

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

# “El cine español contemporaneo y la comedia de terror”

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autor/a:

**Juan Salvador Baixauli Asins**

Tutor/a:

**Javier Moral Martín**

**GANDIA, 2020**

**RESUMEN:**

El presente trabajo de investigación propone un análisis de la comedia de terror producida en España a lo largo del presente siglo. Para ello, se establece en primer lugar una definición de los principios formales y estéticos del subgénero a partir de su confrontación dialéctica con los dos referentes genéricos que le sirven de sustento: la comedia y el terror. Posteriormente, se realiza una evaluación histórica de la categoría en el contexto español poniendo de relieve aquellos hitos y momentos en los que el subgénero gozó del amplio favor del público. Finalmente, se analizan las propuestas y cineastas que, en el nuevo siglo, han retomado los códigos del subgénero como estrategias fundadoras de su quehacer cinematográfico.

**PALABRAS CLAVE:**

Comedia, terror, comedia negra, hibridación de géneros, subgéneros, cine español, cine s. XXI

**ABSTRACT:**

This research proposes an analysis of the comedy horror movies produced in Spain throughout this century. For this purpose, firstly the formal and aesthetic features of this genre will be defined, beginning by the confrontation between dialectics and the two references of genres which support it: comedy and horror. Afterwards the historical evaluation of this category in Spain will be pointed out, paying more attention to the achievements and moments in which the genre used to be especially beloved by the audience. At last, the proposals and filmmakers who have worked during this century according to the features of this genre will be studied.

**KEY WORDS:**

Comedy, Horror, Black Comedy, genres' hybridization, subgenres, Spanish cinema, 21st century cinema

## Índice

1. Introducción .....	3
1.1 Presentación.....	3
1.2 Objetivos .....	3
1.3 Metodología .....	3
1.5 Problemas.....	4
2. Definición y funciones del terror.....	4
3. Definición y funciones de la comedia.....	8
4. Funciones e importancia de la comedia de terror .....	12
4.1 Incongruencia de la situación.....	13
4.2 Relación monstruo/personaje.....	14
4.3 Inversión de las expectativas .....	14
4.4 Ambientación .....	15
5. El género del terror en el cine español .....	16
6. El género cómico en el cine español .....	22
7. La comedia de terror en España: revisión histórica del siglo XX.....	26
7.1 El periodo silente.....	26
7.2 Décadas 30 a 50 .....	28
7.3 Década de los 60 y 70.....	30
7.4 Década de los 80 .....	31
7.5 Años 90.....	33
8. La comedia de terror en España: revisión histórica del siglo XXI.....	36
8.1 Lo siniestro .....	36
8.1.1 La comunidad .....	36
8.1.2 Gritos en el pasillo .....	39
8.2 Lo maravilloso .....	42
8.2.1 Las brujas de Zugarramurdi.....	42
8.2.2 Lobos de Arga.....	46
9. Conclusiones.....	49
10. Bibliografía .....	50
11. Filmografía.....	52

## **1. Introducción**

### **1.1 Presentación**

Cuando se presentó ante mí la posibilidad de realizar un proyecto de mi elección en el que poder investigar sobre un tema que me apasionara, no lo dude ni un instante. Decidí hacer del cine de terror mi objeto de estudio y de España las fronteras entre las que me movería. Se trata de un género que siempre he disfrutado, ya sea por ofrecernos a personajes inolvidables que han calado profundamente en la cultura popular, o en ocasiones, por su despreocupada falta de medios, que suple con creces con un terrorífico espectáculo hecho con ingenio y pasión por el género. En una primera instancia, barajé la posibilidad de estudiar las tendencias a las que se ha sometido el terror durante lo que llevamos de siglo, pero la amplitud de la propuesta pronto transmutó a algo más concreto: tratar de realizar un estudio similar pero a través del subgénero de la comedia de terror. Si bien la comedia y el terror, *a priori*, parecen encontrarse en polos completamente opuestos, consideré que poder estudiar la fusión de ambos debía de ser todo un placer, redescubrir las pequeñas joyas que se esconden en este subgénero e indagar quiénes son los principales autores que han influido en su evolución. Con este propósito, trazaremos una línea desde sus primeros destellos en el período silente hasta la postmodernidad, averiguaremos qué nos hace reír y qué nos pone los pelos de punta y, principalmente, señalaremos algunas de las películas más interesantes de las últimas dos décadas: aquellas que, retomando los códigos propios del subgénero, han sabido plantear una renovación que está permitiendo su reencuentro con el público.

### **1.2 Objetivos**

El objetivo principal de este proyecto consiste en comprender y valorar el renovado prestigio de la comedia de terror en el cine español contemporáneo.

Junto a dicho objetivo general, y complementarios del mismo, consideramos que los objetivos secundarios del proyecto son:

1. Comprender los fundamentos formales que definen a la categoría de la comedia de terror a partir de la mixtura de dos géneros tan dispares.
2. Analizar los entrecruzamientos de la comedia y el terror a lo largo de la historia del cine español.
3. Poner en valor a los realizadores más destacados en el subgénero

### **1.3 Metodología**

La metodología que se seguirá en el presente trabajo de investigación consiste en los siguientes pasos:

El primer paso será realizar una búsqueda bibliográfica de los libros y artículos que mejor aborden la temática de la comedia de terror, así como el funcionamiento del horror y la comedia. Paralelamente, seleccionaremos una serie de títulos cinematográficos que consideremos que encajen dentro de los parámetros y procederemos a su visualización. Durante el transcurso del proyecto, y a medida que la investigación avance, se irán incluyendo nuevos artículos, libros, documentales o filmes que puedan ayudar a ampliar la información ya obtenida, con la intención de que el resultado final sea lo más veraz y completo que nos permita el tiempo de realización del proyecto.

Posteriormente el trabajo se ha dividido en tres etapas que pretendemos enumerar a continuación:

En la primera etapa hemos recopilado una serie de documentos al respecto de los mecanismos de la comedia y el terror, y también sobre el funcionamiento del subgénero. Esto nos ha permitido definirlo, y encontrar los ejemplos que han ilustrado la teoría que defenderemos en los próximos capítulos respecto al subgénero. Durante la segunda se ha definido la importancia del terror y la comedia en el cine español. Consideramos interesante este breve análisis para respaldar el interés que yace en este subgénero que nos ha ofrecido algunas películas con un excelente funcionamiento en taquilla, como con un interés que trasciende la película como producto de consumo. Finalmente, la última etapa consistió en realizar una investigación sobre la evolución del género que se inicia a principios del siglo XX y termina en la segunda década del siglo XXI. Para realizar esta parte, nos hemos apoyado en una serie de artículos sobre las películas que hemos considerado interesantes como reflejo del subgénero, posteriormente precedimos a su visualización para contextualizarlas o analizarlas.

## 1.5 Problemas

A lo largo de la realización del proyecto, afortunadamente, no hemos encontrado una gran cantidad de avatares que hayan dificultado nuestra meta, pero sí que nos hemos encontrado ante una falta de información relativa a la historia del subgénero en España. Por este motivo, finalmente hemos realizado una pequeña investigación que se ha convertido en parte fundamental del trabajo, en la que detallamos los filmes más importantes de cada período que ha sufrido el subgénero. Otro de los problemas que hemos tenido que gestionar es la falta de espacio debido al *corset* que supone abordar un tema tan apasionante como supone la comedia de terror, permitiéndonos tan sólo realizar el análisis de únicamente cuatro películas que hemos considerado como las más representativas.

## 2. Definición y funciones del terror

Si algo no puede faltar cuando tomamos la siempre excitante decisión de ir al cine es ese momento en el que nos disponemos a revisar la cartelera. Durante unos minutos analizamos los títulos, dejamos que suenen en nuestra cabeza y, finalmente, seleccionamos la película que, con suerte, nos va a atrapar durante aproximadamente una hora y media. A pesar de que el terror es considerado un género menor con respecto a la comedia o el drama, éste es siempre una buena opción. No hay mes del año en el que no recibamos al menos uno o dos filmes de dicho género y, tras realizar una investigación en la que se han revisado las 569 películas estrenadas en nuestro país durante el año 2019, hemos llegado a la conclusión de que aproximadamente el 10% son filmes susceptibles de ser catalogados dentro del género del horror. No sólo ocupan un porcentaje nada desdeñable, sino que algunas de ellas llegan a ser de las más taquilleras del año, como sería el caso de *It. Capítulo II* (2019) de Andy Muschietti, con una recaudación de 8.826.938€ o incluso, si abrimos el foco a ~~de~~ lo que llevamos de siglo, como sucede con *El orfanato* de Juan Antonio Bayona (2007), con una recaudación de 25.061.449€. Pero, ¿qué es el terror?, ¿cuáles son los mecanismos que usa para mantenernos pegados a la butaca?

El terror está íntimamente relacionado con lo siniestro. Freud lo define en su artículo para la revista *Imago* (1919) como “algo que tendría que haberse quedado oculto, pero finalmente ha terminado por manifestarse”, es decir, se basa en la idea de que viejas creencias ya superadas, ya sean supersticiones o repeticiones involuntarias, crean un estado contradictorio en nosotros. En el cine de terror esta contradicción busca crear en el espectador una respuesta cognitiva y emotiva que suele variar desde el malestar, la parálisis, la náusea, las ganas de gritar, los escalofríos, la

incomodidad... Estas respuestas no son casuales, sino que van guiadas por una concreta estructura narrativa, así como por la relación de los personajes positivos de la obra frente al monstruo presentado en la ficción. Según Noël Carroll (2005: 51), estas reacciones conocidas comúnmente como “efecto espejo” nos instruyen acerca de cómo nos debemos reaccionar como espectador frente a las cualidades monstruosas del ser presentado. No sólo son muy comunes dentro de este género, sino que son de capital importancia:

El efecto espejo, además es un rasgo clave del género de terror. Porque no es el caso para todo género que se presuponga que la respuesta del público repita algunos de los elementos del estado emocional de los personajes.

Si Aristóteles está en lo cierto respecto a la catarsis, por ejemplo, el estado emocional del público no duplica la de Edipo Rey al final de la obra del mismo nombre. Ni estamos celosos cuando Otelo lo está. Cuando un personaje de cómic se da un morrazo normalmente no se siente feliz, aunque nosotros sí. Y si observamos la emoción del suspense cuando el héroe corre a salvar a la heroína atada sobre las vías del tren, él no puede inducir sobre nosotros esa emoción.

El medimetraje *La cabina* (1972), de Antonio Mercero, es un magnífico ejemplo de dicho efecto. Lo que en un principio parece una simple contrariedad para nuestro protagonista (*id est*, el hecho de quedarse encerrado en una cabina telefónica), pronto va convirtiéndose en una terrorífica pesadilla: primero, volviéndose en una suerte de atracción de feria para curiosos que se aglomeran alrededor de la cabina, donde empezamos a sentir las primeras notas de incomodidad en nuestro personaje; en segundo lugar, en ese eterno pasacalle y en que la cabina es subida a un camión y transportada a lo largo de la ciudad. Aquí, el personaje, al borde de la desesperación, tan solo guarda una pequeña esperanza de salir de la situación; por último, una terrorífica escena final en la que junto al protagonista entendemos que no se trata de un caso aislado, puesto que hay un almacén donde va a ser abandonado junto a cientos de cabinas en las que en su interior se encuentran esqueletos de seres humanos que han corrido su misma suerte. Este *tour de force* emocional, que enfrenta al protagonista contra un terror que va más allá de los monstruos clásicos del cine y que puede ser considerada una nota aparte en las introducciones al género del horror en la cinematografía española, consigue sobradamente inducir al espectador las emociones antes citadas. Tal es su efectividad, que el día posterior a su emisión se podía observar a los ciudadanos bloquear las puertas de las cabinas telefónicas para evitar sufrir de manera inconsciente el destino del protagonista.

Noël Carroll (2005: 69) nos explica de manera muy sintética las condiciones que debe darse para poder sentirse aterrado:

Asumiendo que «yo-que-tanto-que-parte-del-público» estoy en un estado emocional análogo al que se describe como el de los personajes de ficción atacados por monstruos, entonces: estoy eventualmente arte-terrorizado por algún monstruo X, pongamos Drácula, si y solo si 1) estoy en algún estado anormal de agitación sentida físicamente que 2) ha sido *causado* por a) el pensamiento de que Drácula es un ser posible y por los pensamientos evaluativos de que b) dicho Drácula tiene la propiedad físicamente (y tal vez moral y socialmente) amenazador en las formas descritas en la ficción y que c) dicho Drácula tiene la propiedad de ser impuro, donde 3) tales pensamientos van normalmente acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como Drácula.

La identificación de una amenaza que damos como posible pese a saber que no es real más allá de la pantalla nos inquieta. También influyen otros factores para poder llegar al estado de terror. Uno de ellos es la relación de los personajes positivos con el monstruo, entendiendo como tal a cualquier ser que desafíe las leyes de la ciencia y, además, sea peligroso para nuestra integridad física, psicológica o moral. En consecuencia, la criatura ha de resultar amenazadora. Este peligro hace que temamos al monstruo y, además, separa al terror del fantástico maravilloso. Es

interesante por ello conocer la teoría realizada por Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981: 18):

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Esta idea introducida por Todorov explica que mientras el texto o film no se decante por mostrar su verdadera naturaleza sobrenatural o bien por ofrecer una explicación lógica a los sucesos acontecidos, se encuentra en el terreno de lo fantástico, que navega por la incertidumbre creada en el receptor, que se encuentra atrapado entre el plano terrenal y sobrenatural. En el momento en el que la ficción se decanta por mostrar su verdadera naturaleza, ésta pasará a lo extraño o, en caso contrario, a lo maravilloso. Todorov (1981: 23) nos ofrece de nuevo una estupenda definición para ambos:

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

Por este motivo, muchas obras de terror se mueven mediante sucesos inquietantes que no reciben una explicación final, dejando al espectador con la angustia de no saber cuál es la causa de los sucesos que acaba de presenciar. Obras como *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero, o el relato *Otra vuelta de tuerca* de Henry James (1898) en el caso de aceptar estos hechos como algo normal dentro de la ficción, éstos serían considerados como un elemento maravilloso por ser tratado como algo posible adquiera un todo terrorífico. En cambio, por ejemplo, un orco puede considerarse una criatura natural en un mundo maravilloso como es *El señor de los anillos*, donde obedece a la fauna natural de este universo. Sin embargo, trasvasado a nuestro mundo, nos encontraríamos ante un ser repugnante que desafiaría a las leyes de la naturaleza, causándonos un sentimiento de rechazo y pavor. Un sanguinario orco puede tratarse como un pensamiento: decir que tenemos miedo de éste significa que estamos aterrados por pensar en el orco. Ahora bien, el hecho de pensar en esta criatura no significa que nos comprometamos con su existencia. No obstante, el pensamiento en la misma nos causa repulsión al tratarse de un ser impuro.

Los monstruos son la representación por excelencia de la impureza y suelen encontrarse en un punto contradictorio, ya que presentan rasgos intersticiales como ser un animal a la vez que un ser humano, o estar vivo a la vez que muerto, violando de este modo la categorización cultural. Jean-Louis Leutrat (1995:29) nos ofrece un interesante acercamiento a esta idea:

Todo objeto aterrador es un objeto ambiguo y venimos a dudar si él es esto o aquello, lo mismo u otro; pero también –porque él retorna a lo mismo–, si él está aquí o allí, presente o ausente: este es, pues, el caso de todo objeto próximo. Objeto que puede, a fin de cuentas, ser solo él mismo, como sucede con la doble personalidad. La proximidad con lo real es lo que engendra el miedo.

Encontramos muchos monstruos que se mueven dentro de este carácter impuro e incompleto, desde Frankenstein, que aúna su parte mecánica con sus partes humanas, hasta los zombis, que en muchas ocasiones carecen de alguna parte de su cuerpo. Películas como *La maldición de Frankenstein* (1972) de Jesús Franco, *La noche del terror ciego* (1972) de Armando de Ossorio, o *No profanar el sueño de los muertos* (1974) de Jorge Grau son un ejemplo categórico del ser incompleto. Pero la biología de estos seres puede ir mucho más allá con criaturas que carecen de forma o se alejan de algo que podamos reconocer como humano o animal. El filme *La grieta* (1990) de Juan Piquer Simón es un magnífico ejemplo de esto, puesto que su repertorio de criaturas de pesadilla está mucho más cerca de las amalgamas descritas por Lovecraft que del

monstruo tradicional, creando seres compuestos por características de varias bestias deformadas hasta la pesadilla. Pero los monstruos pueden presentarse bajo otras características igual de terroríficas.

La magnificación de una figura fóbica que para nosotros pueda ser considerada como impura, como una araña o un escorpión, es un subgénero que, si bien fue impulsado en los años cincuenta con películas como *Tarantula* (1955) de Jack Arnold o *La humanidad en peligro* (1954) de Gordon Douglas, ha tenido un pequeño *revival* en nuestro siglo con películas como *Arac Attack* (2002) de Ellory Elkayem, o toda la producción llevada a cabo por *The Asylum* sobre tiburones, calamares o serpientes. En España también hemos realizado una incursión en este tipo de filmes con *Arachnid* (2001) de Jack Sholder. La masificación de estas figuras también es una forma de generar angustia en el espectador: al multiplicarlas se aumenta la sensación de amenaza e indefensión. El picotazo de una avispa es molesto y genera siempre rechazo. Ser atacado por varios enjambres de éstas produce una sensación de terror mucho mayor y, además, casi con toda seguridad será mortal para el atacado. Este sentimiento se encuentra de nuevo fuertemente relacionado con la idea de lo extraño, ya que, si bien puede ser un suceso natural el ser atacado por un conjunto de avispas, que éstas sean miles y, además, causen muertes continuadas es un suceso que se aleja de lo habitual, sin por ello desmarcarse de una realidad plausible. Esta técnica podemos encontrarla en películas como *El enjambre* (1978) de Irwin Allen, *Slither: La plaga* de (2006) James Gunn o *Slugs, muerte viscosa* (1987) de Juan Piquer Simón, las cuales ejemplifican maravillosamente este recurso. Hay que tener siempre en cuenta que no se puede realizar esta acción con cualquier elemento. Éste, tanto si es magnificado como masificado, ha de causar pavor o repulsión, por eso, una película como *Yeti, el gigante del siglo 20* (1977) de Gianfranco Parolini antes nos causa provoca una carcajada al ver a un hombre gigantesco y peludo arrasando todo a su paso que nos atemoriza.

La metonimia terrorífica es otro tropo clásico para presentar a una abominación. En ella, el monstruo no se presenta de manera directa como un ser terrorífico, sino que va acompañado de objetos que se pueden identificar como repugnantes o fóbicos. Un ejemplo habitual son los bichos y las ratas: en el caso del *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog, el protagonista lleva las ratas de la peste allá por donde camina, contagiando a los aldeanos con su podredumbre; en el film *Willard* (1971) de Daniel Mann, su protagonista, un chico introvertido del cual se aprovechan con facilidad, hace amistad con una colonia de ratas, quienes serán las encargadas de ejecutar su venganza contra los que trataron de abusar de él. En el caso de *Dolls* (1987) de Stuart Gordon, una pareja de encantadores ancianos usa a sus muñecos para asesinar a cualquier huésped que llegue a su morada, Tanto muñecos, como títeres, o autómatas con vida propia son fuente de pesadilla recurrente. Estos personajes continúan siendo inmorales o impuros: no por ser menos grotescos en su aspecto físico resultan menos infames. Muchos de estos casos están relacionados con el uso del *gore* u otros complementos que señalan la naturaleza repugnante del ser. Podemos señalar también el caso de *Escalofrió* (1978) de Carlos Puerto, donde una encantadora pareja es invitada por unas amistades recientemente adquiridas a pasar un fin de semana en su mansión. Esta pareja se nos presenta como un matrimonio encantador, pero es la naturaleza de los ritos satánicos que practican y los sucesos paranormales que provocan lo que hace que la metonimia terrorífica funcione.

El terror está íntimamente relacionado con la violación y transgresión de las normas culturales establecidas. Pensando en el código Hays<sup>1</sup>, que constreñía el cine estadounidense desde los años treinta hasta finales de los sesenta, podemos afirmar que, si bien el cine de terror no tiene todo el

---

<sup>1</sup> Este famoso código plantea, entre otras cosas, que el cine debe «forjar caracteres, desarrollar el verdadero ideal e inculcar rectos principios, bajo la forma de relatos atrayentes proponiendo a la admiración del espectador hermosos ejemplos de conductas (Tomas Gutiérrez Alea. 1982: 41).



mérito en la erradicación de dichas normas, sí que tuvo un importante papel y que, gracias a directores como Roger Corman, William Beaudine o David F. Friedman, que filmó la considerada como primera película *gore*, *Blood Feast* (1963), ayudaron a que éste cada vez fuera más permisivo y finalmente abolido. Su relevancia al respecto radicaba en un continuo pulso en el que se trataba de mostrar lo prohibido, no sólo como un vehículo para atraer más espectadores, sino como una lucha contra la libertad de expresión cinematográfica, usando al monstruo como su principal adalid y tratando de generar sentimientos de repulsión y angustia que hacen que el espectador confronte sus miedos más íntimos.

Es evidente la importancia que tiene este género y porqué millones de personas deciden ir al cine cada año a enfrentarse a las tinieblas que más allá del propio acto de evasión suelen reflejar las problemáticas y temores del momento y, por lo tanto, los ayuda a comprender de una manera encubierta sus miedos. De este modo, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) de Don Siegel no sólo habla de una invasión extraterrestre encubierta, sino de la paranoia anticomunista del momento, del mismo modo que *Una vela para el diablo* (1973) de Eugenio Martín no sólo es una magnífica película sobre unas asesinatas en serie, sino que habla de la represión sexual que sufría España bajo la dictadura católica del generalísimo Francisco Franco.

