

El cine fantástico español de los noventa. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado

JUAN CARLOS MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

RESUMEN

El cine español, tradicionalmente tan alejado del género fantástico, experimentó a partir de 1990 un cambio importante con la aparición de un destacado número de producciones de este tipo. Estas películas, tan diferentes entre sí, tienen características en común, tales como un buen acabado técnico, argumentos de interés y una nueva habilidad para extraer sus propias referencias temáticas y formales huyendo de los viejos estereotipos o clichés ajenos al público español.

PALABRAS CLAVE: Cine español de los años noventa, cine fantástico, películas de género, nuevos realizadores.

ABSTRACT

The Spanish movie, traditionally so far from the fantastic films, in 1990 took place many changes that brought about an outstanding number of productions in this kind of subject. These films so different between them, have many characteristics, such as a perfect and good technic, interest about the arguments, and a new ability to find their own thematic and methodical references without old stereotype or clichés strange to the Spanish audience interest.

KEY WORDS: 90's Spanish cinema, fantastic cinema, genre films, new filmmakers

INTRODUCCIÓN

A lo largo de su historia, el cine español no se ha caracterizado por cultivar determinados ámbitos temáticos inscritos en ciertos géneros. Así, el cine fantástico, la ciencia-ficción y el terror no eran tratados más que en ocasiones aisladas, sin ambición y la mayor parte de las veces bajo un justificado halo de cine paupérrimo, desde el punto de vista de la producción y

de los resultados técnico-artísticos obtenidos'. El limitado repertorio en el tipo de historias emprendidas dejaba olvidados estos géneros, de manera que el abanico teinático estaba encorsetado hasta los noventa, ya que el cine español, en general, obviaba o rehuía por principio algunos de ellos considerándolos casi tabú. Las causas de este olvido son heterogéneas y complejas pero podemos enumerar las principales a nuestro juicio:

- **Falta de presupuesto:** la naturaleza de las historias suele requerir de unas inversiones en capítulos de la producción –decorados, efectos especiales, maquillaje, atrezzo– superiores a las del resto. Si no se pueden acometer dichas inversiones la calidad y dignidad de estas películas ante el público se viene abajo, provocando el ridículo por la inverosimilitud de lo representado. Si tenemos en cuenta que el cine español normalmente no se caracteriza por los desahogos presupuestarios y sí por la contención de la mayor parte de la producción, entenderemos fácilmente que un guión para una película de cine fantástico, no fuera del interés de un productor ante otros proyectos más baratos y sencillos.
- **Razones culturales:** ausencia de una tradición asentada, tanto en el cine español como en la cultura popular, fomentada a lo largo del siglo XX por los medios de comunicación españoles. A lo que hay que sumar el tradicional desinterés de los guionistas por abordar estas historias, posiblemente en la creencia de que las posibilidades de materialización del proyecto fueran escasas y su acogida incierta.
- **Prejuicios de los profesionales** del cine: poco acostumbrados a trabajar en el género y poco familiarizados con los códigos de representación y los procesos de creación de elementos específicos para las historias, en particular decorados y efectos especiales. Pero especialmente por parte de los productores. Alex de la Iglesia recuerda la reacción de las productoras cuando les presentaban el proyecto de *El día de la bestia*: ((Estabanlos que decían que la historia les parecía un disparate y los que nos recomendaron, por nuestro bien, que nos olvidásemos de ese guión si pretendíamos seguir en el inundo del cine.))²
- **Prejuicios del público:** partamos de que la mayor parte sigue siendo reacio al cine español como demuestran cada año las cifras oficiales'. No obstante, éste siempre ha mostrado una buena receptividad hacia estos géneros cuando se trata de producciones anglosajonas –norteamericanas, británicas e incluso australianas–. La mayoría de las incursiones españolas en el género en los sesenta y setenta se ganaron por su baja calidad, la indiferencia del público salvo en círculos muy minoritarios. Podemos citar la mayoría de la producción de Jacinto Molina y Jesús Franco, que, si bien cuentan con un reducido grupo de seguidores en España, que sorprendentemente se extiende por otras

1 Existen honrosas excepciones como *La residencia* (1967) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) ambas de Narciso Ibáñez Serrador, películas de singular interés que merecerían un artículo aparte. Como muestra del desinterés de la crítica, podemos destacar que ninguno de estos títulos figura en la monumental obra de referencia PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) 1997. *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española.

2 ORDÓÑEZ, Marcos, 1997, *La bestia anda suelta*, Rarccloria. Ediciones Glénat.

3 Cuota de mercado del 12 por ciento en 2002. Fuente ICAA

partes del mundo, no destaca en modo alguno por sus aportaciones narrativas, estéticas y/o formales; más bien al contrario.

