

PLANT HORROR. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL «CINE FANTÁSTICO VEGETAL»

PAU ROIG

Universitat Autònoma de Barcelona

pauroigros@gmail.com

Recibido: 24-11-2022

Aceptado: 1-03-2024



RESUMEN

Este artículo propone una panorámica histórica sobre la representación que lo vegetal ha tenido en el cine fantástico y en otros géneros y categorías afines, como la ficción científica o el «Folk Horror», constatando que en las propuestas englobadas generalmente en la denominación de terror ecológico los elementos vegetales han tenido un protagonismo menor que animales e insectos. La visualización de la naturaleza como un todo de connotaciones casi divinas en la que sus integrantes actúan al unísono para protegerse de agresiones externas ha sido representada en propuestas de aire apocalíptico y defensa del medio natural, aunque las plantas rara vez se han erigido en protagonistas activas de estas ficciones: los elementos del reino vegetal han sido utilizados como escenario —extensión de una amenaza que se cierne sobre los personajes—, y como instrumento, ya sea de una venganza, de las actividades de científicos con delirios de grandeza o de jardineros de oscuras intenciones.

PALABRAS CLAVE: cine fantástico; cine de terror; *Plant Horror*; historia; naturaleza.

PLANT HORROR. CONSIDERATIONS ON THE «VEGETABLE HORROR CINEMA»

ABSTRACT

This article proposes a historical overview of the representation that the vegetable has had in fantastic cinema and in other genres and related categories, such as science fic-

tion or «Folk Horror», arguing that in the proposals generally included in the denomination of ecological terror the plant elements have had a lesser role than animals and insects. The visualization of nature as a whole with almost divine connotations in which its members act in unison to protect themselves from external aggressions has been represented in proposals with apocalyptic notes that defends the natural environment, although plants have rarely emerged as active protagonists of these fictions: the elements of the plant kingdom have been used as a setting—extension of a threat that looms over the characters—, and as an instrument, be it for revenge, be it for the mad scientists activities or the activities of gardeners with dark intentions.

KEYWORDS: horror movies; Plant Horror; history; environment; nature.



Entre lo más bello y maravilloso del mundo está lo que crece en la tierra. Es extraño, sin embargo, que el verde de la hierba y las hojas, la gran cantidad de colores y fragancias de las flores, todo lo que debería ser reconfortante para el alma humana, pueda desviarse de su misma esencia y se convierta en Maldad con un único uso: la muerte.

«Experimento del Dr. Zagros» (*Twice-Told Tales*) (Salkow, 1963)

El llamado terror ecológico, terror natural o eco-horror, entre otras denominaciones, es el subgénero o categoría que engloba las producciones fantásticas vinculadas con la naturaleza. Sin embargo, la mayoría de los estudios existentes sobre la materia (Schoell, 2014; Gambin, 2012; Whitehead, 2012; Gregersdotter, Höglund y Hållén, 2015; Morgan, 2016; Rueda, 2020) focaliza su interés en la amenaza que todo tipo de representantes del reino animal suponen hacia la humanidad, ya sea bien por intervención de elementos científicos, extraterrestres o sobrenaturales, o bien por la propia acción destructiva de la raza humana hacia su hábitat natural. Dejando de lado algunos pocos títulos en la que la naturaleza es contemplada casi como una entidad mágica o mítica en la que animales, insectos y plantas actúan como un todo no muy alejado de una divinidad insondable para proteger su integridad, muy cercano, pues, al panteísmo, el llamado reino vegetal ha tenido un papel más que secundario en este subgénero o categoría, que suele englobarse generalmente bajo la denominación anglosajona de «Plant Horror». Esta vertiente, que denominaremos «cine fantástico vegetal», está formada por películas en las que

la intromisión de algo extraño y perturbador en la realidad cotidiana, característica de lo fantástico, deriva de un representante del mundo vegetal, comúnmente una planta o árbol, pero en ocasiones también algún tipo de hongo, musgo, parásito, etc.

1. LO DESCONOCIDO Y LO NO-NATURAL

Pese a su apariencia inofensiva, las plantas encarnan una alteridad absoluta (Keetley, 2016: 7) que los humanos aún no hemos sido capaces de descifrar ni menos aún de categorizar del todo, al mismo tiempo que el nimio (o inexistente) nivel de amenaza que representan para nuestra sociedad ha motivado que sean consideradas pasibles, prácticamente invisibles, casi como si formaran parte de un decorado. De hecho, hasta la publicación del libro *Insectivorous Plants* (1875), de Charles Darwin, poca gente conocía la existencia de plantas que atrapaban y digerían insectos; otra publicación posterior de Darwin, *The Power of Movement in Plants* (1880), alimentó por igual el interés de biólogos y botánicos así como la proliferación de historias de horror sobre plantas y árboles de peculiares hábitos alimenticios y dotados de vida propia (Pain, 2022): «The American's Tale» (1880), de Sir Arthur Conan Doyle, «Titan» (1885), de Jules Lermina, «The Flowering of the Strange Orchid» (1894), de H. G. Wells, o «The Purple Terror» (1899), de Fred M. White, son algunas de las primeras, aunque el periodismo más sensacionalista pronto se aprovecharía del recién descubierto filón con historias inventadas. Es el caso pionero de un artículo de Edmund Spencer basado en una carta del explorador alemán Carl Liehe y publicado en la edición diaria del *New York World* del 26 de abril de 1874. Spencer especulaba con la existencia de la tribu de los Mkodo, en Madagascar, que veneraba y realizaba sacrificios a una planta en forma de piña de unos dos metros y medio de altura, coronada por tentáculos en constante movimiento (Shuker, 2003: 138).

Como mostró Darwin (1875; 1880), los integrantes del reino vegetal se mueven y tienen la capacidad de crecer y proliferar de forma expansiva en circunstancias favorables: son invasivas, y esta característica, a menudo acompañada del gigantismo derivado de la intervención de elementos científicos o sobrenaturales, ha sido explotada en algunas producciones que tienen como motivo principal la venganza de la Madre Tierra hacia aquellos —personas singulares o comunidades más o menos extensas— que la oprimen o abusan de ella. No hay, en efecto, nada tan cercano y al mismo tiempo tan extraño

como una simple planta, del mismo modo que un bosque cualquiera, remanso de paz y tranquilidad durante el día, se convierte por la noche en un lugar ominoso repleto de ruidos misteriosos y sombras amenazantes.

