su apariencia corporal de manera radical. A esto, la película añade una línea argumental de *rape & revenge*, en la que la protagonista busca vengarse de los doctores que abusaron de ella tras dejarla inconsciente en una fiesta. Orgullosa de su carácter mutante e irregular, *American Mary* es ante todo una obra *de carácter*, que favorece la dispersión narrativa con tal de alcanzar *momentos fuertes*, a menudo relacionados con las modificaciones corporales que Katharine Isabelle ejecuta con o sin el consentimiento de sus clientes.

Tras esta película-manifiesto, Jen y Sylvia Soska tomaron una decisión *a priori* sorprendente: en lugar de seguir cultivando una voz propia que ya había empezado a ganarse admiradores, prefirieron foguearse como artesanas realizando dos encargos, *See No Evil 2* (2014) y *Vendetta* (2015), para WWE Studios, productora asociada a la liga de lucha libre estadounidense. El primer filme es una secuela del *slasher* *See No Evil*, que rebaja el culto a la figura de su asesino Jacob Goodnight (Glenn «Kane» Jacobs) incorporando como protagonistas a dos *scream queens*, Katharine Isabelle y Danielle Harris, que coincidían por primera vez en pantalla. *Vendetta*, en cambio, aleja a las directoras del horror para introducirlas en el género de acción carcelaria, un escenario eminentemente testosterónico (con un reparto casi exclusivamente masculino) que ellas asimilan con natural profesionalidad.

Los últimos créditos de Jen y Sylvia Soska incluyen *Hellevator*, un programa televisivo de temática terrorífica producido por Jason Blum, en el que las hermanas actúan como maestras de ceremonias, y el anuncio de un remake de *Rabid*, de su compatriota David Cronenberg, en el que una mujer desarrolla un aguijón fálico que contagia una dolencia rabiosa. Sin duda, un proyecto que les sienta como anillo al dedo.

6.5. Jennifer Kent

El patrón de actriz convertida en directora se repite en Jennifer Kent (Brisbane), quien tras desarrollar una trayectoria frente a la cámara (mayormente, en series de la televisión australiana), debutó en la dirección de largometrajes con *Babadook* (2014). La cinta, una prolongación clara del cortometraje *Monster* (2005), que Kent realizó una década antes, se construye alrededor de una mínima unidad familiar —una madre, Amelia, y su hijo Samuel— perturbada por una presencia monstruosa.

Este ser, el Babadook, que da nombre al filme, aparece al principio en las ilustraciones de un siniestro cuento que aterroriza a Samuel. Aparentemente, y siguiendo las pautas clásicas del género, la amenaza proviene del exterior. Sin embargo, la evolución del relato pone en paralelo la creciente visibilidad de la criatura con los sentimientos ambivalentes que Amelia (Essie Davis) siente hacia su hijo: en la fatigada mente de la mujer, el amor hacia Samuel se mezcla con una rabia repulsiva, producto del extremo cansancio que le produce criarlo completamente sola (su marido murió en un accidente de coche mientras la llevaba al hospital para dar a luz).

Así, Jennifer Kent emplea las herramientas del género fantástico puro, basándose sobre todo en una puesta en escena donde el monstruo se presenta gradualmente y apenas de forma intuida para acabar dando forma a un sentimiento innombrable que la protagonista no puede expresar de otro modo y con el que deberá aprender a convivir, como muestra de manera clara el desenlace de la película.

6.6. Julia Ducournau

Al igual que Jennifer Kent, Julia Ducournau (París, 1983) se ha hecho un lugar en el género fantástico contemporáneo gracias a su primera película (descontando un filme para televisión codirigido junto a Virgile Bramly), la aclamada *Grave* (2016), cuya trayectoria triunfal empezó en la Semana de la Crítica de Cannes, donde obtuvo el premio de la crítica. El filme es la historia de una joven, Justine (Garance Marillier), que entra a la universidad para estudiar veterinaria, donde coincide con su hermana mayor Alexia (Ella Rumpf). Ambas han sido criadas en una familia vegetariana, pero los ritos de paso y las nuevas relaciones llevarán a Justine a probar la carne y le despertarán una hambre carnívora y caníbal.