- **Prejuicios de la crítica:** sin entrar en polémicas, la crítica internacional jamás ha hecho reconocimiento alguno o ha mostrado la mínima consideración hacia casi ninguna película inscrita en las fronteras del fantástico, la ciencia-ficción o el terror.⁴ La generalidad de la crítica española no es una excepción sino que muestra especial inquina hacia estas historias vengan de donde vengan, más aún si añadimos otras consideraciones descritas en la presente enumeración⁵.
- **Dificultades para adaptar estos géneros a la realidad del espectador y la sociedad española:** existía una fuerte tendencia hasta los noventa a ambientar las historias preferentemente en escenarios y entornos totalmente ajenos a la cotidianidad de la sociedad española⁶. Bien buscando lóbregos castillos, oscuros bosques o mansiones siniestras y en no pocas ocasiones situando la acción en coordenadas espacio temporales ajenas, como el siglo XIX, adoptando códigos visuales muchas veces trasnochados. Los personajes tenían nombres anglosajones en un intento infantil por «parecerse» a las producciones norteamericanas. Así podemos encontrar que uno de los problemas –si no el principal– de este cine fantástico español, aparte del componente económico-industrial, era precisamente que buscaba todos sus referentes fuera del país en el que era producido, alejándose de la búsqueda de unas peculiaridades propias y con un pudor mal disimulado de mostrarse como tales películas españolas.

La mayor parte de estos puntos son igualmente –con las lógicas singularidades de cada país– extrapolables al conjunto del cine europeo, dejando aparte al Reino Unido cuya aportación y trayectoria histórica al cine fantástico mundial tiene unas características propias y específicas.

4 Como ejemplo podemos citar algunas clasificaciones de las mejores películas de la historia del cine. Según el Instituto de Cine Británico en su lista de 1983, de treinta películas sólo dos (*Psicosis* y *2001*) tienen este carácter. Por su parte, el crítico canadiense John Kobal en su estudio realizado en 1988 a través de una macroencuesta determina que sólo cinco películas enmarcadas en estos géneros merecen un puesto entre las cien mejores.

5 No obstante y en los últimos años, existe un sector de la crítica que viene reivindicando este tipo de películas como se evidencia en la publicación de libros como AGUILAR, Carlos (coord.) 1999, *Cine fantástico y de terror español*, 1900-1983, San Sebastián. Semana de Cine Fantástico y de Terror. Centrado en la figura de Jacinto Molina, se ha editado CAMILO DÍAZ, Adolfo 1993, *El cine fantaterrorífico español*, Gijón, Editorial Santa Bárbara.

6 Ejemplos: *Las noches del terror ciego* (1972) de Armando de Osorio, *No profanar el sueño de los muertos* (1974) y *Descanse en piezas* (1987) de José Ramón Larraz

LA APARICIÓN DE UN NUEVO CONTEXTO PARA EL GÉNERO

El crítico e historiador de cine español Carlos F. Heredero exponía con entusiasmo la siguiente reflexión:

«Algo se mueve en el cine español: renovación generacional, mutaciones industriales y legislativas, relevo generacional, transformaciones en el retrato sociológico de su audiencia, creciente interés mediático hacia sus imágenes..., diferentes metamorfosis que, bien tomadas en conjunto o bien por separado, le están cambiando la cara a la producción fílmica de este país.»⁷

Efectivamente, la década de los noventa contempla, en términos generales, una positiva evolución de la trayectoria del cine español en todos sus órdenes. Se produce la integración de un importante número de nuevos directores cuyas edades se hallan entre los 25 y los 40 años, así como una clara ampliación de los registros narrativos y estilísticos de las películas y la mejora de los indicadores comerciales y económicos cineinatógráficos (recaudaciones, cuota de pantalla). Desgraciadamente la situación no se asentará y en los primeros años del siglo XXI se entra en otra importante crisis.

Distintos factores confluyen a la hora de configurar un nuevo paisaje para la producción cinematográfica nacional. Desde el relevo generacional cuyo motor son los nuevos y a menudo jóvenes realizadores; hasta el evidente y objetivo desarrollo técnico en el proceso de producción y postproducción de los largometrajes y cortometrajes. Consecuencia directa de este segundo aspecto será la mejora notable de la calidad media de las películas en cuanto a su acabado formal.