### 3. Definición y funciones de la comedia

La risa es un fenómeno incontrolable. Emerge de nuestro interior implacablemente y sin que podamos, en la gran mayoría de ocasiones, hacer algo por detenerla. La risa implica un breve momento de alegría, una expresión formal de los estados positivos y, tanto psicológica como físicamente, nos hace sentir bien como pone de relieve Begoña Carbelo (2005: 31):

Se ha evidenciado una elevación de las catecolaminas y endorfinas, y las defensas del organismo aumentan, además de producirse un satisfactorio estado de bienestar.

Así, nos encontramos ante una emoción que nos libera. Para Freud, el humor eran pequeños lapsus del inconsciente que afloraban sin previo aviso y que exponían nuestras angustias y miedos. Esta liberación disminuye nuestros niveles de ansiedad y estrés: aprender a reírse no sólo es un signo de inteligencia, sino que además lo es de salud mental, por eso, nos encontramos ante un sentimiento de una importancia capital y que siempre ha estado ligado al arte de contar historias. Desde los clásicos griegos, como Aristófanes, Meandro o Cratino con sus obras, podemos observar el papel que tenía y que sigue teniendo en género cómico para retratar, parodiar y entretener a la sociedad. Así lo evidencia también una preciosa cita de la *Biblia* (Prov. 15:22) que nos hace reflexionar de nuevo sobre la importancia de éste género: “un corazón festivo y alegre sana como un medicamento, pero un espíritu triste agota y deshace los huesos”.

En España, el humor es parte fundamental de nuestra tradición literaria. Muestra de esto es el hecho de que una de nuestras obras más representativas sea *Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, parodia de las novelas de caballería. La gran mayoría de nuestros autores más destacados han realizado algún análisis de la obra cumbre de nuestra literatura, como bien señala la siguiente entrada de un blog<sup>2</sup>:

Al mismo tiempo que en Inglaterra se está desarrollando el teatro isabelino y en Francia escriben Molière o Racine, en España está teniendo lugar el nacimiento de la llamada “comedia española” de la mano de un buen número de escritores y

---

<sup>2</sup> Extraído de <https://www.trampitan.es/historia-de-las-artes-escenicas/la-comedia-espa%C3%B1ola/#:~:text=En%20definitiva%2C%20se%20trata%20de,ideas%20y%20entretenimiento%20del%20pueblo.>

comediantes como Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Calderón de la Barca, etc.

Estas obras, en muchas representaciones teatrales, tenían una importancia fundamental para transmitir ideas al pueblo, no sólo se limitaban a entretener al espectador. Es decir, poseían una carga didáctica. Lope de Vega hace hincapié en esta función propedéutica en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), donde opta por un teatro más comprensible para el vulgo. La comedia cinematográfica no se ha alejado en exceso de este concepto, así pues, apunta Álvaro del Amo (2009: 21) lo siguiente:

La zarzuela, el sainete, son las formas de «espectáculo popular» a las que, desde un primer momento, se recurrió y que han ido acompañando la evolución cinematográfica.

Como no podía ser menos, el cine español nos ha dado auténticos maestros del humor, como es el caso de Luís García Berlanga, Mariano Ozores, José Luis Cuerda o Pedro Almodóvar. Pero, ¿dónde radica la comicidad?, ¿qué tropos y elementos son los que activan los mecanismos de la risa? Estas preguntas no son nuevas. A continuación, realizaremos un acercamiento a estas cuestiones para llegar a entender de una manera más profunda la complejidad del humor.

Para que la risa surja de manera espontánea se requiere del bloqueo momentáneo de la empatía (Bergson, 2019: 37):

No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspira piedad, por ejemplo, o incluso afecto: es sólo que, entonces, por unos instantes, habrá que olvidar dicho afecto y acallar dicha piedad.

Pensemos por un momento en la clásica escena del transeúnte que tropieza en la calle. Si no lo conocemos, nuestros lazos empáticos se reducen, permitiendo que la escena tome un barniz cómico. Pero lo cómico no se encuentra en el hecho de que éste se caiga; en otras palabras, la comicidad no radica en la caída *per se*, sino que surge debido a que el hecho de caerse nos resulta gracioso en nuestro imaginario social, y también porque el personaje se ha visto forzado a caerse como consecuencia de su torpeza. Esta idea la explica el filósofo francés Henri Bergson (2019: 39):

No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser bello, encantador, sublime, insignificante o feo; pero nunca risible. Nos reiremos de un animal, pero por que habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana.

Estas características humanas pueden ser cómicas, siempre y cuando el personaje ignore que son parte fundamental de su personalidad. La rigidez en el carácter hace que la persona, como si de un títere se tratase, sea manejada por esa particularidad inherente a su personalidad, luchando contra los intereses sociales que intentan investir al carácter del personaje.

El humor, pese a estar sujeto a los códigos que rigen cada sociedad, no deja por eso de tratarse de un fenómeno ampliamente universal, dado que ciertas características o vicios inherentes al ser humano se repiten constantemente en diferentes entramados sociales: la avaricia, la torpeza o el sentimiento de superioridad son siempre risibles. Es posible reflejar al sentido del humor bajo una amplia amalgama de máscaras. El sociólogo Berger (1997), en su estudio sobre el humor, distingue cinco tipos: humor benigno, tragicomedia, ingenio, sátira y locura. Por supuesto, estas clasificaciones sobre distintos tipos de humor y sus respectivas nomenclaturas varían entre los críticos. Con una finalidad puramente pragmática y adaptada al interés del presente estudio, hemos respetado todos los tipos que enunció Berger, aunque hemos añadido dos más: la parodia y el humor físico, de los que hablaremos también a continuación.

1. **Humor benigno:** su única intencionalidad se basa en crear diversión y entretenimiento. No conlleva ningún ataque para con el receptor, sino que busca crear en él una sensación placentera mediante un humor blando. Los disfraces carnavalescos podrían ser un perfecto ejemplo de este tipo de humor. Podemos encontrar ejemplos en el cine de Javier Aguirre, con películas como *El Astronauta* (1970), o sus comedias más tardías, en las que dirigió a estrellas infantiles como el grupo Parchís (*La guerra de niños* (1980), *La segunda guerra de niños* (1981), *Parchís entra en acción* (1983)), o a la archiconocida María Jesús en *Los pajaritos* (1983), contando estas últimas con un ambiente festivo y dirigidas a un público infantil. El tándem realizado por los cómicos Pajares y Estesos, bajo la dirección de Mariano Ozores, es un ejemplo más adulto de este humor benigno que no pretende ofender, sino entretener, así como el gran taquillazo de Emilio Martínez-Lázaro *Ocho apellidos vascos* (2014).
2. **Sátira:** nos permite deconstruir instituciones, grupos sociales, individuos, etc. mediante un ataque humorístico agresivo a sus características más reconocibles, de manera que éstas quedan expuestas y pueden dar pie a una reflexión sobre su verdadera naturaleza o funcionamiento. *El verdugo* de Luis García Berlanga (1963) es un fuerte ataque contra la pena de muerte en España, la cual estaría en vigor hasta 1975, así como una deconstrucción de la figura del ejecutor, interpretado por Nino Manfredi, el cual trata de evitar a toda costa realizar su nuevo trabajo como verdugo, planteando el dilema de él individuo que debe arrebatar una vida humana amparado por la ley y justificando así un alegato contra la pena capital. *Historia de la frivolidad* (1967) de Narciso Ibañez Serrador, *Las autonomías* de Rafael Gil (1983) o *Jamón, Jamón* de Bigas Luna (1992) son también un ejemplo de como la sátira dialoga de manera directa con las construcciones e ideales sociales y políticos de nuestra sociedad para acometer contra ellas sin piedad.
3. **Tragicomedia:** a partir de un suceso trágico que causa en el receptor el sentimiento de compasión, se hace uso del humor para alejarlo de la lástima y, de esa manera, consolarlo, haciendo que a través de la tristeza se pueda entrever lo cómico de una situación y derivarla a la risa. Con esto, se consigue el conocido alivio cómico que puede rebajar el potencial dramático de una situación y hacerla más llevadera para el espectador. Buenos ejemplos son *¡Ay, Carmela!* (1990), de Carlos Saura, que usa a un grupo de humoristas como alivio cómico en los duros tiempos de la Guerra Civil. Otro ejemplo similar, pero representado mediante un grupo de artistas teatrales, lo podemos contemplar en *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia. También podemos mencionar la ganadora del Goya a mejor película de animación, *Arrugas* (2011) de Ignacio Ferreras, donde la ternura y comicidad de la vejez se entremezclan con la soledad y los devastadores efectos del alzhéimer.
4. **El ingenio:** trata de unir conceptos que, o bien no tienen nada que ver entre ellos, o bien están muy alejados el uno del otro. La conjunción de esas ideas contradictorias hace que el contraste nos lleve a una percepción completamente nueva de ambas. El uso de la ironía y la paradoja es muy característico en esta forma cómica. Podríamos encontrar un ejemplo ilustrativo válido en *El sexto sentido* (1929) de Eusebio Fernández Ardavín y Nemesio M. Sobrevila, mofa del cine de vanguardia, o en las películas donde lo que prima es la picaresca, como *Los ladrones somos gente honrada* (1942) de Ignacio F. Iquino o *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga.
5. **Locura:** se aparta de las leyes naturales establecidas, tratando de crear situaciones imposibles e hilarantes cuya incoherencia provoca la necesidad de reír, dentro de esta

categoría también se encuentra el humor absurdo, un experto en ello es José Luis Cuerda que con cuatro películas relacionadas entre sí al presentar una estructura coral similar, compartir algunos actores como Luis Ciges o Chus Lampreave, y estar centrada en diferentes grupos cerrados, véase un pueblo de montaña en *Amanece que no es poco* (1989) y *Total* (1983), el cielo cristiano y su iconografía clásica en *Así en el cielo como en la tierra* (1995) y un edificio futurista en *Tiempo Después* (2018) forman una saga de lo absurdo imposible de pasar por alto. Hombres que crecen en los bancales, vacas que quieren ir a la escuela, Dios tratando de buscar una nueva María para traer al mundo a otro mesías, un personaje consciente de su propia condición de figura ficticia que trata de convencer a otros personajes de que le cambien su rol en el film, son algunos de los gags que se nos presentan continuamente en esta serie de películas y que se apartan por completo establecidas en la tierra para estar más cerca de la descabellada narrativa de un sueño.

6. **Parodia:** se produce una interacción entre un texto original y otro que opera sobre él para tratar de conseguir un objetivo específico. El texto paródico no trata de liquidar el texto original, sino de realizar una transformación de éste usando sus mismas expresiones, pero en un sentido ridículo, de manera que también se desvelan las cualidades que hacen moverse al texto original, creando una deformación a partir de sus mismas normas, así pues, *Yo hice a Roque III* (1980) de Mariano Ozores ridiculiza ya en su título la popular saga de películas Rocky (1976-2018), tomando también elementos para su argumento de *Más dura será la caída* (1956) de Mark Robson y teniendo en su reparto al popular trío de cómicos Andrés Pajares, Fernando Esteso y Antonio Ozores. *El E.T.E. y el Oto* (1983) de Manuel Esteba protagonizada por los hermanos Caltrava, *Bracula* de Álvaro Sáenz de Heredia (1997) protagonizado por el popular Chiquito de la Calzada o *Le llamaban J.R.* (1982) y su secuela *J.R. contratada* (1983) ambas dirigidas por Francisco Lara Polop y protagonizadas por el humorista Pepe Da Rosa, hacen lo mismo con los clásicos de Spielberg, Bram Stoker y la serie Dallas respectivamente, asimismo tienen en común estar protagonizadas por estrellas del humor patrio. Caso aparte sería *El rey* (2018) de Alberto San Juan y Valentín Álvarez que no parte de una obra ni literaria ni cinematográfica para realizar su parodia, sino que adapta momentos históricos reales protagonizados por el rey emérito Juan Carlos I.
7. **Humor físico:** emerge de los movimientos realizados por el cuerpo. Se basa, en muchas ocasiones, en la transformación del individuo en cosa. Suele consistir en la representación y repetición de diversos movimientos que nos recuerdan a un mecanismo. Estas técnicas son usadas como rutinas cómicas por Charles Chaplin, Buster Keaton o Los tres chiflados en sus cortometrajes y películas.

Todas estas formas en las que el humor puede apreciarse se componen de una gran variedad de sortilegios por los cuales se llega a la comedia. De nuevo, podemos volver al tratado sobre la risa de Bergson (2019) para analizar algunas de las características esenciales que puede convertir una situación en cómica:

1. **La repetición:** nos encontramos ante una situación que, tras repetirse varias veces, cambia su significado. Los personajes, que se mueven en diferentes ambientes, repiten en varias ocasiones una misma situación. Con el cambio de lugar, la situación adquiere nuevos tintes que resultan cómicos. También puede darse el fenómeno contrario: el cambio afecta, no al emplazamiento, sino a los personajes, que son sustituidos por unos nuevos, los cuales han de enfrentarse a una misma situación que ya han vivido anteriormente otros personajes.

2. **La inversión:** el cambio de roles siempre es cómico, ya que enfrenta a los personajes a sus propios caracteres, volviendo contra ellos mismos una situación. Aquí podríamos encontrar la clásica situación del *estafador estafado* o el hombre prominente que abruptamente pasa a la pobreza.
3. **La interferencia de las series:** se produce ante una situación que pertenece a dos series de acontecimientos independientes y que, en consecuencia, puede adquirir dos sentidos distintos. En este caso, es completamente necesario que esté bien repartida la distribución del saber entre los personajes y el espectador, ya que, de ese modo, el receptor tiene una visión amplia de todas las facetas de los personajes que intervienen en la obra, mientras que éstos poseen una información más limitada de su entorno, haciéndolos caer, así pues, en un juicio erróneo de lo que sucede a su alrededor. En resumen, la comicidad aparece cuando, ante nuestros ojos, aparece esa interferencia entre dos series independientes de acontecimientos.

Para Bergson (2019: 125) “el humor es siempre un poco humillante con su objeto, la risa es verdaderamente una especie de novatada social”. Por eso, se aleja categóricamente de cualquier intento de conmovir al espectador, y su función social es la de indagar en la problemática de la vida y en los planteamientos sociales, para así violentarlos y transgredirlos, para de esta manera ponernos frente a un espejo y mostrarnos cuán humanos somos y cuáles son nuestros defectos colectivos. Si algo puede ser objeto de comedia esto significa, generalmente, que este hecho nos puede incomodar socialmente. Como ejemplo de este suceso, podemos citar la siguiente situación de una comedia fílmica: en *El Cochecito* (1960) de Marco Ferreri se tratan temas como el abandono a la tercera edad, o el turbio mundo de los negocios de las prótesis, es decir, cuestiones que, vistas por sí solas, no tienen nada de risible, pero que, bajo el prisma de una sensibilidad creadora capaz de aunar en el alma humana de sus personajes y sus situaciones, pueden cristalizar un contenido del cual no sólo nos podemos reír, sino que también nos da pie a una reflexión más profunda.

#### 4. Funciones e importancia de la comedia de terror

Como hemos observado en los apartados anteriores, la comedia y el terror son dos géneros de una grandísima importancia y una larga tradición en diferentes medios expresivos. Prueba de ellos son elementos tales como: el teatro cómico de Moliere, *La gaviota* de Chejov (1896), la novela gótica, Stephen King convertido en un ídolo de masas cuyas novelas se adaptan constantemente al cine e incluso algunas de ellas ya cuentan con su propio *remake*. Así, *Cementerio de animales* (2019) por ejemplo, fue estrenada este mismo año con un presupuesto de 21.000.000\$ y recaudó casi seis veces más mundialmente. En el lado de la comedia por su parte, este año películas como *Padre no hay más que uno* (2019), de Santiago Segura o *Lo dejo cuando quiera* (2019), de Carlos Therón, ambas realizadas en España, se han colado entre las veinte películas más taquilleras de nuestro país. Estos datos nos hacen llegar a la conclusión de la importancia, tanto literaria como teatral y cinematográfica, que tienen estos géneros. Asimismo, hemos realizado un repaso de los lugares comunes que suele frecuentar cada uno para tratar de comprender cómo nos llevan al horror mediante el uso de monstruos y atmosferas inquietantes, o a reírnos de nuestras convicciones sociales, anestesiando nuestro sentido de la compasión. A simple vista, podría parecer que nos encontráramos por tanto ante dos géneros completamente antagónicos: ambos están destinados a ofrecer sensaciones muy diferentes en el receptor, escalofríos y risas, tensión y distensión respectivamente, es decir, implican al espectador –física y cognitivamente- de modos distintos. Pero, ¿pueden ambas entrar en diálogo?, ¿realmente están tan alejadas la una de la otra?

Tanto humor como horror tienen puntos en común pese a ser dos géneros claramente distantes. Hay una fina línea que los separa y es, precisamente ahí, donde opera la comedia de terror. Esto es evidenciado por Stuart Gordon (2018: 84) director de *Re-Animator* (1985) y *Re-Sonator* (1986):

There was a very fine line between getting someone to laugh and getting someone to scream. One thing I've learned is that laughter is the antidote. When you don't think you have to laugh, then you are basically blowing away the intensity. You have to be careful when you do that, you don't want to be laughing at the expense of the fright. It's best if you can alternate between the two, build up the tension and then release it with a laugh. It is a double degree of challenge. You're walking a tightrope, and if something becomes inadvertently funny, the whole thing is over.

La sensación que adquiere el receptor al reír después de haber sido asustado es placentera. Este es el punto en que lo grotesco e impuro que podemos encontrar en los monstruos empieza a desdibujarse a la vez que comienza a aflorar lo transgresivo del humor debido a varios factores. Robert Bloch (1985:22) escritor de la novela *Psycho* (1959) nos sirve como introducción para éstos:

Comedy and horror are opposite sides of the same coin. ... Both deal in the grotesque and the unexpected, but in such a fashion as to provoke two entirely different physical reactions. Physical comedy is usually fantasy; it's exaggeration, as when W. C. Fields comes out of a small town pet shop with a live ostrich. There's a willing suspension of disbelief but we don't generally regard it as fantasy because it's designed to promote laughter rather than tension or fear.

Como bien apunta Bloch, esa fantasía que se acerca a lo maravilloso en el humor físico rompe las normas establecidas y es clave para poder extraer humor de una situación que, *a priori*, debería causarnos terror. Podemos observar que, si bien este subgénero trata de proporcionarnos ambas emociones, una predomina sobre la otra, y ésta es el humor. El tono general sobre el que se construyen estas películas es benigno, busca usar la incongruencia de sus situaciones, factor que se encuentra en ambos géneros, para hacernos alternar emociones, pero siempre poniendo la risa por delante del grito. A continuación nombraremos las diferentes funciones que intervienen habitualmente para producir comedia sin perder la identidad que caracteriza el género de terror.

#### **4.1 Incongruencia de la situación**

Tomando como ejemplo *Los Payasos asesinos del espacio exterior* de Stephen Chiodo (1988). La idea de que nuestra interpretación de un payaso provenga de una antigua civilización extraterrestre con aspecto de *clown*, el hecho de que sus armas disparen palomitas carnívoras, de que rapten a la gente para guardarla en vainas hechas con algodón de azúcar, o que su nave espacial sea una carpa circense, es risible. Son elementos incongruentes y absurdos. Pero cuando la película se toma en serio su premisa mediante el uso de unos horripilantes diseños de sus payasos y los tropos clásicos de las películas de terror, nos encontramos ante esa mezcla que, por un lado, nos causa risa por lo irracional de su argumento, pero, por otro lado, nos asusta amén a utilizar elementos típicos del horror con absoluta seriedad.



**Figura 1.** Payasos asesinos en posición de ataque. Extraído de *Los payasos asesinos de fuera del espacio* de S. Chiodo. (1988)



**Figura 2.** Vainas de algodón de azúcar. Extraído de *Los payasos asesinos de fuera del espacio* de S. Chiodo. (1988)

#### 4.2 Relación monstruo/personaje

Otro elemento crucial en la hibridación de los dos géneros son las relaciones entre los monstruos y los personajes. Habitualmente, en la comedia de terror se trata de suprimir el carácter peligroso de estos seres, en pos de mostrar la parte cómica de sus defectos. Esto no significa que Drácula deje de buscar víctimas con las que saciar su sed de sangre, sino que se debe buscar los puntos débiles que suelen mostrar estos personajes y hacer humor en base a éstos. El cómico Bill Cosby (1986) en uno de sus shows de *Stand Up* hace una interesante reflexión sobre este tropo:

I remember as a kid I used to love horror pictures. The Frankenstein Monster, Wolfman, The Mummy. The Mummy and Frankenstein were my two favorites. They would scare me to death. But now that I look at them as a grown-up, I say to you anyone they catch deserves to die. They are without a doubt the slowest monsters in the world. Anyone they catch deserves to go.

Poniendo a la vista la lentitud de la momia, Bill Cosby está restándole poder a la criatura y, *por ende*, la está haciendo risible, al resaltar una de sus principales características en tono cómico. Lo mismo hace Mel Brooks en su *El jovencito Frankenstein* (1974) durante la escena en que el doctor presenta en sociedad a su criatura mediante un espectáculo de claqué. Aquí usa dos características típicas del monstruo para causar humor, 1) su incapacidad para comunicarse más allá de un gruñido; 2) la lentitud y tosquedad de sus movimientos. Por estos motivos, el hecho de crear una contraposición entre la voz de Gene Wilder, que canta con un tono agradable, y el agudo chillido desgañitado de Peter Boyle tratando de imitar la voz humana, es algo risible. La oposición es una característica clave del humor. Por eso, las mejores parejas de cómicos presentan características dispares que al chocar entre ellas nos hacen reír.