El cine fantástico, como no podía ser de otra manera, se ha servido de esta dicotomía irresoluble para articular algunas de sus propuestas, proponiendo en primera instancia «the overturning and inversion of common ideas about nature and what is “natural”» (Parker, 2016: 216). Hay pocas cosas más inquietantes, en efecto, que una naturaleza que ha dejado de ejercer su rol tradicionalmente pasivo y de instrumento más o menos anodino al servicio de los intereses de la humanidad para convertirse en un «otro» amenazador y misterioso al que resulta prácticamente imposible hacer frente, y menos especialmente aún en un ecosistema como el de la Tierra en el que la vegetación constituye alrededor del 90% del total de su biomasa (Bar-Ona, Phillips y Milo, 2018: 6507), cifra que aumenta sensiblemente en producciones de ficción científica de tintes apocalípticos con su visión de ciudades abandonadas y cubiertas por una vegetación impenetrable. Otras teorías sostienen, incluso, que los árboles viven en familias y se comunican entre sí, tesis explorada en el documental *La vida secreta de los árboles* (*Das geheime Leben der Bäume*, Adolph y Haft, 2020), basado en el libro homónimo publicado por el guarda forestal Peter Wohlleben. También es la tesis que sostienen, desde otras perspectivas, tanto *El testimonio de Kirlian* (*The Kirlian Witness*, Sarno, 1979), como *Forest of Death* (*Sum yuen*, Pang, 2007). El primer título adopta la estructura de un thriller carente de elementos fantásticos en el que la hermana de una botánica fallecida en misteriosas circunstancias utilizará la «fotografía Kirlian», también llamada «electrografía», «electrofotografía» o «fotografía de descarga de corona (CDP)», para tratar de descubrir si fue asesinada: el único testimonio de su muerte es una planta con la que tratará de comunicarse mediante fotografías y un polígrafo. La idea central de la película de Sarno, a grandes rasgos, es que las plantas emiten un aura, una energía vinculada a un alma de algún tipo, que puede interpretarse a partir de imágenes obtenidas no por revelado, sino por el contacto directo de un objeto en una placa fotográfica conectado a una fuente de alto voltaje. El botánico protagonista de *Forest of Death* (*Sum yuen*, Pang, 2007), por su lado, colabora con la policía en la investigación de la muerte de una niña, ocurrida en un bosque sobre el que circulan leyendas terroríficas: está convencido de que los árboles, a la manera de un ejército letal, se comunican entre ellos.

La idea de una naturaleza amenazante, incomprensible y ominosa —contemplada, por lo tanto, como una especie de entidad divina dotada de vida propia— tiene un peso específico en el cine australiano de la segunda

mitad de la década de 1970. Películas a priori tan dispares como *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975) o *La última ola* (*The Last Wave*, 1977), de Peter Weir, *Largo fin de semana* (*Long Weekend*, Eggleston, 1978) o incluso *Mad Max. Salvajes de la autopista* (*Mad Max*, Miller, 1979) y *Razorback, los colmillos del infierno* (*Razorback*, Mulcahy, 1984), centran su interés, en palabras de Sergi Sánchez, en «reflexionar sobre la irracional fascinación que ejercen sobre nosotros, puntos suspensivos sobre el infinito, las fuerzas de la Naturaleza» (2002: 32), poniendo el acento en la confrontación entre barbarie y civilización, así como en la existencia de unas tradiciones indígenas basadas en el respeto y el culto al mundo animal y vegetal enterradas por la moderna influencia occidental pero aún presentes, aunque sea de forma latente, en los más recónditos rincones del territorio. El cine primerizo de Peter Weir quizá sea el más interesante y representativo de esta tendencia, que algunos autores sitúan fuera de los márgenes del cine fantástico propiamente dicho: Weir, en palabras de Tomás Fernández Valentí, «jamás ha rodado un convencional relato de horror basado en el esquema de la irrupción de un elemento sobrenatural o monstruoso en un contexto cotidiano»; contrariamente, «el cine fantástico según Weir es el resultado de la elaboración de una base fuertemente realista que es sutilmente violentada por signos, sugerencias o vestigios de otra realidad que se encuentra agazapada tras la primera» (Sánchez, 2002: 58-59).

Así, *Picnic en Hanging Rock*, basada en la novela homónima de Joan Lindsay, inspirada a su vez en hechos reales, especula con la inexplicable —y nunca resuelta— desaparición de tres estudiantes y una profesora durante una excursión a la región montañosa australiana del título. El protagonista de *La última ola*, por su lado, es un abogado que, tras iniciar la defensa de un grupo de aborígenes implicados en el asesinato de uno de sus compañeros, será víctima de visiones apocalípticas que podrían preludiar el fin de la humanidad tal y como la conocemos. El film conjuga fantasía esotérica y denuncia social en una atmósfera onírica progresivamente oscura en la que los diseños de la naturaleza (equivalente a Dios siguiendo una concepción panteísta del mundo) apenas son intuitivos. Similares apreciaciones, con matices, puede servir para describir dos producciones actuales a contracorriente como *Gaia* (Bouwer, 2021) e *In the Earth* (Wheatley, 2021), que exploran las difíciles relaciones entre humanidad y naturaleza, entre la consciencia y los más atávicos impulsos inconscientes, en un entorno natural de gran belleza que deviene de forma progresiva el escenario de una pesadilla sin fin.

Bastante lejos de este cine etéreo y en determinados casos de irresoluble ambigüedad, la naturaleza ha adoptado en ocasiones en la gran pantalla la

forma de una criatura más o menos corpórea de raíces mitológicas e incluso míticas como es el caso de las adaptaciones (libres) del relato «El Wendigo» (1910), de Algernon Blackwood (2020); inspirándose en las creencias de algunas de las primeras tribus americanas el escritor inglés creó un personaje a medio camino entre la criatura mitológica (o divina) y un espíritu demoníaco que representaba lo irracional/natural que todo hombre lleva dentro, la irresistible llamada atávica de la naturaleza, un llamamiento que condena a aquellos que lo siguen a los más insondables abismos de la locura. En la misma línea pueden citarse también las controvertidas figuras del Yeti o del Abominable Hombre de las Nieves, Pie Grande («Bigfoot» o «Sasquatch» en terminología inglesa), una criatura de aspecto simiesco supuestamente avistada en bosques elevados de América del Norte y protagonista de numerosos films fantásticos desde el estreno de *The Legend of Boggy Creek* (Pierce, 1972); o «Mothman», una misteriosa criatura con aspecto de polilla gigante cuyas apariciones —teóricamente documentadas desde mediados de la década de 1960— preludiaban terribles acontecimientos futuros como el hundimiento de un puente sobre el río Ohio de Point Pleasant, en Virginia, mostrado en *Mothman, la última profecía* (*The Mothman Prophecies*, Pellington, 2002).