Históricamente, el género fantástico ha permitido enfrentar la ficción con encarnaciones particularmente cruentas de los traumas y los cambios de estado psíquicos y físicos, muchas veces escogiendo como objeto de estudio a un personaje femenino. Tanto *Babadook* como *Grave* se apropian de esta lógica, pero la perspectiva de género de sus directoras permite acercar el relato a la primera persona, más colectiva que necesariamente autobiográfica. Si en el caso de Jennifer Kent esto se manifestaba según un lenguaje clásico, en el caso de *Grave*, Ducournau muestra el descubrimiento de la femineidad de su protagonista según el instinto salvaje y la mutación corporal que regía las primeras obras de David Cronenberg.

6.7. Ana Lily Amirpour

En el Festival de Toronto de 2016, Julia Ducournau proyectó *Grave* en la sección Midnight Madness. En dicho certamen Ana Lily Amirpour (Reino Unido, 1980) presentó su segundo filme, *The Bad Batch* (2016), una fantasía distópica en la que el canibalismo también juega un papel importante. La coincidencia propició un artículo en *W Magazine*, que destacaba el *look* chic de ambas autoras, tan alejado a la imagen con que se asocia el cine de género. En cierto modo, esta pieza abría la veda a distintos artículos que destacan la declinación del género en femenino.

No todos los textos comparten las mismas protagonistas, pero el nombre de Ana Lily Amirpour figura en todos, quizá por la visibilidad que le ha dado colocar *The Bad Batch* en la sección oficial y competitiva del Festival de Venecia, donde ganó el premio especial del jurado. Sin embargo, Amirpour ya había llamado la atención con su ópera prima, *Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014), revelada en Sundance y convertida en objeto cotizado por todos los festivales especializados. El clamor se debe, en parte, al exotismo con que su directora facturó la obra: pese a estar producida y rodada en Estados Unidos, la historia se ambienta en una ciudad ficticia de Irán y está hablada en persa. El choque cultural queda concentrado en su protagonista, una joven vampiresa

que viste el *chador* como si se tratara de la capa identificada con los dráculas de la Universal y la Hammer, que se define con una timidez casi patológica y casi muda, prefiriendo comunicarse a base de pinchar sus discos preferidos.

Como vemos, la aproximación de Amirpour al género es más esquinada que la de algunas de sus colegas, y se sitúa por estética (un blanco y negro fotografiado por Lyle Vincent), tono y ritmo lacónico más cerca de los círculos del cine independiente que del género fantástico puro y duro. En otras palabras, más cerca de Jim Jarmusch que de Terence Fisher.

Bibliografía

- Béghin, Cyril** (2013). «Galaxie J.J. Abrams». En: Cyril Béghin. *Cahiers du Cinéma*. (núm. 690).
- Heredero, Carlos F. (ed.)** (2014). *Bong Joon-ho. La reinención de los géneros*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Higueras, Rubén (ed.)** (2016). *Cine fantástico y de terror español. Mutaciones y reformulaciones (1984-2015)*. Madrid: T&B Editores.
- Mes, Tom** (2003). *Agitator – The Cinema of Takashi Miike*. Inglaterra: FAB Press.
- Robles Ávila, Sara (ed.)** (2010). *Cine Fantástico 100% Asia*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rodríguez, Hilario J.; Tejada, Carlos (ed.)** (2013). *Cine XXI. Directores y direcciones*. Madrid: Cátedra.
- Sala, Ángel; Fez, Desirée de (ed.)** (2013). *Takashi Miike. La provocación que llegó de oriente*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Tomasi, Dario (ed.)** (2006). *Anime perdute. Il cinema di Miike Takashi*. Torino: Museo Nazionale del Cinema - Editrice Il Castoro.
- Tomasi, Dario; Piccolo, Franco** (2013). *Il signore del caos: Sion Sono*. CaratteriMobili.
- VV.AA.** (2003). *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós.
- VV.AA.** (2002). «Antología del cine fantástico español». *Quatermass* (núm. 4 y 5).