Sin embargo, los problemas estructurales que el sector cinematográfico español acarrea continúan presentes y las dificultades aún son escollos que lastran al sector. No obstante, nuevos horizontes se abrieron y quedó comprobado que el público es capaz en un momento dado de acudir de forma masiva a las salas de exhibición a ver una película española, incluso de temática fantástica, sin que su condición de producto nacional alimente de por sí, prejuicios negativos sobre el producto.

Quizá lo más llamativo sea la caída de estos prejuicios del público joven (18 a 30 años) con respecto al cine español en general. Este es un hecho importante desde el punto de vista comercial, puesto que son los espectadores comprendidos en este abanico de edades, los que más asisten a las salas cinematográficas.⁸

Este contexto nos parece decisivo para ubicar y valorar las nuevas aportaciones que se producen respecto al cine fantástico. En esta década, entre otros muchos fenómenos, el cine

7 HEREDERO, Carlos F., 1997, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los noventa*. Madrid, Ed. 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares.

8 SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. «La segunda edad de oro», *Muy Especial*, N° 32, Noviembre-diciembre 1997, pág. 22. En el mismo artículo se concreta que «El espectador español que visita asiduamente las salas (...) tiene entre 16 a 30 años de edad, es mujer en el 55 a 60% de los casos, posee estudios universitarios y su nivel económico es medio o medio-alto»:

español experimenta una hibridación de géneros, más o menos intensa, según los casos. De forma que, posiblemente como consecuencia, entre otras cosas, de las eclécticas influencias de guionistas y directores y de las preferencias del público, se tiende a una mezcla que alcanza también los universos temáticos y patrones narrativos propios del fantástico.

Sería arriesgado afirmar que en los noventa se conforma un cine fantástico español como tal, puesto que las diferentes películas no guardan una relación merced a un estilo determinado, sino que beben de influencias y planteamientos muy distintos. Tampoco representan desde el punto de vista cuantitativo un grupo importante pero sí son propuestas muy novedosas cualitativamente. Lo que sí encontramos son numerosas y muy variadas aportaciones que, de un modo valiente, asumen con colierencia unas líneas argumentales enredadas en la esencia del fantástico: lo imaginario y extraño en confrontación con lo real.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CINE FANTÁSTICO ESPAÑOL EN LOS NOVENTA

Antes de analizar de modo más pormenorizado los casos más representativos señalaremos una serie de características que podemos apreciar en la mayor parte de los títulos y que nos parecen fundamentales para valorar el interés y singularidad de las aportaciones al género:

- **Preocupación por el acabado de la producción en sus aspectos formales:** en línea con la mejora evidente de la factura técnica española, estas producciones abordan con rigor y preocupación las historias sin refugiarse en el desaliño formal que se convirtió casi en una marca de estilo de buena parte del fantástico hecho en España desde los sesenta. Este punto no es baladí y es necesario valorar los esfuerzos realizados para que industrialmente el acabado no desmerezca de forma notable del nivel medio de producción en otros países. Para que las propuestas estéticas y narrativas calen en el espectador es esencial la verosimilitud y cuidado de muchos aspectos que suelen estar más potenciados en el fantástico: realización, decorados, efectos especiales, fotografía, etc.
- **Ubicación de la narración en escenarios reconocibles y próximos para el espectador,** en oposición al cine español de décadas anteriores. Entendemos que es uno de los aspectos más elogiados e interesantes, precisamente la valentía de tomar una historia fantástica y situarla en unas coordenadas espacio-temporales concretas y próximas al espectador.
- **Las películas huyen de la autoparodia** y se toman en serio a sí mismas: como síntoma inequívoco de madurez, demostrando que en España también puede hacerse un buen cine fantástico fiel a sus propios planteamientos que no se refugie siempre en clichés.
- Se observan **frecuentes conexiones con otros géneros, estilos y pretensiones** como el costumbrismo, la comedia y la crítica social. Esta circunstancia actúa como pilar básico en la búsqueda de una identidad propia en cada película, al margen de los estereotipos clásicos, buscando recursos y enriquecimientos en otras esferas del propio cine y cultura españoles. Como muestra, la crítica comentó en su día que los guionistas de *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría) «son herederos de la comedia neorrealista –más que neorrealista– de los Azcona y Cía.»⁹