2. LA VEGETACIÓN COMO ESCENARIO

Por su apariencia inofensiva y las grandes diferencias que presentan con la vida animal, los elementos vegetales «often exist on the periphery of horror movies, helping to shape unsafe settings» (Williams, 2016: 229); es el caso de la mayoría producciones de ficción científica ambientadas en planetas lejanos o mundos perdidos, como *The Land Unknown* (Vogel, 1957), *La furia del planeta rojo* (*The Angry Red Planet*, Melchior, 1959), *Matango* (Honda, 1963) o *Viaje al planeta prehistórico* (*Voyage to the Prehistoric Planet*, Harrington, 1965), lejos de nuestra confortable realidad cotidiana, pero en ambientaciones más cercanas al terreno de lo maravilloso que de lo fantástico, ya que describen mundos hasta cierto punto autónomos en los que no son aplicables las leyes de nuestra realidad y en los que no hay, en consecuencia, ninguna transgresión de la misma: son los humanos, y no el elemento fantástico, los que penetran en una realidad con algunas similitudes con la nuestra pero de naturaleza completamente distinta.

Las plantas, en todo caso, pueden generar una sensación de miedo incluso mayor que la de cualquier criatura imposible en el mundo real, ya que

cuentan con una particularidad que no encontramos en seres humanos, animales y ni siquiera en criaturas sobrenaturales: «in looking at plants, humans cannot recognize emotions that are clearly visible in other animals such as cats and dogs. Their movements are invisible to the human eye, and they are devoid of the similar internal biological mechanisms that can elicit empathy even towards more unapproachable animal life such as insects» (Williams, 2016: 229). Las plantas pueden erigirse así en la representación ideal del miedo atávico de la raza humana a una naturaleza desbocada y fuera de control, ya que «embody an inscrutable silence, an implacable strangeness, which human culture has, from the beginning, set out to tame» (Keetley, 2016: 1). Una «extrañeza implacable» que aparecerá diluida o incluso anulada en comedias con elementos fantásticos como *The Bowery Boys Meet the Monsters* (Bernds, 1954), en la que una planta carnívora gigante comparte protagonismo con científicos locos, una vieja chiflada, un mayordomo siniestro, un gorila salvaje, un robot y una vampiresa, o especialmente *La pequeña tienda de los horrores* (*The Little Shop of Horrors*, Corman, 1960), a partir de la «humanización» de sus protagonistas vegetales dotándolos del don de la palabra. La amenaza que representa en el film de Corman la gigantesca planta carnívora Audrey II, que no para de aumentar de tamaño a medida que se va alimentando con los cuerpos que le proporciona el patoso trabajador de la floristería Mushnik, pierde su efecto fantástico por la adopción de un tono de farsa paródica.

La mezcla entre dos especies de planta carnívora, la *Dionaea muscipula* (más conocida por la denominación inglesa «Venus flytrap», descrita por primera vez en 1768) y la *Pinguicula* («Butterworts» en inglés), ideada por el guionista Charles B. Griffith en este film, permanece en todo caso como el elemento vegetal más popular de la historia del cine fantástico, e incluso conocería una especie de *remake* inconfeso aunque más orientado hacia el cine erótico, *Please Don't Eat My Mother* (Monson, 1973), así como una versión musical estrenada en Broadway en 1982 y llevada al cine por Frank Oz en 1986. Un tono no tan humorístico, pero si claramente irónico y desmitificador domina, para terminar este punto, el episodio «Mel» de *Las orgías de la locura* (*Tales That Witness Madness*, Francis, 1973), en la cual el protagonista verá desplazado su lugar en el hogar familiar e incluso perderá la vida a manos de un tronco de sensual aspecto femenino y dotado de vida propia —sin más explicaciones— que su marido ha recogido de un bosque cercano.¹

1 Más allá de su título, ninguno de los episodios de una producción anterior de la compañía Amicus también dirigida por Freddie Francis, *El jardín de las torturas* (*Torture Garden*, 1967), presenta elemento natural o vegetal alguno.

3. LA VENGANZA DE LA NATURALEZA

Animales gigantes tanto terrestres como acuáticos (incluidos los dinosaurios) e insectos de todo tipo y condición han sido los protagonistas preferentes de una extensa serie de títulos que tienen como eje central primero, a grandes rasgos, la idea de una invasión o guerra en toda regla: es el caso las películas de la década de 1950, centradas en la intromisión en la realidad cotidiana de una raza alienígena que pretende dominar el mundo. Así ocurre en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Siegel, 1956) y sus *remakes* posteriores, en los que una civilización extraterrestre está empezando a suplantar a los habitantes de una pequeña ciudad californiana a partir de semillas que se desarrollan hasta alcanzar el físico exacto de la persona a sustituir. El film de Siegel constituye una de las propuestas más políticas del cine de ficción científica y de terror, y no solo por sus referencias, más o menos evidentes, a la caza de brujas norteamericana y a la Guerra Fría: considerada a menudo una crítica feroz contra el comunismo, lo cierto es que la historia de unas criaturas extraterrestres con forma de vainas gigantes capaces de duplicar cualquier cuerpo humano de manera perfecta, convirtiéndolo en un autómatas sin voluntad, puede entenderse también como una terrible diatriba contra el papel represor de la censura política e ideológica y la unidad inamovible de pensamiento. También presentan lecturas políticas evidentes las propuestas de ficción científica centradas en los desastres provocados por la energía nuclear, caso de *La humanidad en peligro* (*Them!*, Douglas, 1954), cuyo título original hace referencia a unas hormigas que se han convertido en monstruos gigantescos a consecuencia de unas pruebas atómicas, o *Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, Honda, 1954), con su lagarto mutante y destructor que alerta a la Humanidad de los peligros de la carrera armamentística emprendida por los dos bloques ganadores de la Segunda Guerra Mundial.