#### 4.3 Inversión de las expectativas

Si continuamos analizando la escena del *gag* de la presentación del monstruo en *El jovencito Frankenstein*, encontraremos otro importante rasgo en la comedia de terror, la subversión de nuestras expectativas. No esperamos ver al monstruo bailar como el mismo Fred Astaire, sin embargo, lo podemos ver moviéndose al compás de la música para nuestro deleite cómico. Una vez terminado el baile, la película vuelve de nuevo al terror: Frankenstein es asustado por el fuego que desprende una candileja al explotar y se descontrola lanzándose contra un público enfurecido por la interrupción del espectáculo. Al empatizar con la criatura, el humor se disipa y la agresiva personalidad del monstruo junto con la música, que oscila entre la tensión y el drama, tornan la situación en siniestra. El propio Brooks señala otro aspecto cómico de la escena: ciencia y espectáculo. Dos conceptos antagónicos se unen, otro motivo más para convertir esta escena en risible.

Otro interesante ejemplo de subversión de las expectativas en la comedia de terror lo encontramos en el *sketch* titulado *Son of the invisible man* de Carl Gottlieb en el film *Amazonas en la luna* (1987) El hijo del hombre invisible parece haber dado con la fórmula que usó su padre para conseguir la invisibilidad. Asimismo, también la ha mejorado, evitando que ésta le vuelva loco. Un amigo suyo llega a su laboratorio para visitarlo y se da cuenta de que, no solo la fórmula no ha vuelto invisible a su amigo, que empieza a desnudarse ante sus ojos pensando que es invisible, sino que, además, le ha vuelto completamente loco. Finalmente, acaba por imitar la icónica escena de la película original, *El hombre invisible* de James Whale (1933), en la que el doctor causa estragos en un pub aprovechándose de sus poderes. El personaje se caracteriza tanto por su invisibilidad como por su locura. Sin embargo, el nuevo *sketch* sólo nos entrega la locura del personaje, tornándolo de este modo en cómico. Aquí podemos ver cómo la desigual distribución del saber es esencial para la risa. Nosotros, como espectadores, sabemos que él no es invisible. También lo sabe su amigo, que intenta salvarlo del ridículo, y los clientes del pub, que ya están acostumbrados a que este hombre desnudo se pasee pretendiendo asombrarlos con supuestos fenómenos paranormales y ya se han resignado a su presencia.



**Figura 3.** El hijo del hombre invisible revela su “invisibilidad”. Extraído de *Amazonas en la luna*. de Joe Dante, Carl Gottlieb, Peter Horton, John Landis, Robert K. Weiss (1987)

#### 4.4 Ambientación

Tanto *El jovencito Frankenstein* como el fragmento *Son of the invisible man* comparten otro factor crucial para la comedia de terror: la ambientación. Si algo caracteriza al género de terror es el uso de ciertos lugares comunes: la casa abandonada, el castillo, el cementerio o la cabaña en medio del bosque son escenarios que se repiten hasta la saciedad. Una correcta atmósfera puede ser casi igual de inquietante que el monstruo. Los laberínticos pasillos del hotel Overlook de *El resplandor* (1980), dirigida por Stanley Kubrick, o la barroca mansión en *Suspense* (1961), de Jack Clayton, proporcionan la ambientación perfecta para contar sus historias de fantasmas y crear un clima tétrico. Éste suele tener el mismo uso en la comedia de terror, pero contrasta de nuevo con la forma en que se nos presentan a los personajes o los monstruos, creando una atmósfera “segura” para el espectador. Filmes como *El baile de los vampiros* (1967), de Roman Polanski, o *Una historia china de fantasmas* (1987), de Ching Siu-Tung, realizan un impecable trabajo de ambientación, ya sea retratando los espacios típicos de las películas de la *Hammer*, o con unos impresionantes decorados de una vieja casa china abandonada. En ocasiones, los clásicos sortilegios atmosféricos del terror también pueden ser usados como camino hacia la risa. En el filme *Gritos en el pasillo* (2007) de Juanjo Ramírez nos encontramos ante una trama completamente seria ambientada en un manicomio.



El humor en este caso no viene de los sucesos que les ocurren a los personajes, sino el hecho de que todo el filme está hecho con cacahuetes a modo de marioneta y escenarios de cartón. El contraste entre historia terrorífica y una ambientación que trata de tomarse en serio convierte las situaciones acontecidas en algo hilarante. En el segmento de *Bart Simpson's Drácula* perteneciente a *Los Simpson: la casa-árbol del terror IV* de David Silverman (1993), Bart y Lisa encuentran una lavandería tras una puerta secreta y Homer pretende usar un “Tobogán feliz” para bajar a la guarida del vampiro.



**Figura 4.** El cacahuete protagonista (Der) junto a trabajadores del hospital. Extraído de *Gritos en el pasillo* de Juanjo Ramírez (2007)



**Figura 5.** Homer frustrado por no poder usar el “tobogán feliz”. Extraído de *Los Simpsons* de David Silverman (1993)

La comedia de terror como subgénero nos ha dejado gran cantidad de obras llenas de interés. Algunas ya las hemos citado durante el transcurso de este apartado, otras como *Terroríficamente muertos* (1987) de San Raimi, *Braindead (Tu madre se ha comido a mi perro)* (1992) de Peter Jackson, *Hausu* (1977) de Nobuhiko Ôbayashi o *The Rocky Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman son consideradas clásicos de culto, películas que saben aunar lo mejor de los dos géneros, que al final se dan la mano en un punto en común fundamental. Noel Caróll (2003:245) hace una estupenda observación al respecto:

Where objects problematize standing cultural categories, norms, and concepts, they invite reactions of impurity.

Esa impureza localizada en los monstruos, pero que también está presente en la risa, cuyo propósito final es localizar eso que socialmente no está correctamente integrado, y problematiza con las normas establecidas, nos sirve como puente para poder asustarnos a la vez que nos reímos a carcajadas. Hallenbeck (2009:3) nos permite terminar éste apartado con un breve resumen de ese sentimiento final:

The permission to laugh at your fears, to whistle past the cinematic graveyard and feel secure in the knowledge that the monsters can't get you.

## 5. El género del terror en el cine español

Se puede considerar que el género de terror en España es relativamente mucho más joven que en otros países de gran tradición cinematográfica. Estados Unidos, Alemania, Francia o Italia por ejemplo, ya contaban con obras interesantes dentro del género para la década de los veinte. Así, USA nos entregó *Frankenstein* (1910) de J. Searle Dawley, *Suspense* (1913) de Phillips Smalley y Lois Weber, *El fantasma de la opera* (1925) de Rupert Julian y *Garras humanas* (1927) de Tod Browning (Ambas con uno de los primeros actores clave del género, Lon Chaney), Alemania produjo grandes clásicos como *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, *Nosfetatu* (1922) y *Fausto* (1926) de F.W Murnau, y Francia con *El hundimiento de la casa Usher* (1928) de Jean Epstein, Italia nos trajo una personal adaptación del infierno de *La divina comedia*

(1304/1307) de Dante Alighieri en *L'inferno* (1911) de Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini y Adolfo Padovan. En nuestro país, por el contrario, lo más parecido a un acercamiento al género fantástico y al terror en el cine silente es el del singular realizador Segundo de Chomón, activo entre 1902 y 1923, que nos dejó obras como *La Maison ensorcelée* (1907), donde encontramos ya lugares comunes del género como los personajes que han de refugiarse en una casa abandonada por culpa de una tormenta, fenómenos paranormales tales como la desaparición de muebles, cuadros cambiantes o la aparición de fantasmas, *El hotel eléctrico* (1908) o *Superstición andaluza* (1912) con una gitana que parece guardar extraños seres humanoides dentro de viejas botellas de cristal, aunque no podemos encajar ésta serie de cortometrajes directamente en el género de terror sino más bien en el fantástico más cercano a George Méliès, como sí es el caso de las películas antes citadas, en cambio sí es cierto que esconden lugares comunes del género que a posteriori serán claves para éste.



**Figura 6.** Enorme demonio a punto de capturar a sus víctimas. Extraído de *La Maison ensorcelée* de Segundo de Chomón (1907)



**Figura 7.** Bestia antropomorfa capturada en un tarro. Extraído de *Superstición Andaluza* de Segundo de Chomón (1912)

Aparentemente, España no parece un país preparado para introducir lo sobrenatural en su cine, y mucho menos para sumergirse en el terror. Según Fausto Fernández (2007:60):

No ha sido el terror un género de prestigio, y en España menos. En la época del cine imperialista de CIFESA, tras la Guerra Civil, a la censura del régimen franquista se añadía la de unas mentalidades cerradas a lo sobrenatural. En España, nadie se asustaba, no había lugar para un imaginario de criaturas espantosas.

Tomando como excepción *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville, las incursiones realizadas en el cine de terror son prácticamente inexistentes durante las primeras décadas del s. XX: ni durante la República ni durante la primera parte del franquismo puede hablarse en sentido estricto de un cine de terror *made in Spain*. En los años setenta podamos localizar una revitalización del género. Víctor Matellano (2017: 25) señala los siguientes filmes como los revitalizadores del género:

Sus inicios como género compacto con “*Gritos en la noche*” (1961, Jesús Franco) y sobretodo “*La marca del hombre lobo*” (1967, Enrique Eguiluz), su boom con “*La noche de Walpurgis*” (1970, León Klimowsky).

Esta época dorada del género en España se establece por lo general entre 1967 y 1981, y pasara a ser conocida como el *fantaterror*. En 1972, de las 104 películas producidas, 25 son de terror, cifra que se acerca mucho al género por antonomasia cultivado en nuestro país, la comedia, de las cuales se produjeron 27 en el mismo año. Estas películas poseían un carácter y una estética importada de países como Estados Unidos e Inglaterra, como indica Matellano (2017: 26):

El Spanish Horror es indudablemente deudor en las temáticas de los Monstruos de la Universal o del goticismo de los cuarenta. Pero, también en la forma pesan los estilos de la American International y, sobre todo, la inglesa productora Hammer, tanto en la sanguinolenta cromática visual como en la interacción violencia/sexo.

Es en esta etapa dorada se establecen los directores que más van a trabajar el género, siendo importantísimas las aportaciones de los siguientes directores: Amando Ossorio, reconocido por su saga de los templarios iniciada con *La noche del terror ciego* y finalizada con *La noche de las gaviotas* (1975), la cual consta de cuatro entregas; Leon Klimowsky, con catorce aportaciones al género entre 1964 y 1978, destacando *La noche de Walpurgis* (1970) y *La saga de los Drácula* (1973); Narciso Ibáñez Serrador, cuya aportación cinematográfica al género, consta tan sólo de dos filmes cuya importancia es capital para el terror patrio, *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), además fue guionista, director y creador de la ya clásica serie de terror *Historias para no dormir* (1966-1982); Juan Piquer Simón, con cinco aportaciones al género, entre ellas las dos ganadoras del Goya a los mejores efectos especiales, *Slugs, muerte viscosa* y *La grieta*; el prolífico director y guionista Jesús Franco, con más de sesenta aportaciones al género, llegando a trabajar con actores de la talla de Klaus Kinsky en *Paroxysmus* (1969), *El conde Drácula* (1970) o *Jack el destripador* (1976); por último, pero no por ello menos importante, Jacinto Molina, también conocido como Paul Naschy, que aportó nueve películas al género y es, seguramente, el cineasta emblema del cine de terror español. Como director, su trabajo no sólo se sustenta en la realización, sino también en la actuación y la composición del guion de unos cincuenta filmes que no dirigió. Algunas de sus obras más interesantes como director son *Inquisición* (1976), *El huerto del francés* (1977) o *El caminante* (1979). Tal es el alcance de su figura fuera de España, que hasta directores como Quentin Tarantino (2008: 192) rinden pleitesía a su figura:

Naschy creció en una tierra indómita y soleada, dentro de una cultura muy vieja que sin duda le confirió carácter, pero él ama la noche y las criaturas que nacen de la milenaria imaginación humana. Por otro lado, su obra es tan personal e intransferible, que al final lo mismo da que sea español, que alemán de Transilvania. Es Paul Naschy, un hombre que nacido en Europa ahora nos pertenece a todos.

Como actor, llegó a encarnar dieciséis veces al hombre lobo, entregándonos uno de los personajes legendarios de nuestro cine de terror (Fausto Fernández 2007: 161):

Paul Naschy figura con letras de oro en la historia del género. Es de justicia reivindicar a este artesano, transmutado en Waldemar Daninsky, hombre lobo muy tocado por la locura gótica y tebeística de los últimos años de la Universal y las leyendas centroeuropeas.

No sólo el hombre lobo de Paul Naschy se ha convertido en uno de los iconos de nuestro cine de terror, sino también el Doctor Orloff de Jesús Franco, o los zombis templarios Amando Ossorio, que ofrecen una perspectiva más actual del género. Nos atrevemos a postular que seguimos creando personajes que han calado profundamente en el imaginario colectivo, como es el caso de la niña Medeiros de la saga *REC* (2007-2014), realizadas por Jaume Balagueró y Paco Plaza, y que actualmente cuenta con un *remake* estadounidense, *Cuarentena* (2008) de John Erick Dowdle, y su secuela, *Cuarentena terminal* (2011) de John Pogue.



**Figura 8.** El doctor Orloff. Extraído de *Gritos en la noche* de Jesús Franco (1962)



**Figura 9.** Waldemar Daninsky el hombre lobo de Paul Naschy. Extraído de *La noche de Walpurgis* de Leon Klimovsky (1970)



**Figura 10.** Los templarios zombies. Extraído de *La noche del terror ciego* de Amando de Ossorio (1972)



**Figura 11.** La niña Medeiros. Extraído de *REC* de Paco Plaza y Jaume Balagueró (2007)

Gran parte del éxito y reconocimiento que ha ido ganando el género tanto en España como en el extranjero se debe a que se trata de un cine que, por regla general, pretende hacerse pasar por extranjero. Gran parte de estas películas son coproducciones, y muchas de ellas cuentan con actores extranjeros en su reparto, o bien, los actores españoles interpretan en inglés. El director Eugenio Martín, en el documental *Zarpazos* (2013) de Víctor Matellano, explica el porqué de este método de producción:

El sistema de la coproducción europea permitía reducir riesgos a los productores, porque se aseguraban una serie de mercados donde la película tenía la producción oficial correspondiente, así como una amortización prácticamente asegurada. Si además, la película funcionaba en taquilla, podía hablarse de un buen negocio. Para eso únicamente era necesario abordar géneros fáciles de asumir por todos los países: aventuras, terror, policiaco... se trataba de una fórmula que convenía antes a los productores que a los directores o los guionistas, y que para España resultaba ideal, porque nuestro mercado era raquítico, más que pobre.

Quizá *Pánico en el transiberiano* (1972), del mismo Eugenio Martín, sea el ejemplo perfecto para abordar las coproducciones y el intento de crear una película con una apariencia que esconde el país de origen del filme. Con un estilo muy cercano a la Hammer, tanto que incluso tiene en su reparto a sus dos actores más icónicos, Peter Cushing y Christopher Lee, además del actor norteamericano Telly Savallas, nos entrega una cinta situada en un viaje a bordo del mítico transiberiano en la cual nada parece dejar entrever el país original de la película. Otros films como *No profanar el sueño de los muertos* de Jorge Grau, coproducción con Italia, sitúa su historia en Manchester, pero fue rodada parte en Roma y Madrid (en Manchester sólo se grabaron escenas de exteriores). Además, la película se realizó en inglés. El valenciano Juan Piquer Simón quizá sea uno de los casos más singulares al respecto, ya que la gran mayoría de su filmografía se ambienta en el extranjero, entre ellos sus films más populares como *Mil gritos tiene la noche* (1982) o *La grieta*, relevantes ejemplos de películas baratas que consiguen triunfar. En palabras del propio Piquer Simón para el *fanzine Aullidos* (1992:11):

“Debemos adaptarnos a lo que pide el público, de lo contrario sería la ruina. “Mil gritos tiene la noche”, por ejemplo, llegó a recaudar veinticinco millones de dólares en Estados Unidos y se colocó en la quinta posición de recaudación”

Según el portal IMDB, *Mil gritos tiene la noche* costó alrededor de 300.000\$, hecho que respalda la idea de que estas producciones baratas podían dar un enorme rendimiento en taquilla y conllevaban un riesgo relativamente bajo en el caso de que resultaran un fracaso. Además, esta práctica de tratar de enmascarar la cinta como un producto extranjero mediante la coproducción sigue practicándose de manera muy rentable en producciones recientes.

Podemos considerar los años ochenta como la década de oficial decaimiento del *fantaterror*. El 28 de diciembre entró en vigor el conocido como “Decreto Miro”, que pretendía fomentar el cine español y frenar el mercado estadounidense, que empezaba a devorar nuestras salas de cine. No obstante, su efecto fue el contrario. Acabará por arruinar la industria cinematográfica española gracias al uso de “subvenciones anticipadas para financiar la producción de películas” con las que pretendían “propiciar la creación de una auténtica industria cinematográfica”. Para ello, se tenían en cuenta los proyectos con los siguientes puntos de interés, como apunta Txomin Ansola González (2004: 109):

- 1) La calidad;
- 2) Los de aquellos nuevos realizadores que no hubieran dirigido más de dos películas;
- 3) Los destinados a público Infantil;
- 4) Los de carácter experimental;
- y 5) la rentabilidad lograda, en su caso, por los filmes producidos anteriormente.

Estas medidas desembocaron en una fuerte dependencia por parte de las productoras hacia el Estado, de modo que las productoras externas arriesgaban mucho menos en la inversión dentro de la industria cinematográfica española. Esto generó un colapso que afectó directamente al género de terror. En primer lugar, porque este género no estaba bien visto, se consideraba que era vulgar y de poca calidad. En segundo lugar, por la falta de inversores externos que lo apoyaran, como bien indica Álvaro González para el diario online Culturplaza<sup>3</sup>:

La ley daba especial apoyo a las películas con "un interés especial" y a los "proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental". La consecuencia de todo este nuevo sistema de financiación fue inequívoca, se acabó con las "películas de bajo presupuesto y rédito inmediato" típicas de los años 70. El cambio que trajo la ley afectó sobre todo a la industria. Explica Vicente J. Benet: "la industria se fue reorganizando con una considerable subida de los costes de producción, sector que acabó siendo el más beneficiado por las reformas, en detrimento de los de exhibición y distribución".

Eugenio Martín, director de importantes obras dentro del género de terror, como *Pánico en el Transiberiano* y *Una vela para el diablo* (1973), durante su entrevista en el documental *Zarpazos*, explica muy gráficamente las consecuencias del decreto para la industria:

Se cargó unas cosas a las que nadie tenía respeto pero permitían que hubiera un cine industrial que permitía hacer otras cosas, se pasó al polo opuesto, sin cine industrial a perder dinero, perder dinero...

Esta fue una década muy estéril para el género del terror, con aproximadamente 39 producciones entre 1984 y 1990<sup>4</sup>. Atrás quedaron las producciones con aire a la *Hammer*, así como los vampiros o los hombres lobo de Paul Naschy. En cambio, seguimos encontrando películas interesantes y miradas nuevas hacia el género, como es el caso de *Angustia* (1987) de Bigas Luna, o *Tras el*

---

<sup>3</sup> Extraído de <https://valenciaplaza.com/la-ley-miro-y-el-inicio-del-desapego-de-los-espanoles-por-el-cine-espanol>

<sup>4</sup> Dato extraído de IMDB.

*Cristal* (1986) de Agustí Villaronga, o la serie de televisión, antología de historias fantásticas y de terror, *Historias del otro lado* (1988-1996), dirigida por José Luís Garci.

A finales de los años ochenta, concretamente en 1989, se inicia una reforma del Decreto Miró, que pasará a ser el Decreto Semprún. Este ayudará de nuevo a hacer despegar el cine español en la siguiente década, como apunta Txomin Ansola González (2004: 121):

El decreto Semprún de 18, que sin romper con el Decreto Miró comenzó a reformular las ayudas a la cinematografía poniendo el acento en su carácter industrial y en la necesidad de que los productores asumieran de nuevo su protagonismo y el riesgo que conlleva toda actividad económica. Estas medidas y otras que se tomaron en la misma dirección no frenaron, en un primer momento, la caída en picado del cine español, aunque contribuyeron a despejar el camino para la moderada recuperación que protagonizó a partir de la segunda mitad de los noventa.

Durante los años 1990 y 1999 la producción aumentó, aunque no en gran medida con respecto a la década anterior. Con un total de 55 títulos<sup>5</sup>, se gestó entonces una serie de directores que serán de capital importancia para el género. Entre ellos podemos destacar a Álex de la Iglesia, que con *El día de las bestias* (1995) rescató el humor propio de Berlanga y lo integró en el género; Jaume Balaguero, director de *Los sin nombre* (1999), que mantuvo en su cine la fórmula de crear películas con actores anglófonos para así venderlas con más facilidad en el extranjero; posteriormente, dirigió junto a Paco Plaza uno de los éxitos del género más grandes de nuestro cine, la película *REC* (2009), o Alejandro Amenábar con su obra prima *Tesis* (1996), que si bien no es una película de terror al uso, sí que integra elementos del género para construir su película.

La importancia de la coproducción será capital. Gracias a ella, por ejemplo, hemos importado a maestros del terror como Brian Yuzma, con producciones como *Faust: la venganza está en la sangre* (2000), o *Beyond Re-Animator* (2003), las cuales se han realizado en coproducciones España-Estados Unidos; o Guillermo del Toro, con sus obras *El espinazo del diablo* (2001), *El laberinto del fauno* (2006), en coproducciones España-México. Asimismo, una película como *Darkness* (2002), de Jaume Balaguero, utiliza personajes estadounidenses que vienen a vivir a España, otorgándole así a la película una salida más plausible de cara al extranjero. Cabe destacar que la película de terror más taquillera de la historia de España, *Los otros* (2001), dirigida por Alejandro Amenábar y que fue vista por 6.410.598 espectadores<sup>6</sup>, además de contar en su reparto con estrellas de la talla de Nicole Kidman y Christopher Eccleston, está ambientada en la Isla de Jersey, y es una coproducción con Estados Unidos.

En definitiva, el impacto que sigue teniendo este género en la actualidad es innegable. Además, disponemos de nuevos talentos como Álex de la Iglesia, Jaume Balaguero, Paco Plaza, Alejandro Amenábar o J.A. Bayona, quienes continúan insuflando vida al cine fantástico y de terror, así como una enorme legión de fans del mismo.