9 PALACIOS, Jesús, «Pesadilla durante la Navidad», *Fotogramas*, marzo 1995, pág. 110.

- **Variación de historias y temas escogidos:** el tono y las formas narrativas son dispares, lo que contribuye –como antes adelantamos– a que no podamos referirnos a un cine fantástico español como un todo basado en unas constantes temáticas. Esto puede ser observado como un reflejo más de la disolución de los géneros, la cual también incumbe por supuesto al fantástico. «Los cineastas se han dedicado a establecer juegos y relecturas de los géneros, los han acoplado al costumbrismo ibérico.»¹⁰
- **Eclecticismo en el tratamiento visual de la puesta en imagen** (realización): como consecuencia de la influencia ejercida sobre los directores de otras fuentes audiovisuales: televisión, cómic, publicidad y videoclip. Aspecto éste, presente en buena parte del cine español de la época pero de modo más claro cuando se abordan historias ligadas al fantástico. Los referentes culturales e icónicos de la mayoría de los directores que acometen estas películas son contemporáneos y están fuertemente ligados a los productos de la cultura de masas: televisión, cómic, etc. Este universo multireferencial contribuye a llegar mejor a una parte importante del público –sobre todo el joven– cuyos códigos de representación guardan similitudes significativas. En este sentido Alejandro Amenábar apuntaba: «Supongo que pertenezco a una generación más visual que literaria, que ha crecido viendo cine en televisión y cinematográficamente marcada por el cine de aventuras que se empezó a recuperar en los años setenta.»¹¹
- **Predominante ausencia de connotaciones sexuales y/o aspectos eróticos significativos ajenos a la narración:** un rasgo revelador teniendo en cuenta la tremenda contaminación que de erotismo gratuito tuvieron una gran cantidad de títulos inscritos en el fantástico durante los setenta. Situación con clara conexión con las circunstancias político-sociales históricas derivadas del ocaso de la dictadura en España, que a su vez, podemos asociar con lo que se conoció como «destape». En aquel momento fue una tendencia de reacción contraria a la censura del franquismo en el cine. en particular la ejercida con especial celo sobre este aspecto. Supone un síntoma más de evolución y madurez del cine español en general, y del fantástico que nos ocupa en particular, la desvinculación de infantiles añadidos sexuales que poco o nada tenían que ver con lo que se contaba. Así, normalmente estos largometrajes de los noventa. –al menos los reseñados por considerarlos las más destacables– se ciñen a sus líneas argumentales y tramas sin hacer demasiadas concesiones gratuitas en este punto concreto, para llamar la atención del público, que por otra parte, está más que acostumbrado al sexo en los medios audiovisuales.
- **Renovación generacional en los directores tradicionalmente vinculados al género.** En los noventa, el director Jesús Franco, sólo dirigió una película *Killer Barbies* (1996) que pasó inadvertida, al igual que la única en esta década que realiza Jacinto Molina: *Licántropo* (1996), dirigida al mercado internacional. El ciclo de unos directores que antaño se habían caracterizado por la velocidad y cantidad de su producción (mejor no hablemos de consideraciones sobre calidad), había concluído definitivamente. De esta forma el escaso fantástico producido en España, dejó por fin de asociarse a estos nombres.

¹⁰ QUINTANA, Ángel, «El cine como realidad: síntomas de los 90» eii *Archivos de la Filmoteca*, nº39, octubre 2001.

¹¹ PONGA, Luis, «El más listo de la clase», *Fotogramas*, diciembre 1997, pág. 117.

- **Positiva proyección internacional:** con unos estándares de acabado industrial en el nivel medio o por encima del contexto europeo, estas producciones no se desenvuelven en círculos cuasi marginales de la industria y el público sino que logran mostrarse como productos comercialmente muy atractivos.

ASPECTOS ARGUMENTALES: CASOS REPRESENTATIVOS

Predominan con mucho las historias ambientadas en España en la actualidad. Estas aportaciones buscan situar los personajes y las acciones en escenarios próximos al espectador, lo que provoca mayor impacto y verosimilitud, rasgo éste que difiere de la producción de las décadas pretéritas. Además encuentra unas ambientaciones reconocibles que el cine norteamericano no puede ofrecer. Sin embargo, cuando un film español trata de emular los escenarios del fantástico norteamericano saldrá siempre, necesariamente, perdiendo. Analizaremos someramente, en este sentido, dos de las películas más reseñables de este período.

Memorias del ángel caído (1996) es la ópera prima de dos directores: el guionista Fernando Cámara y el realizador David Alonso. Producida con 125 millones de pesetas (presupuesto por debajo de la media del cine español de la época) aborda una historia que mezcla una trama oscura e inquietante de trasfondo sobrenatural, con otra policíaca en tomo a una investigación, primando a lo largo de toda la película los elementos más próximos a la primera.