El tema de la invasión, o guerra, perderá peso en los años siguientes a favor del concepto, más genérico, de «venganza de la naturaleza», ejemplificada por títulos tan dispares como *Los pájaros* (*The Birds*, Hitchcock, 1963), *Frogs* (McCowan, 1972), *El día de los animales* (*Day of the Animals*, Girdler, 1977), *Profecía maldita* (*Prophecy*, Frankenheimer, 1979) o incluso por adaptaciones de cómics como *La cosa del pantano* (*Swamp Thing*, Craven, 1982) o *Man-Thing* (*La naturaleza del miedo*) (*Man-Thing*, Leonard, 2005). En *La cosa del pantano* un científico que trabaja en medio de una remota ciénaga acabará convertido en una criatura mitad animal y mitad planta que deberá luchar para defender de la destrucción los pantanos, que constituyen su hábitat natural, mientras que

el «Hombre-Cosa» del segundo título es una criatura mitad anfibio y mitad árbol que combate el establecimiento de una compañía petrolífera en una zona pantanosa de Florida.

La variante «venganza de la naturaleza» ha sido la que más fortuna ha tenido, aunque más en el cine de ficción científica que en el cine fantástico y de terror, y es la hegemónica en la actualidad en buena medida por los estragos que el cambio climático está provocando en todos los rincones del planeta. Los terribles efectos del calentamiento global constituyen una llamada de atención cada vez más real y menos catastrofista acerca de las amenazas inauditas a las que deberá hacer frente la humanidad si no trata con más respeto y sensibilidad al medio ambiente. La contaminación, unida por lo general a la corrupción y al afán especulador de alguna compañía multinacional, es la responsable en multitud de producciones de serie B y serie Z de alteraciones del medio natural que han provocado el cambio de hábitos y /o de tamaño de animales e insectos, aunque pocas veces de plantas, como sí ocurre en la producción italiana *Cree-pers* (*Contamination 7*, Laurenti, 1990): a consecuencia del vertido incontrolado de residuos radioactivos de una central nuclear, las raíces de los árboles de un bosque cercano se han convertido en carnívoras. En cambio, en films más actuales como *The Last Winter* (Fessenden, 2006) o *El incidente* (*The Happening*, Shyamalan, 2008) la intromisión de lo imposible y lo desconocido en la realidad cotidiana compartida por personajes y espectadores deriva de la *transformación* de esta misma realidad en un mundo completamente desconocido; en el caso de *El incidente*, sin ir más lejos, las propias plantas de la Tierra han desarrollado una toxina altamente peligrosa para la raza humana como mecanismo de defensa para evitar su extinción. Ambos títulos juegan con cierta ambigüedad acerca del origen de esta transformación, que en ningún caso obedece a la intervención —accidental o no— de fuerzas extraterrestres, al contrario de lo que ocurre en el «El color del espacio exterior» (1927), de H. P. Lovecraft (2014), y sus diversas adaptaciones cinematográficas hasta la fecha, la última de ellas *Colour Out of Space* (Stanley, 2019).

Desde abejas hasta hormigas, desde osos grizzli hasta tiburones, desde gusanos hasta conejos gigantes, el cine de terror ha utilizado a la práctica totalidad de habitantes del medio natural para articular propuestas cuyos efectos, en muchos casos, se sitúan antes en la órbita del miedo físico que del miedo metafísico (Roas, 2011: 94-95): no hay, más allá de condicionantes biológicos y científicos inasumibles todavía —o directamente imposibles— en nuestra cultura, una transgresión estricta de la realidad establecida; el miedo provocado por el terror ecológico o natural, así, estará mucho más relaciona-

do con el miedo a la muerte y la alteración/descomposición/destrucción del cuerpo. En este contexto, no es de extrañar que a la amenaza que supone algún tipo de animal, insecto o vegetal se una la intervención de la ciencia (los efectos de la radiación nuclear, que generalmente provocan un exagerado aumento del tamaño y/o la alteración de su comportamiento, experimentos biológicos) o de fuerzas extraterrestres de afán destructor, como ocurre en el ya citado caso de *La invasión de los ladrones de cuerpos* o en la que se considera la novela canónica del subgénero, *El día de los Trífidos* (1951), de John Wyndham, adaptada en *La semilla del espacio* (*The Day of the Triffids*, Sekely y Francis, 1963). La obra de Wyndham, que conocería con posterioridad una adaptación libre e inconfesa —*The Navy vs. the Night Monsters* (Hoey, 1966)— y dos adaptaciones televisivas (emitidas en 1981 y 2009), especula con una lluvia de meteoritos que ha dejado a la práctica totalidad de la población ciega y ha provocado que unas esporas vegetales de procedencia alienígena (aunque supuestamente producidas en laboratorios secretos soviéticos en la novela) muten hasta convertirse en un ejército letal vegetal de árboles de casi dos metros de altura. Especie de híbridos a medio camino entre el mundo vegetal y el animal, los trífidos son capaces de moverse en grupo, pero con un terrible punto débil: el agua salada los destruye por completo.

El concepto de invasión, ambientado en este caso en una comunidad reducida y aislada, puede asimismo considerarse el eje central de la adaptación de la novela corta *Who Goes There?* (1938), de John W. Campbell, adaptación titulada *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Niby,² 1951). En ella, el humanoide extraterrestre que es hallado congelado en una nave atrapada en el hielo del Ártico es descrito por los científicos que trabajan en una estación aislada como «una zanahoria gigante que construyó una nave que voló millones de kilómetros propulsada por una fuerza desconocida». El maniqueo desarrollo de la trama, en la que los militares son mostrados como personas íntegras y bondadosas y los hombres de ciencia como seres egoístas y arrogantes para quienes el fin justifica todos los medios, impide la creación de la atmosfera de horror sobrenatural que sí domina la posterior adaptación del relato de Campbell, *La cosa* (*The Thing*, Carpenter, 1982), rematada por un desenlace aterrador en su indefinición. Pero si *El enigma de otro mundo* se aleja de lo fantástico propiamente dicho para abrazar la ficción científica o incluso el cine bélico y de aventuras —la «cosa» del título es contemplada en todo momento como el «enemigo a batir», no como un ser monstruoso que desafía

2 La participación de Howard Hawks como codirector del film está sin acreditar.

y corrompe la realidad establecida—, el episodio «The Lonesome Death of Jordy Verrill» del film realizado en homenaje a los cómics de la editorial E. C. *Creepshow* (Romero, 1982) se adentra de lleno en el terreno de la ironía e incluso de la comedia: un granjero de pocas luces (interpretado por el escritor Stephen King) acabará convirtiéndose en un imposible híbrido de humano y planta tras haber entrado en contacto con los restos de un meteorito que se ha estrellado en sus terrenos.