Paul Naschy (1999: 78) nos deja una estupenda reflexión que sirve como cierre a este apartado:

En cuanto a las razones del éxito de éste tipo de cine... es evidente que es un género que gusta, que divierte y que crea auténticos fans, personas que son adoradores de un determinado actor o determinado realizador, de determinado tipo de cine fantástico. Y esto da origen a los fanzines, a las revistas especializadas. Es un género muy especial, muy distinto a otros géneros. Estos aficionados tan entregados, tan fieles, no los encuentras en otros géneros cinematográficos.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> Dato extraído del Ministerio de Cultura y Deporte:

<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=81100>

## 6. El género cómico en el cine español

España es un país cuyo cine alberga una larga tradición cómica. Esta circunstancia no es fortuita, sino que viene precedida por la influencia de la zarzuela y el sainete, géneros que nos permiten el reconocimiento de ciertos ambientes; la astracanada, que vira el realismo hacia un tono mucho más disparatado; y el vodevil, que busca el humor creando situaciones de enredo entre sus personajes. Estas formas de entretenimiento popular son las que han ido construyendo el esquema típico de la comedia española, como bien señala Álvaro del Amo (2009: 21):

El cine tomó del teatro, y, en especial, de la zarzuela y el sainete dos ingredientes de los que se apropiaría para siempre: lo que podría llamarse la «reconocibilidad» de ambientes, personajes y situaciones; y lo que podría llamarse la «inverosimilitud», que engloba una serie de resortes formales de variada índole, utilizados para manipular hasta lo inimaginable los aspectos a los que se pretende dotar de «reconocibilidad».

Asimismo, la comedia también bebe de otras fuentes como la parodia de personajes literarios, de géneros extranjeros o de ambientes típicos españoles. Álvaro del Amo (2009:20), de nuevo, señala cuáles serán sus principales personajes y referentes:

Por otro lado, una serie de comedias donde, muy borrosamente aún, se van apuntando tanto las peripecias de «conquistadores» escasamente duchos en el arte de la seducción, como las desventuras de pueblerinos (Qué recibirán la denominación de «paletos»), en su contacto azaroso con la ciudad.

Y, por otro lado, en los remedos que se hicieron de las comedias americanas primitivas, tanto en lo referente a la profusión de «bellezas de baño», como a las formulaciones posteriores donde se trataban, con particular crudeza los temas conyugales.

Otros personajes como la prostituta, el tonto, o la mujer que es capaz de todo, también pueblan el imaginario cómico de nuestro cine, que, excepto contadas excepciones, siempre posa su mirada en las frustraciones sexuales de sus personajes y, en concreto, en la figura del hombre sufrido cuya única salida para ser “feliz” es la estabilidad del matrimonio, o aceptar la propia naturaleza de éste; o la mujer capaz de todo por casarse o mantener su matrimonio. Del Amo (2009: 213-214) nos ofrece una información muy esclarecedora sobre éste tipo de personajes:

<b>La mujer casada</b>	<b>El hombre casado</b>
1. Dedicación a las labores domésticas. Su carácter de ama de casa.	1. Dedicación a su trabajo profesional.
2. Fidelidad	2. Siempre está dispuesto o no es invulnerable a la infidelidad.
3. «Son capaces de todo».	3. Su carácter sufrido.

La mujer que acabará casándose	El hombre que acabará casándose
1. Dedicación a las labores domésticas, Su carácter de Ama de casa en potencia.	1. Su trabajo es modesto, mal pagado. Su situación de pluriempleo y/o de grave carencia amorosa.
2. Fidelidad.	2. Confía en mejorar su posición cambiando de ambiente. Su esperanza de ganar más dinero y/o de conseguir alguna gratificación sexual.
3. «Son capaces de todo» (para casarse).	3. Fracaso y boda.

La boda como final feliz por excelencia de la comedia española se contrapone al esquema de las comedias maritales, donde el matrimonio y su rutina es el causante de los problemas de la vida adulta. Por eso, podemos entender que la crisis siempre va a estar al acecho, incluso una vez cerrada la historia. El sexo y los enredos que se suceden por su culpa, tanto en la vida prematrimonial como en el matrimonio, es uno de los tropos más comunes. No en vano, el matrimonio es un tema tan antiguo en el cine Español que si nos remontamos a los orígenes del medio ya encontramos retratadas ciertas problemáticas, como es el caso del cortometraje *El heredero de la casa Pruna* (1904) de Segundo de Chomón, el cual ésta dotado de cierto *realismo grotesco* como bien apunta Alejandro Montiel (2010: 235):

Aventuré que algunos films de ficción de los primeros tiempos del cine español están atravesados por una suerte de *realismo grotesco*, que Batjtin define como “el tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones”

Mediante éste *realismo grotesco* retrata los quebraderos de cabeza a los que va a enfrentarse un joven y horrendo heredero, que ha de huir de un grupo de chicas que tratarán de atraparlo para desposarse con él. Además éste cortometraje nos presenta otra figura muy típica del cine español, no es otra que la de él paleta como de nuevo podemos ver expresado por Alejandro Montiel (2010: 237):

El personaje es fácilmente reconocible por el público catalán (y español), y además resulta que este personaje no es un noble, ni un *gentleman*, sino un paleta, un bobo, un patoso, un payaso, un ser –déjeme expresarlo así- *que hace reír con todo el cuerpo*.

El problema marital, lo encontraremos de nuevo en la adaptación del teatro homónimo de Miguel Mihura, dirigido por Fernando Fernán Gómez, *Ninette y un señor de Murcia* (1965); en el tardofranquismo, con películas como *El apartamento de la tentación* (1971) de Julio Buchs o *Lo verde empieza en los pirineos* (1973) de Vicente Escrivá; o en un cine ya más entrado en la democracia con *Los bingueros* (1979) de Mariano Ozores, o *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar, que apartará el foco del hombre para centrarse en las insatisfacciones de las mujeres que han sido reprimidas sexualmente de manera sistemática. Éste nuevo enfoque empezará a igualar hombre y mujer en una situación común, pero sin desbancar sus arquetipos, como de nuevo Del Amo (2009: 425) observa:

Con sus características peculiares, él y ella sufren crisis, se expresan con locuacidad, comparten una común preocupación por el sexo, y, ocasionalmente, se reúnen con sus congéneres para comunicar su crisis, dar rienda suelta a su locuacidad y debatir su



vida sexual, esperando de compañeros y compañeras un apoyo que puede desplazarse hacia la rivalidad.

El hombre y la mujer, dentro del estrecho círculo de la situación compartida, no disponen de una psicología propia, particular e individualizada; actúan según su condición de arquetipos: el hombre o la mujer (de cualquier edad y condición) que quiere ligar (follar), la mujer que busca enamorarse, el virgen de uno u otro sexo que desea dejar de serlo, el adolescente torpe y simpático, la chica independiente, etc.

Nuestro cine es tan rico en comedia que incluso podemos detectar algunas de las diferentes corrientes que han surgido dentro de este género. Sin ánimo de exhaustividad, hemos decidido destacar las siguientes con la intención de ejemplificar cuan desarrollado se encuentra dicho género en España:

- **Comedia desarrollista:** encontramos dos vertientes dentro de ésta, la comedia costumbrista de directores como Luis G. Berlanga, José Luis Sáenz de Heredia o Florián Rey que en una tradición neorrealista centraba el eje de sus historias en los problemas de la gente de a pie y como señalan Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio (2000: 312):

Responden meridianamente a esta filosofía optimista y autocomplaciente que se colocaba al servicio, muchas veces de forma involuntaria, de los intereses del Estado.

También se conoce como comedia desarrollista la que ensalza las virtudes del turismo de costa como observan Salvador Martínez Puche y Antonio Martínez Puche (2018:2):

Tras la terrible autarquía, los mensajes institucionales que enfatizan la metamorfosis del litoral, la modernización turística y el desarrollo económico de la España de la década de 1960 (Hernández y Revuelta en Zunzunegui, 2005b: 143). Así pues, cumplieron la función de generar y difundir un creciente imaginario turístico nacional que, inspirándose en la tradición, se adaptaba a las modernas leyes del mercado. [...] La ficción de un aparente y alegre aperturismo localizado en la costa.

Dentro de esta corriente encontramos películas como *El turismo es un gran invento* (1968) de Pedro Lazarraga; *Esa pareja feliz* (1951) de Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga; o *La gran familia* (1962) de Fernando Palacios y Rafael J. Salvia.

- **La comedia madrileña:** se trata de comedias generacionales donde nos encontramos ante los jóvenes que se han criado en el tardofranquismo y ahora enfrentan sus problemas y frustraciones en una sociedad supuestamente más abierta. La juventud es reflejo de la contracultura del momento, por eso, encontramos elementos recurrentes como el consumo de marihuana, más libertad de tratamiento hacia el sexo, etc. Paula Iglesias García (2015: 141) señala los tres films siguientes como los pilares del subgénero:

Finalmente, los tres largometrajes que se encuentran en el subgénero son: *Tigres de papel*, *Ópera prima* y *Vecinos*.

Tales filmes pertenecen a Fernando Colomo director de *Tigres de papel* (1977), *Ópera prima* (1980) de Fernando Trueba y *Vecinos* (1981) de Alberto Bermejo.

- **Comedias de estafadores:** Versan sobre timos y atracos como eje central de la historia. Generalmente, presentan personajes vividores que se ganan la vida con sus timos o un grupo de novatos en el mundo del crimen. Ambos tienen en común que, o bien no

consiguen sus objetivos criminales, o bien reciben un escarmiento por este tipo de vida. Del Amo (2008: 49) remarca brevemente éste tipo de comedias:

En nuestra comedia encontramos abundantes ejemplos de la dificultad de los españoles para emular con eficacia el éxito de ladrones profesionales.

Películas como *Atraco a las tres* (1962) de José María Forqué, *Todos al suelo* (1982) de Mariano Ozores, *Los alegres bribones* (1982) de Pancho Bautista, *Corridas de alegría* (1982) de Gonzalo García Pelayo, *Truhanes* (1983) de Miguel Hermoso o *Trileros* (2004) de Antonio del Real pertenecen a ésta corriente.

Tal volumen de comedias es síntoma de la importancia de este género en nuestro país. Si además analizamos la lista de las diez películas españolas más taquilleras en España<sup>7</sup>, podremos reforzar nuestro argumento respecto a la importancia del género:

Nº	Película	Director	Año	Género	Recaudación
1.	Ocho apellidos vascos	Emilio Martínez-Lázaro	2014	Comedia	56.194.668 €
2.	Lo imposible	Juan Antonio Bayona	2012	Drama	42.444.290 €
3.	Ocho apellidos catalanes	Emilio Martínez-Lázaro	2015	Comedia	36.146.627 €
4.	Los otros	Alejandro Amenábar	2001	Terror	27.254.163 €
5.	Un monstruo viene a verme	Juan Antonio Bayona	2016	Drama	26.507.290 €
6.	El orfanato	Juan Antonio Bayona	2007	Terror	25.061.449 €
7.	La gran aventura de Mortadelo y Filemón	Javier Fesser	2003	Comedia	22.847.733 €
8.	Torrente 2: misión en Marbella	Santiago Segura	2001	Comedia	22.142.173 €
9.	Ágora	Alejandro Amenábar	2009	Drama	21.391.197 €
10.	Perfectos desconocidos	Alex de la Iglesia	2017	Comedia	21.337.147 €

Como podemos observar en la tabla, de las diez películas españolas más taquilleras en nuestro país, cinco de ellas pertenecen al género cómico. Incluso *Ocho apellidos vascos* de Emilio Martínez Lázaro, comedia puramente costumbrista que sigue el esquema de “el hombre que se va a casar”, es la película española más taquillera de la historia de nuestro país. También contamos con la singular saga de *Torrente* (1998-2014) de Santiago Segura, que no parece dar signos de

<sup>7</sup> Tabla extraída de [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Las\\_diez\\_pel%C3%ADculas\\_espa%C3%B1olas\\_m%C3%A1s\\_taquilleras\\_de\\_la\\_historia](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Las_diez_pel%C3%ADculas_espa%C3%B1olas_m%C3%A1s_taquilleras_de_la_historia)

agotamiento en su intento de explorar los límites del humor. Sergi Sánchez (2006: 140) realiza un interesante apunte sobre el porqué del buen recibimiento de estos filmes:

Se ha revelado como ídolo de un público que frecuenta la telebasura pero que no duda en ver dos o tres veces sus secuelas. Tanto *Torrente 2: misión en Marbella* (2001) como *Torrente 3: el protector* (2005) han plantado cara en taquilla a las superproducciones norteamericanas, haciendo un uso indiscriminado de ese localismo hermético y aislacionista [...], arropado por una lluvia de *cameos* – algunos de ellos fetichistas y/o nostálgicos (Marisa Medina, Cañita Brava, Barragán), otros realmente insólitos (Oliver Stone)- que el propio Segura se ha escondido como ases en la manga porque sabía que podían funcionar como *gags* para su amplio, amplísimo público comercial.

Tras estas observaciones, definitivamente podemos afirmar que la comedia goza de una excelente salud en nuestro país, acumulando éxitos continuamente y con un público que siempre está dispuesto a disfrutar del género. Con la reapertura de las salas de cine durante la pandemia del Covid-19, de nuevo podemos detectar el síntoma social de cuán necesaria nos es la risa para los españoles, pues la película *Padre no hay más que uno 2: la llegada de la suegra* (2020) de Santiago Segura parece estar rompiendo la barrera del miedo de los espectadores a volver a las salas de cine. Prueba de ello es este artículo en el periódico La Vanguardia (2020: 30/07/2020):

El estreno de *Padre no hay más que uno 2: La llegada de la suegra*, de Santiago Segura ha dado una pequeña satisfacción a las salas de cine que atraviesan uno de los momentos más complicados de su historia. La cinta ha logrado recaudar 460.000 euros en su primer día de proyección, el pasado miércoles. De hecho, se ha llevado el 70% de la taquilla por delante de películas como *Scooby* o *Superagente Mackey* y sigue el camino de su predecesora, que fue la más taquillera del cine español el año pasado.

## **7. La comedia de terror en España: revisión histórica del siglo XX**

Como hemos expuesto en los dos apartados anteriores, la comedia es el género por excelencia del cine español, y el terror, pese a ser considerado un género menor, ha vivido una época de esplendor y sigue ofreciendo joyas que causan sensación en taquilla, como bien se ha ejemplificado con *Los otros* de Alejandro Amenábar o *El orfanato* de J.A Bayona. Ambos géneros ocasionalmente se unen para tratar de servirnos lo mejor de cada uno, risas y sustos dentro de la misma película. Aunque a lo largo de la historia de nuestro cine son pocos los directores que se han especializado en este subgénero dándole cabida como parte importante de su obra, a continuación, realizaremos un somero repaso de la evolución del mismo para mejor contextualizar históricamente nuestro objeto de investigación, anotando además sus rasgos más característicos dentro del siglo XX.

### **7.1 El periodo silente**

Para poder adentrarnos en las primeras incursiones relacionadas con la comedia de terror, es necesario señalar al turoloense Segundo de Chomón y a sus cortometrajes *La table magique* (1906) y *La Maison ensorcelée*, así como *Une excursion incohérente* (1909) O todas en francés o todas en español, unifica. Estos títulos se insertan en la etapa francesa del cine mudo, pero las incluimos en este análisis debido al origen español del realizador y a que éstas fueron llevadas a cabo durante su estancia en la productora Pathé Frères, la cual le concedió una total libertad creativa. Además, en esta etapa exprimió sus mejores ideas como señala Inma de Santis en el documental *Cinematógrafo 1900 (Homenaje a Segundo de Chomón)* (1979: 39: 00):

El español se trasladó con su familia una vez más a París, y en ésta segunda etapa francesa se encontró con los estudios más modernos y mejor equipados del momento los que poseía Pathé en Vincent y Montrel Suvua, éstos con piscina incluida destinada a las escenas acuáticas. Unos cinco años permaneció Chomón contratado en la casa francesa y esos fueron los más fructíferos en hallazgos e invenciones. Durante éste periodo participo en un centenar de películas de corta duración en las que exprimió sus mejores ideas.

Chomón, asimismo, encontraba en los cuentos del escritor madrileño Saturnino Calleja una fuente de inspiración para sus cortometrajes. Estos tres factores (la libertad creativa, su origen español y la inspiración en cuentos de nuestro país) nos permiten clasificar sus trabajos como patrios.

En *La table magique*, los tres protagonistas principales tratan de almorzar mientras una serie de fenómenos paranormales, como el cambio de tamaño de la mesa o la desaparición de la misma, se lo impiden. El enfoque de comedia *slapstick* incluye elementos terroríficos, como los fantasmas representados con sábanas, una bruja de malévolos semblante, e incluso la aparición final de un gran demonio desde el interior de un caldero, que tratan de asustar a los protagonistas. Cinematográficamente, el *sketch* inaugurado por Chomón establece interesantes ecos con posteriores comedias de terror donde los fantasmas tratan de impedir el acto de comer a sus protagonistas con la intención de asustarlos. Esto se puede observar en *Bitelchús* (1988) de Tim Burton o *Casper* (1995) de Brad Silberling, siendo así pues un gag típico del subgénero.



**Figura 12.** Fantasmas que atacan a diferentes comensales. *La table magic* de Segundo de Chomón (1909), *Bitelchús* de Tim Burton (1988) y *Casper* de Brad Silberling (1995)

Por su parte, en los cortometrajes *La Maison ensorcelée* y *Une excursion incohérente* encontramos varios espacios en común: una casa encantada y unos habitantes que son atacados o asustados por los espíritus que moran en ella, es decir, un argumento muy ligado al terror. En el primer cortometraje, los inquilinos han de refugiarse en la casa embrujada a causa de una tormenta. Allí, se toparán con fantasmas, cuadros en cuyo dibujo parece habitar un diablo, etc. De nuevo, volveremos a ver el gag de la comida fastidiada por los espectros y la desaparición de la mesa, así como de parte del mobiliario y, finalmente, un gran terremoto y un gigantesco diablo que tratará de atrapar a los protagonistas. En el segundo cortometraje, mucho más surrealista, encontramos también la aparición de fantasmas, de un dragón que escupe fuego y de un pozo transformado en cabeza gigante. Los ataques sobrenaturales sobrevienen en ambas piezas. Sin embargo, en el primero se acrecienta mucho más la parte terrorífica, con elementos como la tormenta que lleva a los personajes a un lugar donde inicialmente no habrían ido por voluntad propia o la terrorífica figura del demonio gigante (ver figura 7). En cambio, en la segunda pieza, los elementos terroríficos, aunque presentes, se encuentran más suavizados.

Los tres cortometrajes nos entregan seres de ultratumba que perturban la tranquilidad de sus protagonistas, lugares que serán comunes en el género como la tormenta o la casa encantada. De igual modo, podemos encontrar el uso de trucos como el paso de manivela para sus cuadros en primitivo *stop motion*, consiguiendo así el efecto de los objetos que adquieren vida propia, y un humor centrado en el *slapstick* cuando los protagonistas se golpean o tratan de atacar a los fantasmas.

## 7.2 Décadas 30 a 50

Antes de la rehabilitación del género de terror en España gracias al *fantaterror*, el género se encuentra prácticamente en un estado de coma excepto por contadas excepciones. *Una de miedo* (1935) de Eduardo García Maroto, es una de estas excepciones, entendiendo el contexto en el que solían realizarse tanto las adaptaciones teatrales como las parodias a los géneros cinematográficos, como señala Ríos Carratalá (2012: 29):

A veces lo consiguieron, pero en otras muchas ocasiones se constata la ausencia de una relación causa-efecto en un proceso donde suele primar el oportunismo sobre una reflexión acerca de la pertinencia de la adaptación.

Este cortometraje capta a la perfección los resortes de un género que, ya por entonces, empieza a abusar de ciertos recursos, los cuales Maroto, como guionista y director, expone en clave humorística:

NARRADOR:

Para realizar una película de miedo lo primero que hay que hacer es esperar que se haga de noche y después ir y coger un campo y echarle mucha agua para fastidiar a los señores que pasen por el campo.

El director nos cuenta una historia que hace burla directa de los estereotipos americanos cinematográficos: sus personajes se llaman Jimmy, Mary y Jack o el monstruo Boris Karloff. Al mismo tiempo, nos muestra cómo el propio equipo técnico realiza los efectos especiales para asustar a los protagonistas. Parece, de este modo, moverse entre lo fantástico, lo extraño y la parodia.

Si bien este cortometraje se considera una *rara avis* dentro de nuestro panorama de género, encontramos varias comedias a las que se les añaden ciertos componentes fantásticos, como comenta C. Alejandro (2015: 30-31) en su reseña sobre *El destino se disculpa* (1944) de José Luis Sáenz de Heredia:

La hibridación genérica en la que lo Fantástico se integra con la comedia en perfecta simbiosis para ofrecer películas comerciales, constituye la legítima estrategia de supervivencia del género durante las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Buena prueba de ello son *Una mujer en peligro* (José Santugini, 1936), *Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), *El castillo de las bofetadas* (J. De Oragal, 1945), *Los habitantes de la casa deshabitada* (Gonzalo Delgrás, 1946), *El diablo toca la flauta* (José María Forqué, 1953), *Tres eran tres* (Eduardo G. Maroto, 1954), *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1956) o *Fantasmas en la casa* (1958), por citar solo algunas películas. *El caso de Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942) es un buen ejemplo de comedia amable que parodia el género de terror racionalizándolo, es decir, ofreciendo una explicación lógica y natural a lo aparentemente sobrenatural, y desviando sus características al final de relato hacia el género policíaco.