En una iglesia madrileña se produce una intoxicación masiva durante la misa cuyas causas y motivaciones se desconocen. La sucesión de hechos inexplicables y las pesquisas que se van desarrollando apuntan a que todo tiene un fondo mucho más complejo, en el cual se mezclan las profecías apocalípticas con una secta satánica. En este film, el argumento recoge elementos tradicionales del fantástico universal como el satanismo, las alucinaciones y los sucesos inexplicables y los presenta en una iglesia normal y corriente de Madrid. Pese a las limitaciones de producción, el film no evita la descripción, espectacular incluso, de ciertos pasajes como el despliegue policial y mediático cuando empieza a fallecer gente en la iglesia intoxicada con las obleas, manteniendo una gran dignidad en todos los aspectos formales.

Desde el punto de vista argumental, incorpora en su trama elementos tradicionalmente recurrentes como los antes citados y los pone al día, buscando la verosimilitud del desarrollo narrativo con un enfoque decididamente serio de la historia. Entendemos ésta como una de las apuestas más valientes de la década en este campo, tanto por el riesgo de su argumento como por el desarrollo del mismo. En su concepción intervienen además contundentes pinceladas del género terrorífico y la intriga con un fantástico subyacente que se hace explícito sobre todo en la parte final cuyo colofón coincide con el cierre de la historia. Como explicaba Fernando Cámara:

«Nosotros hemos cogido el género de una manera más pura, no hemos mezclado la comedia porque no nos interesaba. En ese caso queríamos ir con la cara por delante de decir «queremos el género en estado puro», más el terror que el fantástico y no encontramos dificultades en aquel momento»¹²

12 MARTÍNEZ, Juan Carlos, «La aventura de hacer cine fantástico», *Quince días*, 10 de diciembre 1998.

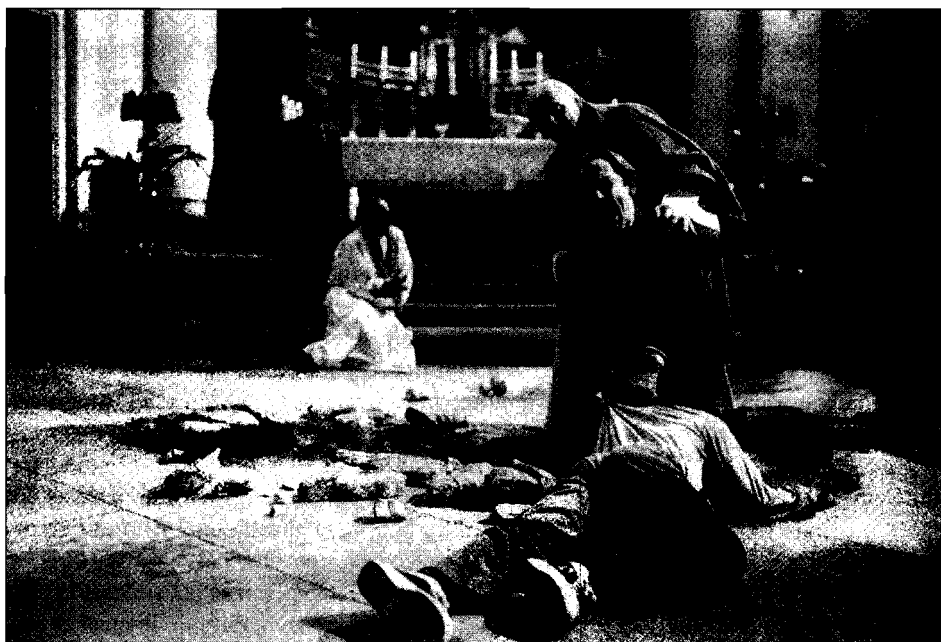


FOTO 1 MEMORIAS. Secuencia de *Memorias del ángel caído* (1996) de Fernando Cámara y David Alonso.

Abre los ojos (1998) de Alejandro Amenábar, plantea vencuetos argumentales laberínticos jugando con la concepción misma del espacio-tiempo, que, sin entrar en detalles se sitúa de nuevo en Madrid en la actualidad. Lo imaginario, en contraposición a lo real, está especialmente presente en la mayor parte del metraje, aunque el espectador sólo es consciente de ello hasta el final de la historia. Un joven sufre un accidente de coche que le deja desfigurado y le sume en un pozo de desesperación al darle de lado la mujer a la que ama y su mejor amigo. Los médicos encuentran finalmente la solución a su tormento, desde ese momento todo lo que vive el protagonista será pura fantasía, sólo real en su mente. La acción tiene lugar en escenarios neutros, incluso fríos, que actúan como piezas del puzzle fantástico en tanto que el espectador confunde, como el protagonista, realidad y ensoñación. Un buen ejemplo de secuencia con una vigorosa fuerza perturbadora y en cierto modo anticipadora del desarrollo de la historia es aquella en la que el personaje principal se encuentra literalmente solo en el mundo y corre por la Gran Vía de Madrid desierta". Sin efectos especiales y tomando una calle perfectamente conocida por todos en España se logra un impacto dramático y sobre todo visual muy sugerente.