Es mucho menos frecuente, sin embargo, que la amenaza de la naturaleza derive o venga acompañada de la intervención de ritos ancestrales desconocidos en Occidente y practicados por tribus indígenas perdidas en la noche de los tiempos, o incluso de brujería y magia negra. Centrándonos en el mundo vegetal, es el caso de la producción de serie *Z From Hell It Came* (Milner, 1957), *La tutora* (*The Guardian*, Friedkin, 1990) y *El bosque maldito* (*The Woods*, McKee, 2006). En el primer film, como resultado de un maquiavélico complot ideado por el brujo y el nuevo jefe de su tribu un indígena será sentenciado a muerte y enterrado con un puñal ritual clavado en su corazón; poco después Tabonga, un árbol monstruoso que los nativos relacionan con fuerzas diabólicas, empezará a crecer en su tumba, preludio de una serie de muertes inexplicables. La película de Friedkin, por su lado, adapta la novela *The Nanny* (1987), de Dan Greenberg, para especular con la existencia de un árbol demoníaco que se alimenta con la sangre de recién nacidos que le proporciona la tutora del título. La «guardiana» a la que hace referencia el más atinado título original es una poderosa druida que se hace pasar por niñera de matrimonios que acaban de ser padres, pero que en realidad forma parte del mismo árbol, contemplado como una especie de divinidad monstruosa. *El bosque maldito*, por su lado, no acaba de explicitar la verdadera naturaleza del bosque del título, contiguo a una estricta academia femenina dirigida con mano férrea por una directora con todas las características de una bruja malvada y que, tras un riguroso proceso de selección y preparación, ofrece en sacrificio a la naturaleza a alumnas dotadas de algún tipo de don extrasensorial.

Las plantas también tienen un papel destacado en la extrañísima producción española *El invernadero* (Lapeira, 1983): con apenas cuatro personajes y pocas localizaciones, el film es la historia de una pasión amorosa transmutada en peligrosa obsesión, la que siente un hombre tímido e introvertido aficionado a las plantas —interpretado por Ovidi Montllor— hacia su vecina, que lo engañará en beneficio propio con la ayuda de su amante. Una atmósfera malsana y asfixiante domina progresivamente el relato, trascendiendo con crudeza la morosidad inicial y anticipando el terrorífico clímax final ambien-

tado en el invernadero del título: tras asesinar al desgraciado Carlos la joven pareja será víctima de su venganza de ultratumba o quizá solo de sus propios demonios: el guion no ofrece ninguna respuesta concluyente.

Más comúnmente, en el «cine fantástico vegetal» las plantas y los árboles, en solitario o conjuntamente, serán una de las (múltiples) extensiones de un mal que se cierne sobre los protagonistas de la ficción, generalmente fruto de una maldición/venganza sobrenatural. Así ocurre en *Pesadilla diabólica* (*Burnt Offerings*, Curtis, 1977), *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, Raimi, 1981) —la escena de la salvaje violación cometida por las raíces de los árboles de un bosque demoníaco—, en las evoluciones del siniestro árbol maléfico del jardín de la casa de la familia de *Poltergeist* (Hooper, 1982), situada en una urbanización construida encima de un antiguo cementerio, o en los siniestros maizales de *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Kiersch, 1984), campos laberínticos e infinitos que ocultan un horror insondable que ha empujado a los niños y niñas a asesinar a todos los adultos de la comunidad. Los vegetales, y concretamente unas hiedras dotadas de vida propia y terriblemente contagiosas, tienen bastante más protagonismo en *Las ruinas* (*The Ruins*, Smith, 2008), adaptación de la novela homónima de Scott Smith en la que un grupo de turistas serán víctimas de la terrible maldición que pesa sobre un antiguo templo maya perdido en medio de la selva mexicana. El papel activo de las plantas en esta película, en todo caso, no obedece a un despertar de la conciencia de las mismas ni a su venganza contra la raza humana por su desprecio hacia la naturaleza: ejercen simplemente el rol de brazo ejecutor de una terrible maldición mantenida en secreto por los indígenas de la zona para evitar que pueda salir de los márgenes del templo.

4. NOTAS SOBRE EL «FOLK HORROR»

La naturaleza es igualmente parte indisociable —e imprescindible— de otro subgénero o categoría de creciente popularidad: el llamado «Folk Horror». Se considera que el director Piers Haggard fue uno de los primeros en utilizar el término aplicado al cine en una entrevista de M. J. Simpson (2004) acerca de *La garra de Satán* (*Blood on Satan's Claw*, Haggard, 1971), aunque no sería hasta la emisión de la serie documental de la BBC4 *A History of Horror* (Gatiss, 2010) que la denominación empezaría a popularizarse. Gatiss, en todo caso, emplea «Folk Horror» para referirse de manera concreta a tres films: *El General Witchfinder* (*Witchfinder General*, Reeves, 1968), el ya citado *La garra de*

Satán y El hombre de mimbre (*The Wicker Man*, Hardy, 1973), a menudo considerados «The Unholy Trinity» del subgénero. La lista de títulos que lo componen se ha ido ampliando en estudios posteriores, como el firmado por Stephen Jones (2021). Para este autor, el «Folk Horror»

is basically the horrific side of folklore. It is the evil that endures beneath the earth; the disquiet that lingers in the woodland surrounding a forgotten path; those ancient traditions and practices that still cling to standing stone circles, earthworks, and abandoned buildings; elaborate rituals that invoke elder gods or nature's deities; the restless spirits and legendary creatures that remain somehow connected to a place or object, or exist in deep, dark wells and lonely pools of water, waiting to ensnare the unwary traveler» (Jones, 2021: 16).