Con estas comedias fantásticas podemos percibir un gran cambio respecto al trabajo precedente de Chomón en el género. Hay un cambio del *fantástico maravilloso* al *fantástico extraño* en el que todos los fenómenos paranormales pasan a tener una explicación lógica. De estos filmes mencionados por C. Alejandro, cabría destacar dos: el primero es *La torre de los siete jorobados* de Edgar Neville y *Los habitantes de la casa deshabitada* (1946), dirigida por Gonzalo Delgrás.

El primero de ellos, se aleja diametralmente de la corriente principal que va a seguir el subgénero en esta etapa. La película se trata de una apuesta muy arriesgada a causa del abandono que sufre el fantástico en España, como bien apunta Ángel Sala (2014: 26):

Si bien es una apuesta arriesgada en el panorama del cine español de la posguerra, por adaptar a un autor proscrito por el régimen como era Carrere y por adentrarse de manera directa en un territorio sobrenatural. Sin embargo, la película es un ejemplo claro de cómo lo fantástico ha sido siempre estigmatizado en la industria del cine español, no solo por razones de censura o rechazo intelectual, sino por la propia consideración por parte de los creadores de género algo menor.

Aunque la película no se puede incluir directamente dentro de la comedia, sí que encontramos varios tropos clásicos del género, los cuales Neville subvierte con el objetivo de hacer reír al espectador. En concreto, destacamos el uso que hace de la figura del espectro. Éste presenta una apariencia tenebrosa, viste de negro, lleva un parche en el ojo y su cuello es atravesado por una corte de cuando fue degollado en vida. Ninguna de estas características es risible *a priori*. Sin embargo, Neville nos lo muestra como una figura benigna que no sólo ayuda a nuestro protagonista con la ruleta del casino, sino que además, gracias a él, conocerá a su interés romántico. La escena donde mejor podemos atisbar la vis cómica de este personaje es durante su accidental encuentro con Napoleón, quien se encuentra hastiado de ser llamado cada vez que alguien realiza una sesión de espiritismo. Ambos tratan los ritos de espiritismo como si de una cefalea se tratase, ya que eso supone no tener descanso alguno tras la muerte para el fantasma.

Por su parte, *Los habitantes de la casa deshabitada*, adaptación de la obra teatral de Enrique Jardiel Poncela y protagonizada por Fernando Fernán Gómez, destaca también sobre el resto de producciones que hemos mencionado. En ella encontramos prácticamente todos los tropos del terror en casas encantadas, fantasmas, esqueletos, objetos que desaparecen, pasadizos secretos, mazmorras, la pareja protagonista, un periodista y su chofer que llega accidentalmente al caserón debido a una avería en su coche, etc. Ahora bien, estos elementos son usados intencionadamente para hacer reír al espectador. En el filme podemos encontrar tres partes con un tono muy distinto:

1. Desde el inicio con la voz en *off* hasta la llegada de los protagonistas a la mansión, donde se mantiene un tono más cercano al terror, a excepción de algún que otro chascarrillo, la voz del narrador nos introduce en un panorama terrorífico.

NARRADOR:

Pero a penas la noche extendía sus negros raspones, nadie se aventuraba a pasar a dos kilómetros a la redonda, cierta noche negra como ala de cuervo, como boca de lobo, unos carboneros de Palencia perdidos por aquellos andurriales, quedaron frente a la casa deshabitada y vieron con asombro que las luces se encendían y apagaban solas, que un agudo grito de mujer hería el silencio del páramo con su saeta de dolor

*(Agudo grito de dolor femenino).*

NARRADOR:

Que de detrás de unos matorrales surgía una modernísima pareja de esqueletos bailando el *boogie boogie*, y todos se murieron del susto.

2. La segunda se mantiene un tono fantástico que no revela si los fenómenos paranormales son de origen humano o sobrenatural, pero ya se va cambiando ese halo de terror por el del misterio y el humor, mostrándonos los sobresaltos del chofer que ya se ha acostumbrado a la presencia de estos seres de ultratumba como algo cotidiano:

*(Dos fantasmas recorren el pasillo bajo la atónita mirada del periodista y la indiferencia del chofer).*

PERIODISTA: ¿Has visto?

CHOFER: Sí, es natural

PERIODISTA: ¿Eso te parece natural?

CHOFER: ¡Jah!, si el señor hubiera estado conmigo en el vestíbulo, eso no solo le parecería natural, sino que le daría asco de puro corriente.

3. Descubrimos que los fenómenos se deben a causa de una banda de falsificadores que los producían para evitar que nadie penetrase en el caserón. Tras la revelación del misterio, el poco terror que aún albergaba la película se desvanece y tan sólo queda la comedia.

De la década de los 50 consideramos interesante comentar brevemente *Tenemos 18 años* (1959), la primera película de Jesús Franco, que, si bien no podría ser catalogada como comedia de terror, sí que contiene ya un recorrido sobre los géneros en los que se va a mover el director, como comenta Jordi Costa<sup>8</sup> para el programa *Historias de nuestro cine*:

Jesús Franco, en esta película casi elabora un manifiesto, porque el acabaría recorriendo todos los géneros populares del cine, en la película hay un largo fragmento, una historia dentro de la historia, que empieza casi como una parodia del cine expresionista de terror, para luego transformarse en película de aventuras, en western con elementos de policíaco, ósea que luego todo lo que eclosionaría en su larga filmografía está aquí.

Esta película se inscribe dentro de la corriente de comedias que aúnan elementos fantásticos. En un fragmento, la película abandona la comedia para traspasar sus códigos al terror y realizar una parodia de los mismos. Para ello, emplea la figura de un burgués, interpretado por Antonio Ozores, que cada cincuenta años vuelve a encontrarse con alguna mujer parecida a su primer amor, quien fue asesinada tras sufrir un abandono. El protagonista repetirá estos homicidios en el lúgubre marco de su peculiar castillo.

Estas tres décadas aúnan una tendencia muy típica del género dentro de la comedia de terror más clásica. Ésta es comparable a la de las primeras comedias del subgénero americanas como *El murciélago susurra* (1930) de Roland Wes, *El gato y el canario* (1939) de Elliott Nugent o *El castillo maldito* (1940) de George Marshall, donde todos los sucesos paranormales terminaban finalmente teniendo una explicación natural.

### 7.3 Década de los 60 y 70

Durante las décadas de los 60 y los 70 el *fantaterror* se consolidó logrando una importante aceptación por parte de los espectadores españoles, y, posteriormente, se produjo la decadencia del género. Ahora bien, encontramos grandes piezas de esta época, las cuales analizaremos a continuación. Se trata de películas que trataban de parodiar los rasgos más populares del género en ese momento. Es decir, debían abrazar de nuevo el fantástico maravilloso y dejar a un lado la explicación natural como causa de los monstruos o sucesos taumatúrgicos. Entre lo más destacado del género nos encontramos con las siguientes películas:

- *Un vampiro para dos* (1965) de Pedro Lazaga, protagonizada por Gracita Morales y José Luis López Vázquez, como matrimonio y Fernando Fernán Gómez interpretando al vampiro conocido como Barón de Rosenthal. Este filme, además de ser una comedia, se trata de la primera película de vampiros realizada en España. Víctor Matellano (2017: 92-91) señala una corriente centrada en parodiar este monstruo clásico:

En el posfranquismo aparecen una serie de títulos centrados en Drácula y el mundo de los vampiros. Al margen del intento de León Klimowsky en emular “El baile de los vampiros” (1967, Roman Polanski) con “El extraño amor de los vampiros” (1977), tres films se atreven con el mito. El primero, “Tiempos duros para

---

<sup>8</sup> Extraído de *Historias de nuestro cine*: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-tenemos-18-anos-presentacion/3634105/>

Dracula” (1976, Jorge Darnell), tiene a Jose Lifante en el rol del mítico conde. Los otros “Jovencito Dracula” (1977, Carles Bempar) y “Pobrecito Draculin” (1977, Juan Fortuny).

*Horror Story* (1972) de Manuel Esteba sirve como vehículo para lucir a sus dos cómicos protagonistas: los hermanos Calatrava. En ella volvemos a la etapa más clásica del subgénero: encontramos el clásico castillo encantado con supuestos fenómenos paranormales. Pero en este caso nosotros somos conscientes desde el principio que se deben a factores humanos y no de ultratumba. La película sirve como una premonición de los signos de cansancio que empezará a dar el género de terror en nuestro país como comenta Joaquin Vallet Rodrigo (2015: 199)

*Horror Story* es, en esencia, una película apocalíptica ya que parece avanzar la desaparición del llamado fantaterror español el cual, por aquellos años, se hallaba en uno de sus momentos más importantes. En este aspecto, la película de Esteba adquiere visos premonitorios ex poniendo unas circunstancias que el subgénero no tardaría en experimentar.

Con estas circunstancias se refiere a los presupuestos casi nulos, a la falta de actores competentes, así como una carencia de originalidad en sus propuestas que quedará anclada en copias de bajo presupuesto de la productora inglesa *Hammer* o los monstruos de la *Universal*.

Por último, cabría señalar además de estas películas, otras como *Las alegres vampiras de Vöguel* (1975) de Julio Perez Tabernero, una comedia de terror vampírico (con castillo incluido), muy en la línea de las películas anteriormente citadas.

#### 7.4 Década de los 80

En esta década el *spanish horror* empieza a mostrar claramente sus signos de decadencia. En parte, a causa del decreto Miró y sus políticas de subvención dirigidas a apoyar productos audiovisuales de “calidad”, que relegaba muchos de estos filmes a las estanterías de los videoclubs. Tampoco encontramos una evolución significativa del género, que sigue entregando películas que, habitualmente, mantienen una calidad baja adscrita a lo fantástico maravilloso. En consecuencia, la comedia de terror seguirá parodiando a los monstruos más populares. Las películas más destacables son la tetralogía mágica, iniciada por José Ramón Larraz en los setenta con *Polvos mágicos* (1979) y cuyo relevo es tomado por Mariano Ozores, que dirige *El ligero mágico* (1980) y *Brujas mágicas* (1981), para finalmente terminar la saga Larraz con *La momia nacional* (1981). De todos estos títulos, la película más destacable es *El ligero mágico*, protagonizada por Andrés Pajares y Antonio Ozores. En ella, pese a encontrar varios lugares comunes del género, se reusa a caer en el clásico argumento de monstruos para darles una nueva lectura, como señala Joaquin Vallet Rodrigo (2015:3 96):

Así, *El ligero mágico* concentra los tópicos tonales de este campo cinematográfico sin entrar de lleno en sus referentes habituales. De esta manera, salvo el hombre lobo homosexual interpretado por Luis Lorenzo (que rompe, deliberadamente, la ibérica masculinidad del Waldemar Daninsky de Paul Naschy), los pilares tradicionales que condicionan la idiosincrasia de las propuestas realizadas apenas una década antes quedan obviados (cuando no, directamente, anuladas) de los derroteros emprendidos por el cineasta.

El reflejo del contexto social en que fue producida la película resulta proverbial: La sexualidad, así como la política, se encuentran muy presentes en la película. Por un lado, *El ligero mágico* se hace eco de los anhelos de representación sexual de una sociedad recién salida de la dictadura, el sexo se ve reflejado en la película de Ozores de diferentes maneras: basando parte de sus *gags* en chistes de doble sentido, señalando el coito como solución para escapar de una tortura a la que van a ser sometidos los protagonistas, o mediante el uso de desnudos gratuitos o situaciones



supuestamente eróticas que resultan forzadas y van muy acorde a la sintonía del *despape* de la década. Por otro lado, las removidas arenas de la política nacional del periodo se manifiestan con chistes relacionados con UCD, siglas que parecen impronunciables para los personajes, y que, como de nuevo apunta Vallet Rodrigo (2015: 396), parecen tener una profundidad más aterradora que los sucesos de la película:

Por otro lado, las constantes referencias a la actualidad política (chistes constantes sobre la UCD; la Santa Compañía comparada con los miembros del gobierno camino del Congreso, etc) adquiere capas de profundo pesimismo al respecto. El día a día político es mucho más aterrador y tenebroso que cualquiera de los argumentos abordados por el medio cinematográfico.

*Buenas noches, señor monstruo* (1982) de Antonio Mercero, creada como vehículo de lucimiento para el grupo musical infantil *Regaliz*, nos ofrece un interesante recorrido por los monstruos clásicos de la *Universal*: Drácula, el hombre lobo (interpretado por Paul Naschy), Quasimodo o El doctor Frankenstein y su criatura (interpretada por Fernando Bilbao). Se trata de un film costumbrista, con un humor extremadamente blanco comparado con el humor más paródico y mordaz de *El ligüero mágico* una vez que aparece la película no hay que incluir el año: revisar en todas las películas, y en cuyo interior parece subyacer un comentario sobre el desfase que estos monstruos parecen tener, como comenta José Luis Salvador Estébanez (2015: 433)

Nada que objetar a todo ello si no fuera por el discurso que subyace bajo su trama. Y es que tras su pretendida fachada de cariñoso homenaje a los monstruos de siempre se esconde una poco disimulada burla dirigida hacia estos. Desde el tema musical que da nombre a la película y abre su metraje hasta su mismísimo desenlace, en el que los monstruos quedan relegados a mera atracción del Museo de Cera madrileño, todo el conjunto se articula en base a la misma idea: la supuesta decrepitud y desgaste de los más importantes mitos del género terrorífico, incapaces siquiera de asustar a un grupo de colegiales.

Esto nos puede recordar a la saga de películas en las que Abbott y Costello se enfrentaban a monstruos clásicos, protagonizados por los propios actores que les dieron fama, como es el caso de *Abbott y Costello contra los fantasmas* (1948), dirigida por Charles Barton, en la cual Bela Lugosi volvía a interpretar a Drácula y Lon Chaney Jr. al hombre lobo, esta vez, eso sí, al servicio de la autoparodia. Esta misma fórmula fue empleada en el súper taquillazo *Aquí huele a muerto... pues yo no he sido* (1989) de Álvaro Sáenz de Heredia, película realizada para el lucimiento de la pareja cómica *Martes y Trece*, y que, de nuevo, vuelve a enfrentar el humor con los monstruos clásicos, con otra aparición de Paul Naschy en su papel de hombre lobo, y resultando la sexta película de terror con más espectadores en España, como podemos ver en la siguiente tabla proporcionada por Víctor Matellano (2017: 110):

Nº	Película	Director	Año	Espectadores
1.	Los otros	Alejandro Amenábar	2001	6.324.389
2.	El orfanato	Juan Antonio Bayona	2007	4.419.880
3.	La residencia	Narciso Ibañez Serrador	1969	2.924.805
4.	Abre los ojos	Alejandro Amenábar	1997	1.794.047
5.	El laberinto del fauno	Guillermo del Toro	2006	1.681.027
6.	Aquí huele a muerto	Álvaro Sáenz de Hereida	1990	1.479.256
7.	REC	Paco Plaza / Jaume Balaguero	2007	1.426.688
8.	El día de la bestia	Alex de la Iglesia	1995	1.416.712
9.	Nadie conoce a nadie	Mateo Gil	1999	1.410.287
10.	La novena puerta	Roman Polanski	1999	1.339.000



**Figura 13.** Reunión de monstruos. *Extraído de Abbott y Costello contra los fantasmas* de Charles Barton (1948) y *Buenas noches, señor monstruo* de Antonio Mercero (1982)

## 7.5 Años 90

Durante esta década encontramos propuestas que rompen radicalmente con lo realizado hasta el momento en el subgénero, lo que significa un cambio de tendencia en la que se tratará de dejar a un lado a los monstruos de la *Universal* y la estética de la *Hammer* para indagar en la tradición y el esperpento con una nueva mirada postmoderna, sin embargo podemos encontrar una excepción como *Bracula: Condemor II* (1997), segunda introducción en la comedia de terror de Álvaro Sáenz de Heredia y con la intención de aprovechar el éxito del humorista Chiquito de la Calzada y su acompañante Bigote Arrochet, que ya habían formado pareja en *Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera* (1996), también de Heredia. De nuevo, la figura del conde Drácula es parodiada sin piedad. Pese a no conseguir el mismo éxito que *Aquí huele a muerto... pues yo no he sido*, funcionó muy bien en taquilla con una recaudación de 775.701,45€.

La norma general de la década, sin embargo, es la de abrir nuevas vías de expresión genérica. Es el caso, por ejemplo, de *La matanza caníbal de los garrulos lisérgicos* (1993), dirigida por Antonio Blanco y Ricardo Llovo, y que tiene el honor de ser el primer filme producido en España gracias al *Crowdfunding*: se pedía la aportación de 1500 pesetas a cambio de recibir una copia en VHS de la película una vez finalizada. Aunque su realización sea algo tosca, con escenas nocturnas realizadas completamente con la técnica *noche americana* y unos efectos especiales muy propios de la *serie z*, consideramos que ésta es la primera comedia de terror española que se aleja de manera consciente del plantel de monstruos tan típico de las décadas precedentes. Sin derivar hacia el género detectivesco, como hemos podido observar en *Los habitantes de la casa deshabitada*, la película presenta una peculiar textura a partir de la mezcla de referencias a la cultura pop americana, principalmente *La matanza de Texas 2* (1986) de Tobe Hopper, con reconocibles elementos de la cultura popular patria: desde su tema principal *La sierra es la familia*, compuesto por el grupo *Siniestro Total*, hasta referencias a anuncios publicitarios españoles, o su ubicación en el litoral gallego, donde cambiamos el castillo abandonado por una masía ganadera. Javier Trigales (2016: 99-100) comenta lo siguiente sobre la película:

De todos modos, En *La matanza garrula...* es imposible tomarse nada en serio ya desde su mismo título. Aquí lo que importa es la diversión cinéfila y escatológica y descubrir los homenajes al *Ash* de *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981), a la saga de la sierra mecánica y similares “películas costumbristas” a los dibujos animados de Bugs Bunny y Los Picapiedra o incluso a la publicidad – “qué bien, hoy comemos con Isabel” –

Por su parte, *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), dirigida por Santiago Aguilar y Luis Guridi, puede ser considerada como un vaticinio de lo que un año más tarde sucederá con *El día*

*de la bestia* de Alex de la Iglesia: nos encontramos ante un filme que vuelve al cine español más clásico y bebe directamente de directores como Marco Ferreri o el guionista Rafael Azcona. Al respecto, Adrián Sánchez (2016: 103) comenta:

En ese cine que sintetiza Rafael Azcona, que paradójicamente lo había definido primero y a la perfección en forma de novela hasta que Marco Ferreri se le cruzó en el camino. Un retablo español, un sainete brutal y ternurita por igual, un aguafuerte arnichesco, un esperpento con corazón.

Justino, anciano protagonista de la película, interpretado por Saturnino García, sueña con poder irse a vivir a Benidorm. Nos hallamos ante el retrato de un psicópata cuyo móvil, como sucedía en *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri, no es otro que el de seguir sintiéndose útil en una sociedad que se empeña en aparcar a la tercera edad, como de nuevo apunta Adrián Sánchez (2016: 104):

*El cochecito* (1960) [...] hablaba de los apartados, de los viejos convertidos en muebles, del lado feo y triste y de las esperanzas y los sueños pequeños y modestos que dan ilusión de libertad e individualidad: un cochecito eléctrico allí, un viaje a Benidorm aquí.

Llegamos así a *El día de la bestia*, dirigida por Álex de la Iglesia, que es posiblemente la película más importante del subgénero de la comedia de terror del periodo, a la par que una pieza clave para el fantástico patrio, cuyo panorama parecía sumido en la mediocridad y el desinterés por el gran público y la crítica tal y como recordaba Ángel Sala (2016: 111):

*El día de la bestia* lo cambió todo en el panorama de un cine fantástico que parecía agonizar sin remedio, sin prestigio, y condenado al olvido de lo que fue y podría ser. Pero la llamada “generación-corto” que empezaba a ser la gran esperanza de nuestro cine, unida a una legión de fans curtidos en el cine internacional pero hambrientos de aplaudir productos españoles que significaran un nuevo comienzo para el fantástico propio hicieron posible el milagro. [...] Así nació *El día de la bestia* un filme de horror, donde la parodia se conjuga con el fresco social y obliga a lo fantástico a circular desde el lenguaje elíptico para resurgir con fuerza en la forma de chiste cruel.

Para entender el alcance de esta película hemos de entender dos puntos clave. El primero es que fue presentada con la intención de ser el primer *blockbuster* español. Para ello, de la Iglesia pretendía volver de nuevo a la espectacularidad y el entretenimiento que parecían haber sido desterrados por un cine mucho más intelectual y que apenas había prestado atención al género durante casi veinte años. Los intentos de alto presupuesto con los que había intentado abordar el fantástico habían resultado un enorme fracaso, como es el caso de *El caballero del dragón* (1985) de Fernando Colomo, con un presupuesto de 132 millones de pesetas según Ansola González (2004: 112) y una recaudación de apenas 75 millones<sup>9</sup>.

La estrategia de marketing, que tan buen resultado dio al filme de Álex de la Iglesia, está muy bien explicada por Jostxo Cerdán (2004: 245):

*El día de la bestia* no sólo permitió la comercialización de camisetas y todo tipo de gadgets de la Bestia, sino que también publicó un libro oficial de la película con fotos, declaraciones, fragmentos del *storyboard*... En cuanto a lo del acontecimiento mediático, este vino apoyado por el mencionado *merchandising*, pero también y sobre todo, por la campaña de presentaciones de la película, que resultó ejemplar.

El segundo punto a tener en cuenta para entender la importancia de esta película es que no sólo pretende volver a la espectacularidad, sino seguir perpetuando la tradición del esperpento que, además, rara vez había sido vinculada al género en nuestro país, pero que sí habíamos podido

---

<sup>9</sup> Información extraída de <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=20384>

observar en el cine de Berlanga o Fernando Fernán Gómez<sup>10</sup>, mostrándonos una Madrid sucia en la que el peligro del fascismo acechaba continuamente. Jostexo Cerdán (2004: 243), hace de nuevo una interesante apreciación al respecto:

En la caracterización del grupo que realiza el limpia Madrid no se ve ni una sola cabeza rapada, ni otro tipo de signos que puedan relativizar el verdadero peso político de las ideas fascistas de sus miembros. Porque, en definitiva, es ese rostro más anodino, menos espectacular, de la violencia que se esconde en el gesto cotidiano el que preocupa a Álex de la Iglesia.