13 Secuencia idéntica (travelling incluido) a la de *Pactar con el diablo* (1997) de Taylor Hackford en la cual el protagonista camina por la Quinta Avenida de Nueva York totalmente vacía.

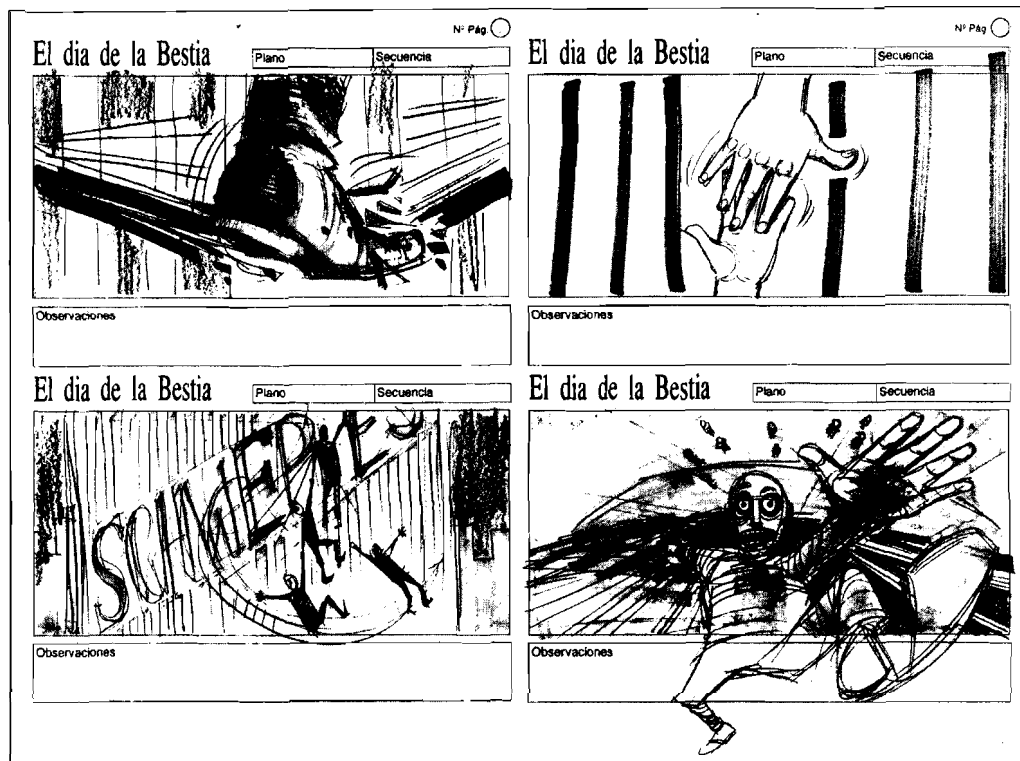


FOTO 2 STORY DIA BESTIA. Story board para una secuencia de *El día de la bestia* (1995), de Álex de la Iglesia.

ASPECTOS ESTÉTICOS: CASOS REPRESENTATIVOS

Las películas son catalizadores de todas las influencias y el bagaje audiovisual asimilado por sus directores, algunos con un estilo muy marcado como Alex de la Iglesia o Jaime Balagueró. Realizadores que «formados en el reino de la promiscuidad audiovisual, son capaces de integrar sin prejuicios -en ocasiones con habilidad y en otras de forma mimética- los códigos aprendidos con el cómic, la publicidad, el videoclip, el diseño, los fanzines, la moda, las «TV-movies» o la música rock.»¹⁴ El carácter siniestro de buena parte de sus films es un buen punto de partida para enfatizar los aspectos formales y estéticos.

El día de la bestia (1995) de Alex de la Iglesia, fue una de las películas más aclamadas por crítica y público y representó un punto y aparte en el cine español de los noventa por lo que implica un punto de ruptura con buena parte del cine anterior. Con un presupuesto de 350

¹⁴ HEREDERO, Carlos F., 1999, *20 nuevos directores del cine español*. Madrid. Alianza editorial.