Adam Scovell (2017), por su lado, considera que cualquier propuesta de «Folk Horror» debe reunir alguna de las siguientes ideas formales: en primer lugar, se trata de obras que utilizan el folklore, estética o temáticamente, para imbuirse de un sentido de lo arcano con fines extraños o espeluznantes. En segundo lugar, son obras que presentan un choque por la presencia de lo antiguo y misterioso dentro de alguna forma de modernidad» y, por último, «a work which creates its own folklore through various forms of popular conscious memory, even when it is young in comparison to more typical folkloric and antiquarian artefacts of the same character» (Scovell, 2017: 17). Así, en este subgénero o categoría la naturaleza aparece supeditada, en mayor o menor medida, al choque entre barbarie (un pasado insondable) y civilización (el mundo moderno), a saberes perdidos en la noche de los tiempos en un amplio abanico que va del paganismo a la brujería, de la superstición más atávica a la pervivencia de cultos ignotos que escapan a cualquier intento de racionalización. En las propuestas de «Folk Horror», dicho de otra manera, los elementos del reino vegetal constituyen el escenario preferente, aunque no suelen ser los protagonistas decisivos de las narraciones, como queda claro en obras dispares y a la vez complementarias como *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, Tourneur, 1957), *Eye of the Devil* (Thompson, 1966), *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez, 1999) o *Calvario* (*Calvaire*) (Du Welz, 2004).

5. LAS PLANTAS COMO INSTRUMENTO

Prescindiendo de invasiones alienígenas y de maldiciones diabólicas, el protagonismo principal del «Plant Horror» o «cine fantástico vegetal» re-

caerá en una figura muy habitual en el cine de terror, de manera especial a partir de la década de 1940 y a menudo en producciones independientes de serie B o directamente de serie Z: el *mad doctor* o científico loco, trasmutado en alguna que otra ocasión en la figura de un botánico con delirios de grandeza o de un jardinero de oscuras intenciones. Dejando de lado el papel decorativo de plantas carnívoras en *Voodoo Island* (LeBorg, 1957) o *As sete vampiras* (Cardoso, 1986), la cinta de serie B *Womaneater* (Saunders, 1958) inaugura este ciclo no demasiado extenso en la que las plantas, en lugar de ejercer de escenario como en el «Folk Horror», ejercen el rol de instrumento. En este film, un científico alimenta con mujeres jóvenes y atractivas una planta carnívora procedente de la selva del Amazonas con el objetivo de obtener un fluido para resucitar a los muertos. Similares delirios de grandeza tiene el envarado profesor protagonista de *Konga* (Lemont, 1961): volcado en el estudio de unas plantas carnívoras capaces de segregar una sustancia que acelera de forma notable el crecimiento de animales y vegetales, no tardará en experimentar sus efectos en un pequeño y afable chimpancé traído de uno de sus viajes a África.

Menos megalomaniaco —pero igual de perturbado— resulta el personaje del episodio «Rappaccini's Daughter» de *El experimento del Dr. Zagros*, inspirado en un relato homónimo de 1844 de Nathaniel Hawthorne (1992): Rappaccini es un científico que tras ser abandonado por su esposa ha tratado a su hija con el veneno de una planta exótica procedente de la India para evitar que nadie puede acercarse a ella: al contacto con su piel, cualquier animal o vegetal se desintegra en cuestión de segundos. Lejos del trágico tono melodramático de la película de Salkow, sí que se inscribe de lleno en el «cine fantástico vegetal» la coproducción germano-española *La isla de la muerte* (*Das Geheimnis der Todesinsel*, Welles, 1967),³ rodada en su mayor parte en las localidades catalanas de Arenys de Mar y Sant Feliu de Codines con un equipo técnico mayoritariamente español. El actor estadounidense Cameron Mitchell interpreta al Barón Weser, un científico aristócrata que experimenta con todo tipo de plantas, especialmente «carnívoras, pero no asesinas», según sus propias palabras, en una mansión situada en una isla deshabitada tras una misteriosa serie de muertes que los habitantes del lugar atribuían a los ataques de un vampiro. El paralelismo con el vampirismo no es nada baladí, ya que como explicita el delirante clímax final del film —y también la

3 El actor y director norteamericano Mel Welles (seudónimo artístico de Ira Meltcher) tuvo que ceder su nombre al productor Ernst R. von Theumer en algunas de las copias distribuidas en Europa por problemas burocráticos; curiosamente, había interpretado el papel del propietario de la floristería en la que transcurre *La pequeña tienda de los horrores*.

mayoría de pósteres promocionales originales—, Weser ha creado un árbol gigantesco que se alimenta de sangre humana, y con el que está unido por una enfermiza relación parafilica.

Esta concepción activa de las plantas como elemento central generador del efecto fantástico —metafísico en este caso al desafiar por completo la realidad establecida— no tendría continuidad en producciones posteriores como *Bestia de sangre* (*Beast of Blood*, Romero, 1970), con otro científico enloquecido que pretende cruzar la sangre humana con la clorofila de árboles y plantas en busca del elixir de la inmortalidad; tampoco en *Sangre* (*Blood*, Milligan, 1973), que especula con el matrimonio forzado entre un científico convertido en licántropo y la hija del Conde Drácula: refugiados en una mansión del Londres de la década de 1930, trabajan a contrarreloj para encontrar un remedio a su monstruosa condición a partir del cultivo de plantas carnívoras que segregan una sustancia parecida a la sangre humana. La lista sigue con *Mutación criminal* (*The Mutations*, Cardiff, 1974), en la que un profesor universitario experimenta con la fusión de animales y vegetales a partir de los cuerpos humanos que le proporciona el propietario de un espectáculo de fenómenos de feria, al que ha prometido arreglar su rostro deformado. Del mismo año es *Las semillas del Mal* (*Garden of Death*, Kay, 1974), en la que la figura del *mad doctor* es sustituida por primera vez por la de un jardinero igualmente loco pero contemplado como una especie de psicópata de tintes sobrenaturales: capaz de hacer crecer las plantas y las flores de manera extraordinaria y en un plazo de tiempo exageradamente corto, y capaz también de comunicarse con ellas, el personaje utiliza sus creaciones para seducir, corromper y finalmente asesinar a las mujeres de alta posición social que contratan sus servicios. Cierra este apartado *El jardín del Diablo* (*The Gardener*, Hickox, 1998), con un jardinero que padece una enfermedad degenerativa que lo hace envejecer tres veces más rápido que cualquier persona normal; propietario de un impresionante jardín botánico en el que crecen flores de gran tamaño únicas en el mundo, se niega a facilitar el secreto del fertilizante que utiliza, que no es otro que la sangre de las mujeres que él mismo asesina tratando de alcanzar la belleza absoluta en sus creaciones vegetales.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Con la excepción, quizá, de la planta Audrey II de la comedia *La pequeña tienda de los horrores*, prácticamente solo en *La isla de la muerte* el elemento

vegetal ejerce un papel activo similar al de cualquier criatura sobrenatural. Aunque haya sido creado mediante la ciencia, el árbol-vampiro de esta producción puede considerarse un monstruo autónomo; no sólo está dotado de movilidad —aunque sus primeros ataques son mostrados en cámara subjetiva, encuadrando la cara desencajada de terror de sus víctimas— sino que, como sugiere el desenlace, es capaz de razonar aunque sea a un nivel primario: herido de muerte por los hachazos propinados por uno de los invitados del barón Weser, con la sangre saliendo a borbotones de sus ramas cortadas, antes de morir convertirá a su creador en la última de sus víctimas, en una especie de gesto de justicia divina. Ya en *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, Murnau, 1922) la criatura de la noche era comparada de forma explícita con una planta carnívora, al mismo tiempo que tiras de película en negativo de una naturaleza agreste y salvaje marcaban la entrada en los dominios del siniestro Conde Orlock.