Esta máscara que sostiene el ciudadano medio y que trata de ocultar toda una serie de problemáticas que acechan tras ella es una constante en el cine de De la Iglesia. Lo veremos en los vecinos de *La comunidad* (2000) y su desmedida avaricia, o en la cultura del éxito que refleja el protagonista de *Crimen Ferpecto* (2004). En definitiva, *El día de la bestia* es un filme que camina entre la posmodernidad cinematográfica, que apenas empezaba a asomarse en nuestro país en los años noventa y, diferentes tradiciones representativas, como de nuevo explica muy sintéticamente Jostexo Cerdán (2004: 241):

En este contexto, uno de los mayores aciertos de *El día de la bestia*, y quizá su seña de identidad más evidente, está en la forma en que sabe mezclar, por un lado, tradiciones representativas muy diferentes, y por otro, el espectáculo con la evidente denuncia social que contiene el filme. Por eso no resulta extraño que la película esté llena de referencias. El propio Álex de la Iglesia ha recordado varias de ellas en diferentes momentos: el paralelismo de la pareja Berriartúa-José Mari con la de Quijote-Sancho; la puesta al día del giro principal de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), transformando la búsqueda de Chenchó por el Madrid navideño en la búsqueda del Anticristo en el mismo contexto, pero treinta años después; el final del personaje interpretado por Segura, que al igual que el de Fernán-Gómez en *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), era el feo simpático que moría al final y se llevaba todo el cariño del público [...] como nos recuerda también este autor, no se trata sólo de mezclar referencias y citas, sino de hacerlas coexistir «en el mismo saco sin que la estridencia de tan impertinente asociación lo rompa»

En definitiva, como hemos podido comprobar a lo largo de este apartado, la comedia de terror en España a lo largo del siglo XX ha sufrido una lenta pero importante transformación que transita principalmente por la parodia de los tropos más reconocibles del género de terror, y en especial, en sus monstruos importados de la estética impuesta por las productoras *Hammer* y *Universal*, pero, a diferencia de los largometrajes genuinamente terroríficos, han remarcado el carácter español de la película y jugado con los tópicos del país para crear tanto juegos de palabras como *gags*.

Esta transformación desembocará en los años 90 en una serie de filmes que no temerán realizar una mezcla entre la tradición y el cine postmoderno, teniendo su culmen en *El día de la bestia* de Álex de la Iglesia. También hemos podido observar una clara tendencia a ubicar las historias en un marco fantástico maravilloso. Esto se debe principalmente al tipo de películas de terror predominantes durante las décadas de los años 60 a los 80, en las que los monstruos generalmente son criaturas problemáticas de contextualizar fuera de un marco que no sea el del fantástico maravilloso.

---

<sup>10</sup> Cada vez más, historiadores que reivindican el anclaje del cine español en sus tradiciones culturales autóctonas están realizando estudios que ponen de relieve la importancia que han desempeñado géneros como el sainete o el esperpento en la configuración de nuestra historia del cine. Véase, por ejemplo, Castro de Paz, José Luis & Cerdán, Jostexo. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas de cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra.

## 8. La comedia de terror en España: revisión histórica del siglo XXI

A continuación, realizaremos un breve análisis de las películas que consideramos que mejor han definido al subgénero de la comedia de terror a lo largo de estos veinte años que llevamos de siglo. Con este propósito, hemos decidido separarlas por su naturaleza siniestra o fantástica, ya que consideramos que es una tendencia a tener en cuenta para el análisis de los filmes y nos permitirá conseguir una perspectiva sobre cómo se han abordado estos filmes. Por otro lado, hemos seleccionado las películas que consideramos más interesantes y que más tienen que ofrecer al subgénero en virtud de las siguientes características: por su valoración por parte de la crítica o el público, por su revisión del terror a través de la comedia, o por la importancia de la película en la filmografía del director. Como herramientas de análisis usaremos los puntos que hemos afianzado al analizar el funcionamiento de la comedia de terror: por ejemplo, la incongruencia de ciertas situaciones, la relación monstruo- personaje, cómo se subvierten ciertas expectativas del espectador, o la ambientación que envuelve la película.

### 8.1 Lo siniestro

Tal y como hemos podido comprobar a lo largo del análisis de la comedia de terror en el siglo XX, a excepción de algunos filmes, la tendencia es la inclusión de monstruos o sucesos paranormales como causa del terror que sobreviene a los protagonistas. Ésta se ha mantenido en este nuevo siglo. Aun siendo escasas aquellas comedias de terror que obedecen a lo siniestro, vamos a realizar a continuación un pequeño análisis de las que consideramos más representativas y que mejor han retratado al humano como uno de los monstruos por excelencia del cine de terror.

#### 8.1.1 La comunidad

El director bilbaíno Álex de la Iglesia, realiza con *La comunidad* su quinto largometraje. Se trata de una pieza fundamental en su carrera gracias a la cual fue nominado a nada menos que quince premios Goya. Marco Antonio Núñez Campos reafirma la importancia del filme tanto en la carrera del cineasta como en la historia del cine español:

*La comunidad* (2000) es el filme donde Álex de la Iglesia alcanza definitivamente su madurez artística como queda patente en el pleno dominio de los recursos expresivos que le permite abordar un ejercicio manierista entablando un jugoso diálogo con el cine de Hitchcock.

Tomando como referencia al maestro del suspense ya desde sus créditos iniciales, los cuales nos recuerdan indudablemente a los de *Vértigo* (*De entre los muertos*) (1958), diseñados por Saul Bass, el filme cuenta con un variopinto plantel de personajes, retrato esperpéntico de la clase media española, cuya avaricia les llevará hasta el asesinato para conseguir el premio de una quiniela que un vecino se negó a compartir con su comunidad. Nos encontramos claramente ante una película que deambula entre la comedia negra y la comedia de terror, pero, ¿podemos encontrar en ella todos los elementos que demuestren su pertenencia al subgénero?



**Figura 14.** Comparación de los títulos de apertura, *Vertigo* (izq) y *La comunidad* (der). Extraído de *La comunidad* de Álex de la Iglesia (2000) y *Vértigo* (*De entre los muertos*) de Alfred Hitchcock (1958)

### Incongruencia de las situaciones

En primer lugar, cabe señalar que varias situaciones inesperadas se suceden durante la película: algunas con una vis más cómica y otras que, pese a que lo que nos muestran tiene un tono muy oscuro, se convierten en un suceso surrealista. Álex de la Iglesia, ya desde el principio, nos deja pequeñas pistas sobre el tono que va a adquirir la cinta. Julia, la protagonista, interpretada por Carmen Maura, que trabaja para una inmobiliaria, observa cómo los posibles compradores del piso que ha estado enseñando huyen despavoridos al saber el precio de la vivienda. El espectador no sabe aún que Julia también tendrá que hacer todo lo posible para escapar de un edificio que podría convertirse en su tumba. Si bien este *gag* contrasta con el truculento prólogo donde un gato parece alimentarse de un cadáver, de la Iglesia empieza a insinuar que la película se va a mover entre el terror, el misterio y, por descontado, la comedia.

Más adelante, Julia se enamorará de Oswald, un *latin lover* miembro de la comunidad de vecinos. Tras una supuesta fiesta en el piso de éste, ambos irán al piso de Julia para mantener relaciones sexuales. Mientras Julia se está acostando con Oswald, escucha un ruido. Al ir a averiguar de qué se trata, encuentra a la comunidad de vecinos registrando el piso para encontrar el dinero. Esta escena, *a priori*, debería ser terrorífica: los vecinos han allanado su morada y, además, ha sido engañada por su amante, pero Álex de la Iglesia aprovecha esta situación para crear una situación cómica gracias al hecho de que no sólo han ido un par de vecinos a rebuscar,



**Figura 15.** Los vecinos registrando el piso de la protagonista. Extraído de *La comunidad* de Álex de la Iglesia (2000)

sino que en su salón hay un total de diez personas, entre ellos dos niños que también se están ayudando en la tarea, todos aún vestidos con gorros y collares de fiesta. Uno de los invasores incluso parece tratar de esconderse de ella tras una cortina. Aún más: al volver con Oswald, comprueba que éste ha aprovechado su ausencia para registrar también el baño del dormitorio.

Éste es un ejemplo de cómo construir una situación cómica respetando también la parte terrorífica que hace que el espectador se mantenga en tensión. Esta técnica funciona sin restarle seriedad a la secuencia, antes bien, parece aportar más profundidad al sentimiento de comunidad que se profesan los vecinos, y haciendo sentir mucho más acosada a la protagonista.

## Relación monstruo-personaje

En el caso de *La comunidad*, el elemento amenazador es la comunidad de vecinos en su conjunto antes que un ser monstruoso. Éstos van a hacer todo lo que sea necesario para que el dinero no se escape de sus manos. Se trata de ciudadanos de clase media llenos de frustraciones, como bien cuenta Emilio, el administrador de la finca, durante una escena en la que narra cómo los vecinos tienen una lista que han ido modificando con los años en la que anotan en qué se gastarán su parte del botín. Su avaricia será usada por el director como vehículo para causar terror y tensión en el espectador. Este aspecto tan humano vinculado al ciudadano medio se puede relacionar con el concepto de “lo siniestro” de Freud (Revista *Imago*, 1919), el cual anteriormente hemos tratado. Nos encontramos en palabras de Freud, ante “algo que tendría que haberse quedado oculto, pero finalmente ha terminado por manifestarse”. Con la muerte del vecino y, con ella, la desaparición de la posibilidad por parte de los vecinos de hacerse con el dinero que éste escondía, se desata esa avaricia que *a priori* parecía oculta para convertirla en un frenesí de violencia.

En la escena de la fiesta los vecinos no ponen música y empiezan a bailar hasta que Julia llama al timbre. Una vez dentro, aprovecharán cualquier ocasión para tantearla e intentar sacarle información sobre el dinero sin que ella se dé cuenta. Son, así pues, personajes terroríficos. Sin embargo, su exagerada forma de actuar nos resulta cómica, hasta el punto de que Emilio parece dirigir a coro a los vecinos que cantan con la intención de animar a Julia a bailar con Oswaldo. La naturaleza horripilante de los vecinos se verá retratada en el clímax final de la película, cuando la avaricia por conseguir la maleta con el dinero hará que se maten entre ellos como si de fieras se tratase. Sus características exageradas, su forma de hablar tan cotidiana, incluso, la forma de relacionarse entre ellos o el hecho de contar con actores cómicos como es el caso de Eduardo Gómez, convierte a esta amenaza en algo de lo que el espectador puede disfrutar riéndose

## Subversión de las expectativas

Otro de los valores señalados como propios de la comedia de terror radica en el explícito juego con lo que espera el espectador. Así, Charly se nos presenta como un personaje simple, alguien que parece ser estúpido por naturaleza, y además, es un *freak* de *Star Wars*, elemento que evidencia el gusto de Aléx de la Iglesia por incluir elementos de género. Este personaje es uno de los que más subvierten las expectativas del espectador, creando escenas que caminan entre lo cómico y lo tenebroso. Julia parece ser acechada por uno de los vecinos mediante unos prismáticos. Por unos instantes sólo vemos a Julia a través de éstos y escuchamos el sonido de una respiración que nos hace pensar en alguien que debe estar enfermo o excitado mirándola. Con un cambio de plano, descubrimos que el fisgón es Charly, y que ese sonido se debe a que ésta disfrazado de Darth Vader. Todo esto se evidencia más cuando escuchamos unos compases de la marcha imperial. Tal es la obsesión de este personaje por *Star Wars*, que durante una de sus vigilancias a Julia se masturba mientras grita “*aquí viene la fuerza*”. De la Iglesia subvierte nuestras expectativas de esperar una figura amenazadora tras los prismáticos para mostrarnos un chaval en plena pubertad que, además, se disfraza de personajes de fantasía y que, para el espectador, no conlleva amenaza alguna. No solo subvierte la figura del sujeto amenazante, sino también la expectativa genérica. Es decir, De la Iglesia juega con los códigos del cine de suspense -que utiliza precisamente esa carencia de saber quién es el malo- para remarcar tanto la amenaza como el momento en que ejercerá su rol malvado.

Por último, consideramos interesante señalar una última escena que refuerza la vis cómica del filme mediante un nuevo guiño intertextual: Julia trata de huir con el dinero en una maleta por la azotea, perseguida por la comunidad. Consigue zafarse de Oswaldo y Castro (Sancho Gracia), uno de los vecinos más violentos. Cuando parece que va a escapar finalmente, aparece Ramona (Terele Pavez), una de las vecinas más ancianas, y con un salto que parodia a la película *Matrix*

(1999), consigue atrapar de nuevo a la protagonista. De nuevo aquí, el gesto paródico sirve para subvertir los códigos del género de suspense y convertirlo en una herramienta al servicio de la comedia



**Figura 16.** De la Iglesia subvierte nuestras expectativas, de terrible acosador a *freak* acosado por su madre. Extraído de *La comunidad* (2000) de Álex de la Iglesia.

### **Ambientación**

Sin lugar a duda, la ambientación del filme es uno de sus grandes aciertos: desde el diseño sucio y antiguo de la escalera, que a su vez funciona como castillo del terror en donde la protagonista va a tener que ingeniárselas para salir airosa, hasta el magistral uso de una lluvia que no parece cesar nunca, así como de los relámpagos. Todos éstos son elementos comunes dentro del terror, los cuales de la Iglesia usa para introducir al espectador en un ambiente tenebroso, para, seguidamente, hacerle reír, como es el caso de los truenos que usa en varias ocasiones para remarcar palabras de los personajes, proporcionando a un hecho como puede ser el resultado de una quiniela un toque terrorífico.

La película, si bien, como hemos comentado, es una carta de amor a Hitchcock, llena de referencias a su cine, también lo es para el género del horror. El uso abundante de la sangre, teniendo su punto álgido con la escena del vecino que es partido en dos por el ascensor; la violencia sin concesiones de sus personajes; o la aparición de objetos fóbicos como las cucarachas convierten a *La comunidad* en una comedia de terror en toda regla que, si bien no usa la risa para crear una carcajada continua en el espectador, la usa como si de un cuchillo se tratase, para ahondar en la miseria de la avaricia humana que brota de sus personajes sin hacerlos caer en el ridículo o en la parodia.

#### **8.1.2 Gritos en el pasillo**

La *ópera prima* de Juanjo Ramírez, es, sin lugar a duda, una película peculiar en su ejecución. Sus protagonistas son cacahuetes usados como marionetas, a los cuales se les ha dibujado un rostro con diferente expresión facial. Se cuenta en el documental *Cómo se hizo: Gritos en el pasillo* (2007) que cada personaje había sido dibujado hasta trece veces en cacahuetes distintos con diferentes expresiones faciales para poder entender bien su estado de ánimo. Su premisa no es novedosa, ya que parece beber del famoso relato de Edgar Allan Poe *El sistema del Dr. Tarr y el Profesor Fether* (1845). En este filme, un dibujante de cuentos infantiles es reclamado por un viejo manicomio para pintar las paredes y alegrar a los lunáticos. Éste no tardará en darse cuenta de que los doctores son los verdaderos pacientes, que han encerrado a los enfermeros en las celdas dedicándose a torturarlos a través del electroshock.



### Incongruencia de las situaciones

Sin duda, uno de los puntos fuertes de ésta película es cuán serio se puede el espectador tomar a sus personajes y situaciones, aunque éstos sean frutos secos. Sin embargo, la propia idiosincrasia técnica del filme le permite hacer el uso de éste tropo de una manera más efectiva y sin perder el equilibrio que consigue alcanzar entre el terror y la comedia. En concreto, podemos señalar dos secuencias que evidencian el uso de éste tropo. Durante la primera comida de nuestro protagonista con los enfermeros, el director del manicomio le ofrece para comer un extraño puré de color azul que dice estar preparado con los mejores ingredientes *gourmet*. El cacahuete protagonista, en el momento en que se percata de que no es normal ese color en la comida, se siente incómodo. La situación, que está cargada de cierta tensión, ya que el protagonista va a tener que envenenarse para no desentonar entre los enfermeros, se convierte en cómica debido a la insistencia exagerada del director y las reacciones del dibujante. No obstante, La situación incongruente más grande de la película se encuentra al final, cuando un grupo de las fuerzas armadas entran en el manicomio asesinando de las maneras más dispares a todos los pacientes que se han hecho pasar por enfermeros: desde un francotirador, hasta un soldado disfrazado de pingüino camuflado en uno de los dibujos de las paredes. Otro soldado atraviesa la pared del frenopático con un todoterreno en el que podemos leer “Deus sex Machina”, haciendo referencia a este abrupto final que va a salvar a nuestro protagonista de su terrible destino. Por último, el coronel que encabeza el escuadrón de la muerte es una parodia exagerada del coronel Kilgore de *Apocalipsis Now* (1979), de Francis Ford Coppola, cuando hace referencia al uso de *napalm*.



**Figura 17.** Equipo de las fuerzas armadas capitaneado por la parodia del capitán Kilgore. Extraído de *Gritos en el pasillo* (2007) de Juanjo Ramirez.



**Figura 18.** Cacahuete camuflado sobre el dibujo de un pingüino. Extraído de *Gritos en el pasillo* (2007) de Juanjo Ramirez.

### Relación monstruo-personaje

Al igual que en el caso de *La comunidad*, el terror surge de la parte más oscura de la mente humana; en éste caso, la locura de unos peligrosos pacientes que han secuestrado por entero una clínica para enfermos mentales. El humor brota de unas caricaturescas interpretaciones de voz que son capaces de balancear la carga narrativa de los diálogos del filme. Si bien es terrorífica la idea de un celador obsesionado con mantener el orden en su manicomio, o una supuesta enferma

mental que merodea libremente por los pasillos de la instalación, el tono de las voces, que en ocasiones rasga lo chillón, o una forzada modulación para hacer más misterioso a un personaje, provoca que éstos no puedan ser tomados tan seriamente, aun tratándose de cacahuetes. El plantel de esperpénticos enfermeros que se nos presenta acrecienta el tono cómico de éstos: tenemos a un psiquiatra con un aspecto similar al *Führer* y sus diálogos nos hacen sospechar que pueda ser nazi. En una de las escenas finales nos dan la prueba final cuando vemos que en su estancia cuelga un enorme poster con un plano de Stalingrado. Lo mismo sucede con el director: su extrema amabilidad nos hace sospechar de sus intenciones desde el mismo momento en que lo conocemos.

### **Subversión de las expectativas**

Como hemos comentado, pese al tono de comedia que presenta el filme, éste se toma muy en serio su trama, como bien apunta David G. Panadero (2016: 247):

Con estos mimbres, es fácil adivinar que el resultado se moverá entre la comedia y el terror, lo sorprendente está en su delicado equilibrio entre los dos polos, su peculiar mezcolanza, que la sitúa en el pintoresquismo, pero estando la película plenamente asumida y llevada a las últimas consecuencias.

Es por eso que parte de la subversión la encontramos en el lenguaje usado por los personajes: el término “garrapiñar” pasa a significar “aplicar electroshock a los pacientes,” al igual que se hace con “caducado” adquiere el significado de “enfermo mental”.

Otro interesante ejemplo podemos situarlo hacia la mitad del filme. Nuestro protagonista parece estar a punto de terminar su labor pintando los muros de la institución. Tan sólo debe pintar una última pared para finalizar su cometido, la cual está ubicada en un pasillo que se cierne en la más absoluta oscuridad. Con este propósito deberá dibujar sobre ella sin luz alguna. Los enfermeros se reúnen como si de una fiesta se tratara. Da la sensación de ser el acontecimiento del año: del oscuro pasillo aparece nuestro protagonista, inseguro de lo que puede haber dibujado. Pero todos los demás cacahuetes, en especial el director, le felicita de antemano por su trabajo. Al encenderse la luz del pasillo descubrimos un terrible mural abarrotado de figuras fantasmagóricas. El personal empieza a gritar exageradamente y a increpar a nuestro protagonista, el cual terminará siendo sentenciado a “ser garrapiñado”. La subversión de lo esperado no viene directamente dada por el qué habrá dibujado nuestro protagonista en el muro, puesto que el espectador puede intuir por su propia cultura adquirida en el género de terror que no será nada bueno, sino por las extremas reacciones que emergen por parte de los antagonistas, que parecen haber sido invadidos por una locura homicida al presenciar el mural, siendo este contraste entre alegría y locura algo cómico para el público.

### **Ambientación**

Éste es, sin duda, uno de los puntos fuertes de la película: su cantidad de elementos es impresionante. Cada habitación parece haber sido diseñada planteándose cada detalle. Tanto las angostas celdas, como la sala de electroshock, forman parte de un universo único y compacto, como afirma David G. Panadero (2016: 248):

Obsérvese que la cinta está íntegramente filmada en decorados a escala, potenciándose la sensación de un mundo encantador, o no tanto, mundo artificioso – podemos hablar de un expresionismo colorista, quizás en la línea del planteado por Tim Burton y Henry Selick en *Pesadilla antes de navidad* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993) – lo mejor de todo es que la variedad de los decorados y el juego de escenografía y puesta en imágenes hacen que la película no caiga en la monotonía o la repetición, ofreciendo siempre un aliciente visual por el que seguir.

Como hemos expuesto, *Gritos en el pasillo* ofrece una propuesta nunca antes vista, como es el uso de frutos secos como marionetas, la cual puede ser risible si además planteamos que éste *look* va a ser usado en pos de llevar al espectador a algunos momentos de terror y tensión. Pero su buen pulso narrativo, así como una ambientación excelente, hace que nos demuestre hasta qué punto puede llegar el subgénero que, con tan solo un puñado de cacahuets, puede hacernos reír y, de nuevo, angustiarnos.