FOTO 3 GUERRERO. Cartel de *El corazón del guerrero* (1999). de Daniel Monzón.

millones de pesetas, trata con fortuna una historia netamente fantástica con elementos de terror y esperpento. La odisea urbana de un sacerdote en busca del Anticristo en Madrid está revestida de una ambientación con resultados estéticos muy estudiados que contribuyen de modo decisivo a que la película logre sus propósitos de integrar perfectamente los personajes y el escenario en el tono apocalíptico subyacente. Toma una ciudad perfectamente conocida como Madrid en la Navidad de 1995 y nos la presenta como una urbe oscura, sucia, violenta, inhóspita y decadente. En este sentido, la secuencia que acompaña a los créditos es perfectamente elocuente. Mediante el uso de la iluminación, las sombras, los decorados y la cámara,

transporta al espectador a una ficción que no es sino lo real y cotidiano exagerado, lo cual provoca aún más desasosiego. De la Iglesia explica sus intenciones al adoptar este punto de vista:

«Aparte de utilizar edificios-emblema, queríamos que Madrid fuera para el padre Berriartúa [personaje protagonista] como la nueva Babilonia. Un espacio ideal para que se acentuara su lado paranoico. (...) Muy inquietante y a la vez muy irreal pero sin perder nunca de vista la realidad.»¹⁵

Los sin nombre de Balagueró recoge el testigo dejado por su cortometrajes *Alicia* (1994) y *Días sin luz* (1995) y los mantiene con más recursos técnicos. Hace gala de un gusto muy acentuado por una estética tendente a resaltar una atmósfera insana, sórdida y hostil. El tratamiento de los colores fríos es uno de los recursos utilizados en consonancia todo con un refinamiento formal que prima lo visual por encima del argumento, basando la búsqueda del efecto inquietante en los recursos de realización más que en lo que se cuenta. No obstante ese gusto por lo desagradable¹⁶ queda aquí matizado y es más sugerido que mostrado —al revés que en sus trabajos anteriores—.

99.9 (1997) de Agustín Villaronga sitúa su relato en una ciudad española indeterminada y nos lleva hasta apartados lugares que encierran inquietantes sucesos paranormales que los protagonistas quieren investigar. A lo largo del metraje el director hace varias concesiones a una realización deudora del videoclip, que inscribe en capítulos oníricos y alucinatorios. El cuidado y la sobriedad formal caracterizan la estética —por supuesto oscura y turbadora— que preside el film.

Por lo tanto, los aspectos estéticos son tenidos mucho más en cuenta como pieza importante en el conjunto de la película y la factura técnica se sitúa en niveles muy altos.

FANTÁSTICO, CIENCIA-FICCIÓN Y TERROR: LA DISOLUCIÓN DE FRONTERAS TAMBIÉN EN ESPAÑA

El director de cine David Alonso¹⁷ decía en una entrevista: «A lo mejor el fantástico es el género que más se diluye por los bordes y cines como los de Fellini y Médem tienen elementos fantásticos.»¹⁸ Este universo temático es un terreno propenso a incorporar aspectos asociados tradicionalmente a otros géneros como la comedia o el suspense. También para tejer entre líneas parábolas políticas¹⁹ y críticas sociales. Heredero apunta dentro del contexto general del

15 ORDÓÑEZ, Marcos, op. cit. También puede consultarse VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia, CASTRO, Débora 2002, *Cómo hacer cine 2. El día de la bestia de Álex de la Iglesia*, Madrid. Fundamentos.

16 Llevados hasta el paroxismo en sus cortometrajes, especialmente en *Alicia*.

17 Co dirige *Memorias del ángel caído* (1996) y dirige *Más de mil cámaras velan por tu seguridad* (2002)

18 MARTÍNEZ, Juan Carlos, op. cit.

19 Recordemos el cine fantástico realizado durante los cincuenta en EE.UU. con el peligro atómico como telón de fondo.

cine español, dicho aspecto: «Este mestizaje propicia, a su vez, la ruptura de las fronteras entre los géneros clásicos, y de ahí el grado de permeabilidad que muestran las nuevas ficciones para intercambiarse y compartir códigos.»²⁰

El corazón del guerrero (1999) es una película que se convierte en caótico crisol de todo esto. El primer film de Daniel Monzón tiene el mérito del riesgo asumido cruzando por una parte una trama de fantasía heroica²¹ con otra de intriga y acción situada en el presente en la capital de España. Un chico aficionado a los juegos de rol es capaz de traspasar el límite entre la dimensión imaginaria y la supuestamente real. En este caso, el mestizaje de género opera en distintos grados y con diferentes pretensiones.