El «cine fantástico vegetal» desarrollado sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de 1950, tal y como hemos visto, ha preferido utilizar las plantas y la vegetación primero como escenario de acontecimientos maravillosos y también fantásticos, y después como instrumento tanto de fuerzas extraterrestres como de científicos enloquecidos que han tratado de ser Dioses, fracasando de forma estrepitosa en el intento. Más allá de su tamaño desproporcionado o de su extraño —incluso inquietante— aspecto físico, una planta y un árbol —de la misma manera que un animal o un insecto—, resultan por sí solos tan *naturales* como poco inquietantes si no son contemplados como un conjunto: una abeja por sí sola no asusta ni es capaz de provocar males mayores. Un enjambre de abejas, en cambio, provoca una sensación de incertidumbre y miedo que nunca podrá generar ni una maceta ni cien macetas de geranios, ni siquiera un bosque impenetrable de árboles. A diferencia de un tigre hambriento o de un perro rabioso, una simple planta nunca supondrá ninguna amenaza para nuestra integridad ni aún menos podrá atentar contra nuestra noción de realidad desafiando las leyes de lo posible, algo evidente ya en el gran número de parodias del subgénero, como *El ataque de los tomates asesinos* (*Attack of the Killer Tomatoes!*, De Bello, 1978). Más allá de encarnar una alteridad absoluta en relación a la raza humana, algo evidente ya en la falta total de sentimientos del reino vegetal, en la gran mayoría de los casos el efecto fantástico del «Plant Horror» derivará de una intervención exterior al propio elemento vegetal, que lo transforma en una cosa distinta, en un «Otro» amenazador capaz de poner en peligro nuestra vida —miedo físico, territorio del cine de terror— y,

en el caso del «cine fantástico vegetal», de convertir la confortable cotidianidad de los personajes y de nosotros, los espectadores, en un infierno verde que desafía por completo a la razón.

BIBLIOGRAFÍA

- BAR-ONA, Yinon M., Rob PHILLIPS y Ron MILO (2018): «The biomass distribution on Earth», *PNAS*, vol. 115, núm. 25, pp. 6506-6511. <http://www.pnas.org/cgi/doi/10.1073/pnas.1711842115>
- BLACKWOOD, Algernon (2020): *El Wendigo y otros relatos extraños y macabros*, Valdemar, Madrid.
- DARWIN, Charles (1875): *Insectivorous Plants*, John Murray, Londres.
- (1880): *The Power of Movement in Plants*, John Murray, Londres.
- GAMBIN, Lee (2012): *Massacred by Mother Nature. Exploring the Natural Horror Film*, Midnight Marquee Press, Baltimore.
- GREENBERG, Dan (1987): *The Nanny*, Scribner, Nueva York.
- GREGERSDOTTER, Katarina, Johan HÖGLUND y Nicklas HÄLLÉN (eds.) (2015): *Animal Horror Cinema. Genre, History and Criticism*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1992): *Young Goodman Brown and Other Short Stories*, Dover Publications, Nueva York.
- JONES, Stephen (2021): *The Mammoth Book of Folk Horror*, Skyhorse Publishing, Nueva York.
- KEETLEY, Dawn (2016): «Introduction: Six theses on Plant Horror; or, Why are Plants Horrifying?», en Dawn Keetley & Angela Tenga (eds.), *Plant horror. Approaches to The Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 1-30. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5_1>
- LOVECRAFT, H. P. (2014): *El que susurra en la oscuridad y otros relatos del ciclo blasfemo de Cthulhu*, Valdemar, Madrid.
- MORGAN, Vanessa (ed.) (2016): *When Animals Attack: The 70 Best Horror Movies with Killer Animals*, Moonlight Creek, Londres.
- PAIN, Stephanie (2022): «How plants turned predator. Carnivorous plants fascinate as much now as when their gruesome diet was first discovered», en *Ars Technica*, 2022, disponible en <https://arstechnica.com/science/2022/04/how-plants-turned-predator/>.
- PARKER, Elizabeth (2016): «“Just a Piece of Wood”: Jan Švankmajer’s *Otesánek* and the EcoGothic», en Dawn Keetley & Angela Tenga (eds.), *Plant horror. Approaches to The Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 215-225. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5_12>.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RUEDA, Javier (ed.) (2020): *Cuando la naturaleza se rebela*, Festival de Terror de Molins de Rei; Editorial Hermanaute, Badalona.

- SÁNCHEZ, Sergi et al. (2002): *Fantípodas. Una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Sitges; Ediciones Paidós, Barcelona.
- SCHOELL, William (2014): *Creature Features. Nature Turned Nasty in the Movies*, McFarland, Jefferson.
- SCOVELL, Adam (2017): *Folk horror. Hours Dreadful and Things Strange*, Auteur Publishing, Hartwell Crescent.
- SHUKER, Karl P. N. (2003): *The Beasts that Hide from Man. Seeking the World's Last Undiscovered Animals*, Paraview Press, Nueva York.
- SIMPSON, M. J. (2004): «Claws for Alarm», *Fangoria*, núm. 230, pp. 70-75.
- WILLIAMS, Jericho (2016): «An Inscrutable Malice: The Silencing of Humanity in *The Ruins* and *The Happening*», en Dawn Keetley & Angela Tenga (eds.), *Plant horror. Approaches to The Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 227-241.
- WHITEHEAD, Dan (2012): *Tooth and Claw: A Field Guide to «Nature Run Amok» Horror Movies*, The Zebra Partnership, Londres.