## 8.2 Lo maravilloso

En lo que a comedia de terror se refiere, lo maravilloso es su vertiente más explotada dentro del panorama español, puesto que nos ha aportado títulos que gozan de cierto culto como es el caso de *Karate a muerte en Torremolinos* (2004) de Pedro Temboury, *exploit* que pretende parodiar tanto los mitos *lovecraftianos* como las películas de Kung Fu y en cuya participación podemos encontrar a Jesús Franco haciendo un cameo.

Encontramos también películas como *La venganza de Ira Vamp* (2010), del ya mencionado Álvaro Sáenz de Heredia, otra parodia más a la figura del vampiro protagonizada por los cómicos Florentino Fernández y Josema Yuste, como vimos anteriormente con Martes y Trece y Chiquito de la Calzada.

Debemos también mencionar el *revival* de los zombis con *Beyond Re-Animator* de Brian Yuzma, el cual filma la última entrega de la saga gracias a la productora Fantastic Factory, *Una de Zombis* (2004) de Miguel Ángel Lamata, o *REC: Génesis* (2012) de Paco Plaza, tercera entrega de la saga *REC*, convertida en auto parodia a todos los clichés establecidos en las entregas anteriores, o un filme como *Pos eso* (2014), el cual está dirigido por Samuel Ortí Martí y cuya técnica *stop motion* podría hacer de ella un contrapunto subversivo de *Mad Monster Party?* (1967), de Jules Bass. *Pos Eso* no sólo pretende parodiar clásicos del terror, sino que además introduce su historia de lleno en lo más cañí del panorama televisivo español.

Sin lugar a duda, estos filmes anteriormente mencionados son dignos de mención, pero, para poder ahondar correctamente en los puntos analizados en el anterior apartado, hemos seleccionado dos obras que reflejan más claramente los síntomas que suelen plasmarse en el subgénero.

### 8.2.1 Las brujas de Zugarramurdi

Estamos ante la tercera comedia de terror del realizador Álex de la Iglesia, con algunos trabajos en los que ya había desarrollado su habilidad para la comedia negra, como *Crimen Ferpecto*, ya homenajeando a Hitchcock en el propio título, o *Balada triste de trompeta*, en las que de nuevo demuestra un compromiso en desgranar la sociedad española y sus miserias morales. Escogemos esta película por la labor única en el subgénero que ofrece, que no es otra que buscar dentro de los monstruos y leyendas que habitan tras nuestras fronteras. Para ello, deja a un lado a Drácula o el hombre lobo, y se interna en la Navarra profunda, con una se las leyendas señera de nuestro país, y que tiene que ver con los juicios celebrados a principios del siglo XVII contra un grupo de mujeres a las cuales se las acusó de reunirse en aquelarres y realizar actos de brujería y adoración al diablo. La importancia de estos juicios es capital, como señala Alfredo Gil del Río (1992: 213-218):

El proceso de las brujas de Logroño ha sido considerado como uno de los más importantes de su época. Para unos fue objeto de críticas mientras que otros lo consideran como unas medidas necesarias para reprimir el culto a la brujería. [...] Las duras penas impuestas por el Tribunal de Logroño provocó ciertas polémicas en una

sociedad que iniciaba unas tendencias de liberación político-religiosa, frente a una verdad oficial que se les imponía.

Este juicio que marcó un antes y un después en la caza de brujas en España, junto a la Santa Compañía o el enigma de las caras de Bélmex, es una de las leyendas más conocidas en nuestro país. El realizador parece haberse empapado en profundidad con esta leyenda, como bien apunta C. Alejandro (2016: 330):

Si en su día Jacinto Molina (Paul Naschy) consultó personalmente al prestigioso antropólogo Julio Caro Baroja con la intención de asesorarse para la escritura de, dirección e interpretación de *Inquisición* (1978), Álex de la Iglesia y su fiel guionista Jorge Guerricaechevarría parecen haber usado las obras de Rober Graves y Marija Gimbutas como libros de cabecera para la concepción de una película que cierra definitivamente, Junto a *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), la que ha sido la segunda era dorada del cine fantástico español.

Esta premisa a de la Iglesia le sirve no sólo para realizar una de las comedias de terror más interesantes de este nuevo milenio, sino además para poner en debate un tema tan serio como la guerra de sexos, el cual está presente a lo largo de la película, donde un grupo de atracadores, un niño y un señor de Badajoz secuestrado accidentalmente durante el transcurso del robo, terminan por accidente en el famoso pueblo de Zugarramurdi, donde serán víctimas de la incesante persecución de un ancestral grupo de brujas que aún habita la zona.

### **Incongruencia de las situaciones**

Podemos observar que la película está dividida en dos partes muy claras. La primera, que consta de la realización del atraco y llegada al pueblo de Zugarramurdi y que se extiende la primera media hora de película, está enfocada mucho más al *thriller* de atracos, revela ya los destellos cómicos incongruentes que van a formular el tono de la cinta, como el hecho de que uno de los ladrones lleve a su hijo al atraco, *gag* típico en películas cómicas de atracadores como *Todos al suelo* de Mariano Ozores, o *Tres fugitivos* (1989) de Francis Veber, los disfraces de la banda que van desde Mickey Mouse o un enorme Bob Esponja con ametralladora hasta el disfraz de Jesucristo plateado de José (Hugo Silva), que guarda una escopeta dentro de la cruz que acarrea.

En la segunda parte del filme se presenta al aquelarre y empieza a trabajarse la parte terrorífica del mismo con el uso del absurdo en varias de sus secuencias. Podemos apreciar esto durante la llegada al pueblo de los atracadores, cuando Manuel el taxista pregunta qué ingredientes lleva el caldo que están tomando, mientras de fondo descubre cómo una de las brujas sujeta un pie humano. La escena es tenebrosa, pero la exagerada forma en la que la bruja oculta el pie a sus comensales es risible. Una escena parecida sucede más adelante, cuando Silvia, la mujer de José, llega al mismo lugar y una de las brujas trata de ocultar que dentro de una de las neveras con puerta transparente se esconden partes humanas. Además del absurdo de guardar restos humanos a la vista de los visitantes y querer hacer como si no hubiera ahí algo tan evidente, las reacciones de los personajes, que van entre la perplejidad y una suerte de auto negación, convierten estos dos incidentes en cómicos.

Otra escena que ejemplifica muy bien la incongruencia involucra a Graciana, bruja interpretada por Carmen Maura, y una de las jefas del alto mando del aquelarre. Tras huir los protagonistas de un atropello accidental a una de las brujas (Terele Pávez) y la inexplicable desaparición de ésta mientras discuten sobre el accidente los protagonistas, se encuentran en mitad de un apartado camino a Graciana cortándoles el paso. La situación para ellos es tensa: han de huir del pueblo ya que algo parece no ir bien, pero, sin mucho esfuerzo, ésta consigue convencerlos de que la lleven a su destartalada mansión y hacerlos entrar en la misma. Este poco esfuerzo realizado por las

brujas para convencer a sus víctimas entra dentro del discurso de la película, donde parece que las mujeres apenas han de esforzarse para convencer a los hombres y arrastrarlos con sus encantos.

En la cocina de la mansión se vive otra situación destacable cuando la bruja anciana, ignorante del hecho de que el niño que acompaña a los atacadores es el elegido para un atávico ritual, tratará de asarlo como si de un cerdo se tratase, llegándole a introducir una manzana en la boca como si fuese un cochinillo.

### **Relación monstruo-personaje**

El aquelarre se muestra siempre como algo peligroso, siempre al acecho de los protagonistas. Las mujeres son conspiradoras que consiguen salirse siempre con la suya y suponen un peligro constante. Pero es el humor de las situaciones que rodean a estos personajes y la introducción de elementos como la comedia romántica o el sexo lo que los convierte en risibles. Para respaldar esta idea analizaremos la interacción entre Eva (Carolina Bang), la joven bruja, José (Hugo Silva), el atacante, y Antonio (Mario Casas), cómplice del atraco. Inicialmente, el espectador es conocedor del peligro que supone este grupo de mujeres. Los protagonistas lo intuyen, pero no son conscientes de la magnitud del mismo. José y Antonio empiezan a competir como críos por el amor de Eva, la cual los maneja como si de títeres se tratasen. Finalmente, ella expresa su atracción por José. Esta relación que se irá forjando entre los dos irá subiendo de intensidad en los momentos más tensos, llegando a su culmen durante la huida del aquelarre de los protagonistas, cuando Eva lo rescate y, posteriormente, tengan una pelea de enamorados típica de las parejas que llevan años saliendo y parecen aborrecerse. Por un lado, José trata de seguir la corriente a Eva y de salir airoso. Por otro, el mal humor de ésta va creciendo, y con éste, sus poderes de bruja, que van rompiéndolo todo alrededor. Al final, sólo un apasionado beso parece calmar sus instintos homicidas. Esta pelea típica de las películas románticas, introducida en una situación de pánico, eclipsa la naturaleza terrorífica de la criatura, sin eliminar el peligro que supone tenerla cerca. De la Iglesia no olvida que ella tiene poderes sobrehumanos, y que su protagonista no aguataría un asalto frente ella, de ahí que la solución final sea ese beso que calma la marea que ha ido escalando a lo largo de la secuencia.

Esta relación da incluso más juego cómico cuando las brujas descubren el amor de Eva por José y, como si de una niña pequeña se tratase, intentan convencerla de que lo correcto sería que se drogara como una chica normal de su edad, o que le sacase el dinero a todos los hombres a los que fuera posible, para, finalmente castigarla enterrándola viva por semejante traición al aquelarre. De nuevo, una escena cómica es premisa de un acto atroz, aunque siempre predominando lo cómico y cierta respuesta luminosa, ya que Eva saldrá de su entierro en vida y retomará su relación con José.

Otro elemento digno de mención es la diosa de las brujas, que aparece al final de la película. Ésta, claramente inspirada en la Venus de Willendorf, es la encargada de mantener la tensión del acto final, el cual se equilibra con toda la comedia que acaece en torno a los protagonistas.



**Figura 19.** Comparación de la Venus de Willendorf (der) con la Diosa de las brujas (izq). Extraído de Museo natural de Viena y *Las brujas de Zugarramurdi* de Álex de la Iglesia (2013)

## Subversión de las expectativas

Una de las escenas más aterradoras del filme sucede durante la llegada de Silvia a un bar a las afueras de Zugarramurdi, cuando ésta va al baño y se dispone a orinar en lo que parece un sucio plato de ducha. Una larga mano que emerge de las tuberías parece estar a punto de alcanzarla sin que ella se dé cuenta. Escenas antes, Manuel también usó ese baño y notó cómo un ojo le observaba por el mismo agujero. De la Iglesia construye dos situaciones inquietantes a las que no les añade humor. Parece que ahí abajo viva un monstruo inenarrable al que, tarde o pronto, tendrán que enfrentarse nuestros protagonistas. Todo cambia cuando conocemos al supuesto monstruo: su nombre es Luismi, tiene la mentalidad de un niño, y, además, se ha pasado su vida encerrado en un cuartito leyendo las novelitas del oeste de Marcial la Fuente Estefanía, y construyendo la catedral de Burgos con huesecitos de rana. Este juego, que consiste en presentar algo como terrorífico para luego mostrarnos su cara amable, despista al espectador, que parece esperarse lo peor y experimenta una transición del terror a la simpatía con este desdichado personaje. Una situación parecida sucede en la parte inicial del filme, cuando éste se nos muestra más como un hilarante *thriller* que como una experiencia más cercana al terror. El personaje de Manuel, el taxista secuestrado por los atracadores, suplica por volver a ver a sus hijos y poder llamar a su mujer para avisarla de que no va a llegar a la cena. Después, movido por el odio y la impotencia en común que sienten hacia las mujeres, pasará de víctima a miembro de la banda.

Algunos *gags* visuales también usan este tropo típico, como es el caso de usar los dedos del “señor de Badajoz” como *fingers* de queso (el nombre de este aperitivo es tomado de manera literal) o el uso de una medallita de San Judas Tadeo, santo de las causas perdidas, como muchacho japonés.



**Figura 20-** Los *fingers* de queso del Señor de Badajoz. Extraído de *Las brujas de Zugarramurdi* de Álex de la Iglesia (2013)

## Ambientación

Sin lugar a duda, la ambientación es una de las partes fundamentales de la película. Con un diseño de producción gratamente conseguido, de la Iglesia nos trae viejos lugares comunes del género que ayudan a potenciar la parte terrorífica del filme. Desde el viejo cementerio de muñecos junto al bar del pueblo, la mansión llena de polvo y telarañas, así como sus pasadizos secretos, hasta la cueva donde se celebra el aquelarre final, consigue introducir al espectador en el mundo de brujería de las antiguas leyendas.

Incuestionablemente, por su ambientación, el uso que realiza de las leyendas españolas, así como el recibimiento por parte de la crítica, sitúa a *Las brujas de Zugarramundi* como una de las obras más importantes del subgénero y a Álex de la Iglesia como uno de los mayores exponentes del mismo.

Es también interesante señalar que la película parece querer ir más allá del entretenimiento en su empeño por querer retratar una descarnada guerra de sexos, como bien apunta de nuevo Carlos A. Cuellar Alejandro (2016: 330):

Los créditos suponen toda una declaración de intenciones, una confesión sincera de la posición que toma de la Iglesia ante un tema con tanta tradición cinematográfica como el de la lucha de sexos, desvelando en la lucha por el poder la raíz del problema. [...] Discutir si las intenciones del film son machistas o feministas, si despliega un discurso masculino o femenino, es una acción estéril. Álex de la Iglesia sabe integrar sin contradicciones la huella que en él dejó su traumática ruptura matrimonial, con la realidad de una sociedad occidental donde el sector más avanzado cuestiona tanto la identidad de género como la sexual, y donde se busca desde hace tiempo hacer justicia con los dos sectores más oprimidos por el judeo-cristianismo en los dos últimos milenios: las mujeres y el paganismo.

### 8.2.2 Lobos de Arga

Dirigida por Juan Martínez Moreno, es otro interesante ejemplo de cómo nuevos cineastas se nutren de mitos y leyendas clásicos del terror para ofrecernos nuevas simbiosis entre terror y humor. El hombre lobo, que a diferencia de las brujas de Zugarramurdi, no es una leyenda que obedezca a nuestro pasado remoto, sino más bien a influencias extranjeras, ha sido una de las figuras más representativas del *fantaterror*, con Paul Naschy encarnando al licántropo Waldemar Daninsky como maestro supremo. Por eso, consideramos interesante el análisis del filme, que nos ofrece una perspectiva de cómo se puede realizar una comedia de terror con monstruos prestados, sin pretender, en cualquier caso, hacer pasar el filme por un producto extranjero. La premisa de la película bebe directamente de lo más cliché del cine de género, como apunta John Tones (2016: 301):

De hecho, el argumento podría perfectamente pertenecer a una película de género: Tomás (Gorka Otxoa) es un escrito mediocre que viaja hasta Arga, la aislada aldea gallega donde se crió, para ser nombrado hijo predilecto. Sin embargo la intención de los lugareños es distinta al homenaje que se le ha prometido: quieren sacrificarlo para acabar con una maldición que lleva décadas convirtiendo a uno de sus antepasados en un feroz hombre lobo.

Con este argumento, y con un *casting* protagonizado por relevantes actores cómicos, como el mencionado Gorka Otxoa interpretando a Tomás, Secun de la Rosa interpretando al agente literario de éste, y Carlos Areces como su mejor amigo de la infancia, los personajes se enfrentarán a la maldición que viene asolando el pueblo de Arga durante siglos.

#### Incongruencia de las situaciones

Pese a que la película trata de tomarse muy seriamente su premisa y usar el humor para aliviar situaciones de tensión con juegos de palabras o discusiones entre los personajes, o bien realizando una reflexión mediante la subversión que refleja la idea del absurdo de las maldiciones, podemos encontrar momentos donde el absurdo se adueña de las situaciones para ofrecernos momentos de hilarante humor. En concreto, señalaremos un *gag* que funciona especialmente bien en la película: llegan al pueblo dos guardias civiles con la intención de investigar si ha acaecido algún suceso trágico a causa de una misteriosa llamada que han recibido. El más adulto de ellos muestra una actitud profesional, considera que cualquier problema puede suceder del modo menos esperado posible, y se muestra siempre alerta. El otro, un jovencito que parece llevar poco tiempo en el cuerpo, se muestra escéptico ante el valor real de su viaje y está molesto por el frío y por no poder ver la serie *Cuéntame cómo paso*. Al bajar del automóvil, se encuentran con un grupo de hombres lobo que acaba rodeándolos. La actitud mostrada en el coche por ambos guardias es llevada hasta las últimas consecuencias: el policía más adulto trata de negociar con los hombres lobo como si de bestias razonables se trataran. Sin embargo, el más joven empieza a dispararles, fallando todos los tiros y destrozando el coche de la Guardia Civil. Éste es el primer momento absurdo del

encuentro, que enlazará con el final de la escena, cuando el joven policía trate de escapar y sea atrapado por uno de los licántropos. En ambas ocasiones, el guardia veterano reprochará su actitud al neófito: primero, por haberse saltado las clases de tiro, y después, por haberse saltado el entrenamiento físico, como si gracias a estas lecciones pudiera haberlo salvado de una situación tan inverosímil como el encuentro con estas criaturas. La escena termina con el policía más adulto suicidándose con un disparo en la cabeza, devolviendo a la película su tono más sombrío.

### **Relación monstruo-personaje**

El tono oscuro y peligroso de *Arga* se marca desde un principio con una voz en *off* que nos cuenta la leyenda de la maldición que se cierne sobre la aldea, un territorio marcado por las leyendas, con aldeanos que conviven con ellas y quienes han de hacerles frente por su propia supervivencia. Por este motivo, podemos señalar dos amenazas en el filme: el pueblo, que apresará a Tomás para ofrecerlo como sacrificio para la bestia, la bestia, una vez fracase el sacrificio con la huida de Tomás y su manager; y finalmente, el pueblo de nuevo, cuyos habitantes se transformarán en hombres lobo como castigo por no haber detenido el maleficio a tiempo. Aquí, el director, para acrecentar el horror vivido por los personajes, usa el recurso de la masificación mediante la multiplicación del objeto fóbico que sugiere el licántropo. Además, éste se encuentra formulado de una manera clásica, es feroz y su único objetivo es cazar a los protagonistas. Se mueven en manadas, recordándonos por momentos a *Dog Soldiers* (2002) de Neil Marshall. Esta comparación la podemos apreciar mediante la forma en que, en ambas películas, estos seres penetran la casa, que, a la vez, sirve de fortaleza improvisada para nuestros protagonistas. En las dos películas además el estilo es violento, se abren paso a golpes... En *Lobos de Arga* (2011) tratarán de penetrar por un agujero en el ático de la casa para iniciar un ataque desde dentro de la misma. La forma en la que están representadas evidencia una falla para la comedia, ya que, pese a su buen funcionamiento como monstruo, apenas se consigue que el humor provenga de situaciones propiciadas de manera directa con el hombre lobo, nueva evidencia de cuán en serio se toma a sí misma. Sí en *Buenas noches, señor monstruo* veíamos al licántropo bailar y servir de comparsa a otros monstruos clásicos sin extralimitarse en el comportamiento salvaje que caracteriza al personaje, en *Arga* ocurre todo lo contrario, no creando una relación directamente cómica entre la bestia y sus víctimas.

La aldea, durante su forma humana, sí que nos ofrece algún pequeño *gag* que trata de evidenciar la naturaleza de esta comunidad, como es el caso de Evaristo (Manuel Manquiña), el cual se ha erigido como alcalde, cura y juez al mismo tiempo, prueba de cuán arraigada se encuentra aún la tradición cristiana y la superstición en algunos territorios rurales.

### **Subversión de las expectativas.**

Con la subversión de uno los lugares más comunes en el cine de género como son las maldiciones, la película crea uno de sus discursos más interesantes en relación a lo que humor/terror se refiere. Pese a existir otros momentos donde las expectativas del espectador se subvierten, ofrecemos un análisis de la maldición del pueblo, para ver cómo Martínez Moreno nos la presenta:

1. Se presenta el maleficio como una historia clásica de hombres lobo, donde un pueblo es aterrorizado y el único modo de detener a este ser, es que éste devore a alguien de su propia estirpe justo el día en que se cumplan cien años del maleficio. Los amigos de Tomás, es decir, su manager Mario, y Calixto, su amigo de la infancia, reflexionarán sobre la formulación del maleficio, llegando a la conclusión de que, si bien dice que la bestia ha de ingerir a alguien de su estirpe, no especifica cuánto ha de ingerir para destruir el encantamiento. Por este motivo, acabarán cortándole dos dedos a Tomás, uno que por



accidente se comerá su perro, y otro que freirán con un poco de ajo y perejil para la bestia, que en ese momento se encuentra en su forma humana.

2. Esta deducción que han realizado Mario y Calixto es errónea, ya que ha pasado ya el día del centenario y el pueblo entero es convertido en hombres lobo, a excepción de Calixto, que, pese a haber vivido allí toda la vida, por haber nacido en Benidorm durante un viaje de sus padres, parece estar exento de la profecía.
3. Tras vencer a los lobos y escapar del pueblo, Mario y Calixto han sido mordidos por las bestias. Esto significaría que la maldición se habría transmitido, y ahora, ellos, en las noches de luna llena, sufrirán la transformación. Tomás decide encadenarlos, por si acaso esto sucediera realmente. Aquí las expectativas se subvierten, cuando el transformado es Tomás y sus amigos. Encadenados, sólo pueden esperar a que su amigo se abalance sobre ellos con la intención de devorarlos.

El filme usa éstas tres fases para realizar golpes de humor, llegando a la conclusión de que, de existir los maleficios, la complejidad de éstos, con sus condiciones y restricciones rozaría lo absurdo, pasando a ser algo informulable, como les sucede a los personajes en varias ocasiones en las que no parecen entender cómo funciona el maleficio así como sus consecuencias. Una sensación que se repite en el espectador y que por ende resulta cómica, ya que, al mismo tiempo que los protagonistas, se pregunta cuál es el próximo avatar por el que pasaran a causa del confuso encantamiento.