La trama fantástica principal de los héroes protagonistas se asocia al puro entretenimiento conectado con el cine de aventuras –luchas, trampas, seres monstruosos– y es abordado con sorprendente torpeza en cuanto a guión. Un segundo aspecto estaría centrado en la intriga con elementos de acción, la que se da en la «realidad» en la cual el protagonista es buscado por la policía y nadie le cree en su lucha por destapar la conspiración. La tercera trama, la menos subrayada en la película, pero sin duda la más interesante y sugerente de todas es la trama política que encierra una crítica mordaz e inteligente, inusual por completo en el cine español de cierto presupuesto. Contrasta con el tono liviano e infantil de resto de la película, es más, el contexto de película fantástica es idóneo para plantear dicha reflexión político-social, de manera que pasa más inadvertida respecto al resto.

A su vez los tres niveles genéricos se hallan interconectados estableciendo paralelismos claros entre personajes y lugares concretos entre la dimensión imaginaria y la real. Habría distintos ejemplos pero citaremos tan sólo aquel en el que los personajes guerreros de la dimensión imaginaria luchan contra unos monstruosos leones que guardan un extraño templo de una secta. Dichos leones y dicho templo son inequívocamente como luego se resalta en otras secuencias, las populares estatuas que guardan el Congreso de los Diputados. Evidentemente cine fantástico en toda regla por un lado con elementos singulares que remiten a la realidad del lugar donde se produce la película. Y, sin embargo, el éxito en la distribución internacional del film fue muy notable.

Resaltamos como ejemplo característico de esta hibridación de géneros a partir del fantástico la película *Acción mutante* (1992), primera de Alex de la Iglesia. Esta reúne elementos argumentales e iconografía propia de la ciencia-ficción, por supuesto la comedia negra y toques esperpénticos cómico-costurnbristas resueltos con desigual fortuna.

Acción mutante, al principio de la década, supone una auténtica rareza en el panorama del cine español del momento atreviéndose a tocar un relato como el de un comando terrorista de minusválidos que secuestran a la hija de un fabricante de panecillos integrales en la España del futuro. Lo que podría haber sido una producción marginal y ridícula fue filmada con un buen nivel de producción y una utilización acertada de los recursos visuales pero con no pocos defectos graves de guión y la concepción de algunos personajes.

20 HEREDERO, Carlos F. 1999, op. cit.

21 Corriente dentro del fantástico caracterizada por el escapismo a través de seres fantásticos, brujería y guerreros que pueblan una época indeterminada pero claramente inspirada en las civilizaciones primitivas. Un ejemplo característico es *Conan, el bárbaro* (1982) de John Millius.

Al final de la década, *Nadie conoce a nadie* (1999) de Mateo Gil²², demuestra que ya no hay miedo a tomar historias con elementos fantásticos y situarlas en una realidad propia y conocida: la Semana Santa de Sevilla.

Nadie conoce a nadie mezcla unas premisas temáticas tendentes al fantástico con una fuerte trama policíaca y aventuras. Sitúa la acción en Sevilla en la Semana Santa de 2000 y describe una misteriosa confabulación de orígenes desconocidos que pretende reventar las fiestas a base de extraños atentados por la ciudad: «*Nadie conoce a Nadie* se presenta como un videojuego, en la (sic) que la ciudad de Sevilla es observada como una inmensa pantalla o plató de televisión donde los jugadores efectúan su partida.»²³

CONCLUSIONES

El cine fantástico en España produce interesantes aportaciones durante la década de los noventa, alejadas en forma y fondo de sus antecesoras. No se conforma una unidad de estilo en estas películas sino que se caracterizan por su diversidad y la ausencia de complejos acercándose a escenarios y personajes propios, reconocibles por el público español.

El cine fantástico en España logra un estado de madurez que se traduce en el interés por parte de algunos de los más notables directores surgidos en esa década, la acogida del público y los resultados obtenidos desde el punto de vista artístico y calidad de producción. Como consecuencia de todo esto las compañías productoras, televisiones y productores superan el tradicional prejuicio negativo frente a temáticas de este tipo.

Tras esta década, las bases colocadas siguen dando sus frutos sin que el cine español abandone historias que puedan inscribirse en el género: *El arte de morir* (2000) de Álvaro Fernández Armero, *Intacto* (2001) de Juan Carlos Fresnadillo, *Darkness* (2001) de Jaime Balagueró, *Cosa de brujas* (2002) de José Miguel Juárez, *Trece campanadas* (2002) de Xavier Villaverde, etc.

22 Puede consultarse el guión publicado: GIL, Mateo 2000, *Nadie conoce a nadie*, Madrid, Ocho y Medio.

23 QUINTANA, Ángel, op. cit.