### Ambientación

De nuevo, encontramos los lugares comunes clásicos del cine de terror y de los que el subgénero más tiende a parodiar: la casa lúgubre, el pueblo perdido anclado en extrañas tradiciones, que funciona como un grupo hermético, túneles y pasadizos. También encontramos una representación antropomórfica del hombre lobo que, sin duda está rindiendo homenaje a los clásicos del género, desde *El hombre lobo* (1941) de George Wagger hasta *La noche de Walpurgis* de la cual ya se ha hablado anteriormente.



**Figura 21.** Diseños similares entre el hombre lobo interpretado por Lon Chaney Jr. (izq) y el interpretado por Gorka Otxoa (der). Extraído de *El hombre lobo* de George Wagger (1941) y *Lobos de Arga* de Juan Martínez Moreno (2011)

*Lobos de Arga*, pese a tomarse su premisa demasiado en serio, es claramente consciente de su tono auto paródico y de su condición de comedia de terror. Incluso podemos apreciar durante una escena cómo los protagonistas ven un fragmento de *Karate a muerte en Torremolinos* en su televisor. Su humor no proviene directamente de sus monstruos, sino de cómo los protagonistas tratan de afrontar la situación a la que se están viendo expuestos. La importancia de las actuaciones cómicas en la película es capital, ya que sirven de contrapunto a actores con una

vertiente más seria, como es el caso de Manuel Manquiña. John Tones (2016: 301) señala la importancia de este aspecto:

Tiene la fortuna de contar con un plantel de actores muy inspirados: Gorka Otxoa es perfecto como ingenuo escritor y héroe de acción a la fuerza gracias a cómicos accesos de furia forzados por las circunstancias; Carlos Areces y su hilarante acento gallego es una nueva composición maestra de uno de nuestros mejores cómicos, con esa mezcla de fragilidad y desdén tan suya; y Secun de la Rosa está agradablemente contenido y se aleja de papeles más histéricos y por los que es más recordado, y que sin duda habrían dado al traste con el tono de la película.

## 9. Conclusiones

Durante el transcurso de este proyecto, hemos podido realizar un acercamiento a la comedia de terror y entender qué mecanismos son accionados para crear una sinergia entre el miedo y la risa dentro de una misma película. Así, hemos demostrado que la comedia de terror se compone de ciertos patrones ineludibles que podemos rastrear con relativa facilidad dentro del subgénero y que ayudan a equilibrar el discurso procedente de los dos géneros mayores de los que se sustenta. Entre ellos, hemos encontrado los siguientes mecanismos/patrones: incongruencia de las situaciones, relación monstruo personaje, inversión de expectativas, etc.

Además, hemos demostrado cómo ambos géneros son parte fundamental de la historia del cine en nuestro país. Géneros que, si bien no siempre gozan del aplauso de la crítica, son un buen sustento para la taquilla y contribuyen al buen funcionamiento de la industria cinematográfica. Otra parte significativa del trabajo realizado es el estudio del género de la comedia de terror y su posterior desarrollo desde principios del siglo XX hasta el periodo actual, descubriendo que su viaje se realiza en paralelo al estado del género de terror en cada década. Nos encontramos ante un subgénero que, en líneas generales, se mantiene a la moda de la tendencia marcada, ya sea ésta los monstruos de la *Universal* o la de crear un juego con el espectador en el cual, mediante la comedia, se ponen de manifiesto una serie de sucesos paranormales que finalmente se descubrirán como bufos.

Entendemos pues que, si bien la comedia de terror no es un género que sea especialmente destacado tras nuestras fronteras, eclipsado por comedias costumbristas que se estrenan anualmente, sí que nos sirve como guía para entender cuál es el estado en el que se encuentra el género de terror. Además, consideramos especialmente interesante el mapa trazado desde Segundo de Chomón hasta nuestros días, puesto que contiene numerosos títulos de interés que hemos rescatado para el proyecto, así como el único estudio con cierta profundidad sobre la evolución del subgénero en España actualmente. Por último, queremos destacar los recursos que hemos proporcionado para el análisis de posteriores películas pertenecientes al subgénero. Creemos que serán herramientas de utilidad para cualquiera que en un futuro tenga interés en realizar dicha tarea.

Finalmente, hemos realizado un análisis de cuatro películas que hemos considerado las más representativas del subgénero en la actualidad: ya sea por su buen trabajo realizando una reflexión sobre el terror a partir de elementos cómicos, éstas son *Lobos de Arga o Gritos en el pasillo*, ya sea por la importancia del autor dentro del subgénero, como es el caso de Álex de la Iglesia (*La comunidad*, *Las brujas de Zugarramurdi*).

Por último, nos gustaría mencionar algunas vías por las que el trabajo podría ampliarse en un futuro, como pueden ser la búsqueda de más tropos que sean característicos del subgénero, la elaboración de una guía más completa con las obras que lo componen o un análisis más detallado sobre cómo el subgénero refleja el estado del género de terror en cada década. Éstos serían posibles horizontes por donde podría desarrollarse el proyecto en un futuro.

## 10. Bibliografía

- Agencias y redacción. (2020, julio 30). 'Padre no hay más que uno 2', el primer éxito de los cines en pandemia. *La vanguardia*. Recuperado 8 agosto 2020, de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200730/482584078728/padre-no-hay-mas-que-uno-2-santiago-segura-loles-leon.html>
- Aguilar, C. (1999). *Cine fantástico y de terror español 1900-1983* (1.ª ed). España: Donostia Kultura
- Aguilar, M; Escalante, E; Maroto, C. (1992). *Aullidos. Especial entrevistas*, 7, 9-13.
- Alea, T. (1982). *Dialéctica del espectador* (1.ª. ed.) Cuba: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Alejandro, C., Rodrigo, J., Estébanez, J.L., Sala, Á. (2015). *Cine fantástico y de terror español: De los orígenes a la edad de oro (1921-83)* (1.º ed.) España: T&B Editores.
- Berger, P. (1997). *Risa redentora* (1.ª ed.) España: Kairos.
- Bergson. H. (2019). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (2.ª ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- Carbelo, B. (2005). *El humor en la relación con el paciente (I)*. *Jano: Medicina y humanidades*, 69(1584), 100.
- Caróll, N. (2003) *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (2.ª ed.). U.K: Cambridge University Press.
- Caróll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1.ª ed.). Madrid: Machado libros.
- del Amo, A. (2009). *La comedia cinematográfica española* (1.ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Castro de Paz, J. L.; Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas de cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra.
- Cerdán, J. (2004). España fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995). En Ortega, R. (Coord.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (p. 235-256). España: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Del Río, G. (1992) *Inquisición y brujería* (1.º ed.) Madrid: Ediciones Casset.
- Fernández. F. (2007). *Suspiros (y alaridos) de España. Fotogramas. Cuadernos de cine. Pánico en las salas*, 160-163.
- Freud, S., Hoffmann, E.T.A. (2020) *Lo siniestro. El hombre de arena* (1.ª ed.) Madrid: Archivos Vola.
- García, P. (2015). *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III, Madrid.

- González, A. (2020, febrero 8). *La ley Miró y el inicio del desapego de los españoles por el cine español*. Culturplaza. Recuperado 15 octubre 2020, de <https://valenciaplaza.com/la-ley-miro-y-el-inicio-del-desapego-de-los-espanoles-por-el-cine-espanol>
- González, T. (2004). *El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80*. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 48, 102-121.
- Hallenbeck, B. (2009). *Comedy-horror Films: A Chronological History, 1914-2008* (1.ª ed.) U.S.A: McFarland.
- Leutrat, J.L. (1995) *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (1.º ed.). Valencia: Ediciones de la mirada.
- Matellano, V. (2017). *Spanish Horror* (2.ª ed.). España: T&B Editores.
- Montiel, A (2005). La palmera de Matusalén: el humor carnavalesco en “El heredero de Casa Pruna”. En Rodrigo, J. I (Coord.), A propósitos de cuesta. En *Escritos sobre los comienzos del cine español* (p. 231-239). Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010.
- Naschy, P. (2008) *Cuando las luces se apagan (Memoria de la Escena española)* (1.ª ed.) España: T&B Editores.
- Puche, S; Puche, A. (2018) *La actualización del imaginario turístico en la nueva comedia española de sol y playa: Fin de curso, Atasco en la nacional y Benidorm, mon amour*. *Tourism Review*, 14(14), 1-12.
- Riós Carratalá, J.A (2012) *La otra generación del 27 y el cine. Corrientes Estéticas en la Literatura Española e Hispanoamericana*, 1(1), 1-70.
- Ruiz, J; Rubio, P. (2000) Un universo proteico y multiforme: la comedia costumbrista del desarrollismo. Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). *Estudios Críticos* (p 311-320). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000
- Sánchez, S. (2006) La risa en el espejo. Notas sobre la comedia española reciente. En Rodríguez, H (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia del cine español* (p. 135-142). Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares
- Trampitan (2011). *La comedia española*. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.trampitan.es/historia-de-las-artes-escenicas/la-comedia-espa%C3%B1ola/#:~:text=En%20definitiva%2C%20se%20trata%20de,ideas%20y%20entretenimiento%20del%20pueblo>.
- Trigles, J., Sánchez, A., Sala, Á., Campos, M., Panadero, D., Alejandro, C., Tones, J. (2016). *Cine fantástico y de terror español: De los orígenes a la edad de oro (1984-2015)* (1.ª ed.) España: T&B Editores.
- Tzvetan, Tb. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2.ª ed.). México: Premia.

Wiator, S. (2018). *Dark Visions: Conversations with the Masters of the Horror Film* (2ª. ed.). U.S.A: Crossroad Press.

Winter, D. (1985). *Faces of Fear: Encounters with the Creators of Modern Horror* (1ª. ed.). U.S.A: Berkley Books

## 11. Filmografía

### 2. Definición y funciones del terror

*It, Chapter Two* (*It. Capítulo 2*, Muschietti, A, 2019)

*El orfanato* (Bayona, J.A, 2007)

*La cabina* (Mercero, A, 1972)

*La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, Romero, G, 1968)

*La maldición de Frankenstein* (Franco, J, 1972)

*La noche del terror ciego* (Ossorio, A, 1972)

*No profanar el sueño de los muertos* (*Non si deve profanare il sonno dei morti*, Grao, J, 1974)

*La grieta* (*The rift*, Piquer Simón, J, 1990)

*Tarántula* (*Tarantula*, Arnold, J, 1955)

*La humanidad en peligro* (*Them!* Douglas, G, 1954)

*Arac Attack* (*Eight Legged Freaks*, Elkayem, E, 2002)

*Arachnid* (Sholder, J, 2001)

*El enjambre* (*The Swarm*, Allen, I, 1978)

*Slither: La plaga* (*Slither*, Gunn, J, 2006)

*Slugs, muerte viscosa* (Piquer Simón, J, 1987)

*Yeti, el gigante del siglo 20* (*Yeti, il gigante del 20 secolo*, Parolini, G, 1977)

*Nosferatu* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Herzog, W, 1979)

*La revolución de las ratas* (*Willard*) (Willard Mann, D, 1971)

*Dolls* (Gordon, S, 1987)

*Escalofrío* (Puerto, C, 1978)

*Blood Feast* (Lewis, G.H, 1963)

### 3. Definición y funciones de la comedia

*El Astronauta* (Aguirre, J, 1970)

*La guerra de niños* (Aguirre, J, 1980)

*La segunda guerra de niños* (Aguirre, J, 1981)

*Parchís entra en acción* (Aguirre, J, 1983)

*Los pajaritos* (Aguirre, J, 1983)

*Ocho apellidos vascos* (Martínez-Lázaro, E, 2014)

*El verdugo* de (Berlanga, L, 1963)

*Historia de la frivolidad* (Ibañez Serrador, N, 1967)

*Las autosuyas* (Gil, R, 1983)

*Jamón, Jamón* (Luna, B, 1992)

*¡Ay, Carmela!* (Saura, C, 1990)

*Balada triste de trompeta* (de la Iglesia, Á, 2010)

*Arrugas* (Ferrerías, I, 2011)

*El sexto sentido* (Fernández Ardavín, E, M. Sobrevila, N, 1929)

*Los ladrones somos gente honrada* (F. Iquino, I, 1942)

*Los tramposos* (Lazaga, P, 1959)  
*Amanece que no es poco* (Cuerda, J.L, 1989)  
*Total* (Cuerda, J.L, 1983)  
*Así en el cielo como en la tierra* (Cuerda, J.L, 1995)  
*Tiempo Después* (Cuerda, J.L, 2018)  
*Yo hice a Roque III* (Ozores, M, 1980)  
*Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*, Robson, M, 1956)  
*El E.T.E. y el Oto* (Esteba, M, 1983)  
*Le llamaban J.R.* (Lara Polop, F, 1982)  
*J.R. contratada* (Lara Polop, F, 1983)  
*El rey* (San Juan, A; Álvarez, V, 2018)  
*El Cochecito* (Ferrerri, M, 1960)

#### 4. Funciones e importancia del terror

*Cementerio de animales* (*Pet Sematary*, Widmyer, D, Kolsch, K, 2019)  
*Padre no hay más que uno* (Segura, S, 2019)  
*Lo dejo cuando quiera* (Therón, C, 2019)  
*Re-Animator* (Gordon, S, 1985)  
*Re-Sonator* (*From Beyond*, Gordon, S, 1986)  
*Los payasos asesinos del espacio exterior* (*Killer Klowns from Outer Space*, Chiodo, S, 1988)  
*El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Brooks, M, 1974)  
*Amazonas en la luna* (*Amazon Women on the Moon*, Dante, J, Gottlieb, C, Horton, P, Landis, J, Weiss, R.K, 1987)  
*El hombre invisible* (*The Invisible Man*, Whale, J, 1933)  
*El resplandor* (*The Shining*, Kubrick, S, 1980)  
*Suspense* (*The Innocents*, Clayton, J, 1961)  
*El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, Polanski, R, 1967)  
*Una historia china de fantasmas* (Sien nui yau wan, Siu-Tung, C, 1987)  
*Gritos en el pasillo* (Ramírez, J, 2007)  
*Los Simpson: La casa-árbol del terror IV* (*The Simpsons: Treehouse of Horror IV*, Silverman, D, 1993)  
*Terroríficamente muertos* (*Evil Dead II*, Raimi, S, 1987)  
*Braindead* (*Tu madre se ha comido a mi perro de*) (*Braindead* (*Dead Alive*), Jackson, P, 1992)  
*Hausu* (Ôbayashi, N, 1977)  
*The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, J, 1975)

#### 5. El género de terror en el cine español

*Frankenstein* (Dawley, S, J, 1910)  
*Suspense* (Smalley, P, 1913)  
*El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Julian, R, 1925)  
*Garras humanas* (*The Unknown*, Browning, T, 1927)  
*El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Wiene, R, 1920)  
*Nosferatu* (*Nosferatu*) (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), Murnau, F. W 1922)  
*Fausto* (Faust, Murnau, F. W, 1926)  
*El hundimiento de la casa Usher* (*La Chute de la maison Usher*, Epstein, J, 1928)  
*L'inferno* (Liguoro, G 1911)  
*La Maison ensorcelée* (de Chomón, S, 1907)  
*El hotel eléctrico* (*Hôtel électrique*, de Chomón, S, 1908)  
*Superstición andaluza* (*Superstition andalouse*, Chomón, S, 1912)  
*La torre de los siete jorobados* (Neville, E, 1944)  
*La noche de las gaviotas* (Ossorio, A, 1975)  
*La noche de Walpurgis* (Klimowsky, L, 1970)

*La saga de los Drácula* (Klimowsky, L, 1973)  
*La residencia* (Serrador, N, I, 1969)  
*¿Quién puede matar a un niño?* (Serrador, N, I, 1976)  
*Historias para no dormir* (Serrador, N, I, 1966)  
*Paroxismus* (Franco, J, 1969)  
*El conde Drácula* (*Nachts, wenn Dracula erwacht*, Franco, J, 1970)  
*Jack el destripador* (*Jack the Ripper*, Franco, J, 1976)  
*Inquisición* (Naschy, P, 1976)  
*El huerto del francés* (Naschy, P, 1977)  
*El caminante* (Naschy, P, 1979)  
*Cuarentena* (*Quarantine*, Dowdle, J, E, 2008)  
*Cuarentena terminal* (*Quarantine 2: Terminal*, Pogue, J, 2011)  
*Zarpazos* (Matellano, V, 2013)  
*Pánico en el transiberiano* (*Horror Express*, Martín, E, 1972)  
*Mil gritos tiene la noche* (Piquer Simón, J, 1982)  
*Una vela para el diablo* (Martín, E, 1973)  
*Angustia* (Luna, B, 1987)  
*Tras el cristal* (Villaronga, A, 1986)  
*Historias del otro lado* (Garci, J.L, 1988)  
*El día de la bestia* (de la Iglesia, Á, 1995)  
*Los sin nombre* (Balaguero, J, 1999)  
*REC* (Plaza, P; Balaguero, J, 2009)  
*Tesis* (Amenábar, A, 1996)  
*Faust: la venganza está en la sangre* (Yuzma, B, 2000)  
*Beyond Re-Animator* (Yuzma, B, 2003)  
*El espinazo del diablo* (del Toro, G, 2001)  
*El laberinto del fauno* (del Toro, G, 2006)  
*Darkness* (Balaguero, J, 2002)  
*Los otros* (Amenábar, A, 2001)

## 6. El género cómico en el cine español

*El heredero de la casa Pruna* (*L'hereu de ca'n Pruna*, de Chomón, 1904)  
*Ninette y un señor de Murcia* (Gómez, F, 1965)  
*El apartamento de la tentación* (Buchs, J, 1971)  
*Lo verde empieza en los pirineos* (Escrivá, V, 1973)  
*Los bingueros* (Ozores, M, 1979)  
*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Almodóvar, P, 1980)  
*El turismo es un gran invento* (Lazarraga, P, 1968)  
*Esa pareja feliz* (Bardem, A; Berlanga, L, 1951)  
*La gran familia* (Palacios, F; Salvia, R, 1962)  
*Tigres de papel* (Colomo, F, 1977)  
*Ópera prima* (Trueba, F, 1980)  
*Vecinos* (Bermejo, A, 1981)  
*Atraco a las tres* (Forqué, J.M, 1962)  
*Todos al suelo* (Ozores, M, 1982)  
*Los alegres bribones* (Bautista, P, 1982)  
*Corridas de alegría* (Pelayo, G, 1982)  
*Truhanes* (Hermoso, M, 1983)  
*Trileros* (del Real, A, 2004)  
*Padre no hay más que uno 2: la llegada de la suegra* (Segura, S, 2020)

## 7. La comedia de terror en España: revisión histórica del siglo XXI

*La table magique* (de Chomón, S, 1906)  
*Une excursion incohérente* (de Chomón, S, 1909)  
*Cinematógrafo 1900 (Homenaje a Segundo de Chomón)* (Tharrats, J, 1979)  
*Bitelchús (Beetlejuice)*, Burton, T, 1988)  
*Casper* (Silberling, B, 1995)  
*Una de miedo* (Maroto, E, 1935)  
*El destino se disculpa* (Heredia, J.L, 1944)  
*Los habitantes de la casa deshabitada* (Delgrás, G, 1946)  
*Tenemos 18 años* (Franco, J, 1959)  
*El murciélago susurra (The bat whispers)*, Wes, R, 1930)  
*El gato y el canario (The Cat and the Canary)*, Nugent, E, 1939)  
*El castillo maldito (The ghost breakers)*, Marshall, G, 1940)  
*Un vampiro para dos* (Lazaga, P, 1965)  
*Horror Story* (Esteba, M, 1972)  
*Las alegres vampiras de Vöguel* (Tabernerero, J, 1975)  
*Polvos mágicos* (Larraz, J.R, 1979)  
*El ligero mágico* (Ozores, M, 1980)  
*Brujas mágicas* (Ozores, M, 1981)  
*La momia nacional* (Larraz, J.R, 1981)  
*Buenas noches, señor monstruo* (Mercero, A, 1982)  
*Abbott y Costello contra los fantasmas (Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein)*, Barton, C, 1948)  
*Aquí huele a muerto... pues yo no he sido* (Hereida, Á, 1989)  
*Bracula: Condemor II* (Hereida, Á, 1997)  
*Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera* (Hereida, Á, 1996)  
*La matanza caníbal de los garrulos lisérgicos* (Blanco, A; Llovo, Ricardo, 1993)  
*La matanza de Texas 2 (The Texas Chainsaw Massacre Part 2)*, Hopper, T, 1986)  
*Justino, un asesino de la tercera edad* (Aguilar, S; Guridi, L, 1994)  
*El caballero del dragón* (Colomo, F, 1985)  
*La comunidad* (de la iglesia, Á, 2000)  
*Crimen Ferpecto* (de la iglesia, Á, 2004)

#### 8. La comedia de terror en España: revisión histórica del siglo XX

*Vértigo (De entre los muertos) (Vertigo)*, Hitchcock, A, 1958)  
*Matrix (The Matrix)*, Wachowski, L, Wachowski, L, 1999)  
*Cómo se hizo: Gritos en el pasillo* (Serrano, R, 2007)  
*Apocalipsis Now* (Coppola, F, 1979)  
*Karate a muerte en Torremolinos* (Temboury, P, 2004)  
*La venganza de Ira Vamp* (Heredia, A, 2010)  
*Una de Zombis* (Lamata, M.A, 2004)  
*REC: Génesis* (Plaza, P, 2012)  
*Pos eso* (Martí, S, 2014)  
*Mad Monster Party?* (Bass, J, 1967)  
*Las brujas de Zugarramurdi* (de la Iglesia, Á, 2013)  
*Tres fugitivos (Three Fugitives)*, Veber, F, 1989)  
*Lobos de Arga* (Moreno, J, 2011)  
*Dog Soldiers* (Marshall, N, 2002)  
*El hombre lobo (The Wolf Man)*, Waggoner, G (1941) de George Waggoner