FILMOGRAFÍA

- ADOLPH, Jörg, y Jan HAFT (dirs.) (2020): *La vida secreta de los árboles* [*Das geheime Leben der Bäume*], Constantin Film, Alemania.
- BERNDS, Edward (dir.) (1954): *The Bowery Boys Meet the Monsters*, Allied Artists, Estados Unidos.
- BOUWER, Jaco (dir.) (2021): *Gaia*, Film Initiative Africa, Sudáfrica.
- CARDIFF, Jack (dir.) (1974): *Mutación criminal* [*The Mutations*], Cyclone, Getty Pictures, Reino Unido.
- CARDOSO, Ivan (dir.) (1986): *As sete vampiras*, Embrafilme, Skylight Cinema Foto Art, Super 8 Produções Cinematograficas, Brasil.
- CARPENTER, John (dir.) (1982): *La cosa* [*The Thing*], Universal Pictures, Estados Unidos, Canadá.
- CORMAN, Roger (dir.) (1960): *La pequeña tienda de los horrores* [*The Little Shop of Horrors*], The Filmgroup, Santa Clara Productions, Estados Unidos.
- CRAVEN, Wes (dir.) (1982): *La cosa del pantano* [*Swamp Thing*], Swampfilms, Estados Unidos.
- CURTIS, Dan (dir.) (1977): *Pesadilla diabólica* [*Burnt Offerings*], P.E.A. Films, Dan Curtis Productions, Estados Unidos, Italia.
- DE BELLO, John (dir.) (1978): *El ataque de los tomates asesinos* [*Attack of the Killer Tomatoes!*], Four Square Productions, Sanrio Company, Estados Unidos.
- DOUGLAS, Gordon (dir.) (1954): *La humanidad en peligro* [*Them!*], Warner Bros., Estados Unidos.
- DU WELZ, Fabrice (dir.) (2004): *Calvario* [*Calvaire*], La Parti Productions, Tarantula, StudioCanal, Bélgica, Francia, Luxemburgo.
- EGGLESTON, Colin (dir.) (1978): *Largo fin de semana* [*Long Weekend*], Dugong Films, Australia.

- FESSENDEN, Larry (dir.) (2006): *The Last Winter*, Antidote Films, Glass Eye Pix, Zik Zak Filmworkds, Estados Unidos, Islandia.
- FRANCIS, Freddie (dir.) (1967): *El jardín de las torturas* [*Torture Garden*], Columbia Pictures, Amicus Productions, Reino Unido.
- (dir.) (1973): *Las orgías de la locura* [*Tales That Witness Madness*], Polyphony Digital, World Film Services, Reino Unido.
- FRANKENHEIMER, John (dir.) (1979): *Profecía maldita* [*Prophecy*], Paramount Pictures, Estados Unidos.
- FRIEDKIN, William (dir.) (1990): *La tutora* [*The Guardian*], Universal Pictures, Estados Unidos.
- GATISS, Mark (dir.) (2010): *A History of Horror*, BBC, Reino Unido.
- GIRLDER, Willam (dir.) (1977): *El día de los animales* [*Day of the Animals*], Montoro Productions, Hollywood West Entertainment, Estados Unidos.
- HAGGARD, Piers (dir.) (1971): *La garra de Satán* [*Blood on Satan's Claw*], Tigon, Chilton Film, Reino Unido.
- HARDY, Robin (dir.) (1973): *El hombre de mimbre* [*The Wicker Man*], British Lion Film Corporation, Reino Unido.
- HARRINGTON, Curtis (dir.) (1965): *Viaje al planeta prehistórico* [*Voyage to the Prehistoric Planet*], Roger Corman Productions, Estados Unidos.
- HICKOX, James D. R. (dir.) (1998): *El jardín del Diablo* [*The Gardener*], DEJ Productions, Lantern Lane Entertainment, PM Entertainment Group, Estados Unidos, Canadá.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.) (1963): *Los pájaros* [*The Birds*], Alfred J. Hitchcock Productions, Estados Unidos.
- HOEY, Michael A. (dir.) (1966): *The Navy vs. the Night Monsters*, Standard Club of California Productions, Estados Unidos.
- HONDA, Ishirô (dir.) (1954): *Japón bajo el terror del monstruo* [*Gojira*], Toho Film, Japón.
- (dir.) (1963): *Matango*, Toho Company, Japón.
- HOOPER, Tobe (dir.) (1982): *Poltergeist*, MGM, Estados Unidos.
- KAY, James H. (dir.) (1974): *Las semillas del Mal* [*Garden of Death*], KKI Films, Estados Unidos.
- KIERSCH, Fritz (dir.) (1984): *Los chicos del maíz* [*Children of the Corn*], Hal Roach Studios, New World Pictures, Angeles Entertainment Group, Estados Unidos.
- LAPEIRA, Santiago (dir.) (1983): *El invernadero*, Travelling Films, España.
- LAURENTI, Fabrizio (dir.) (1990): *Creepers* [*Contamination 7*], Filmirage, Italia, Canadá, Estados Unidos.
- LEBORG, Reginald (dir.) (1957): *Voodoo Island*, Aubrey Schenk Productions Bel-Air Productions, Estados Unidos.
- LEMONT, John (dir.) (1961): *Konga*, Alta Vista Productions, Anglo-Amalgamated Productions, Herman Cohen Productions, Reino Unido.
- LEONARD, Brett (dir.) (2005): *Man-Thing* (*La naturaleza del miedo*) [*Man-Thing*], Lions Gate Films, Artisan Entertainment, Marvel Enterprises, Estados Unidos, Alemania, Australia.
- MCCOWAN, George (dir.) (1972): *Frogs*, American International Pictures, Thomas/Edwards Productions, Estados Unidos.

- McKEE, Lucky (dir.) (2006): *El bosque maldito* [*The Woods*], United Artists, Cinerenta, Furst Films, Estados Unidos, Alemania, Canadá.
- MELCHIOR, Ib (dir.) (1959): *La furia del planeta rojo* [*The Angry Red Planet*], Sino Productions, Estados Unidos.
- MILLER, George (dir.) (1979): *Mad Max. Salvajes de la autopista* [*Mad Max*], Kennedy Miller Productions, Mad Max Films, Australia.
- MILLIGAN, Andy (dir.) (1973): *Sangre* [*Blood*], Bryanston/Kent/Damiano, Estados Unidos.
- MILNER, Dan (dir.) (1957): *From Hell It Came*, Milner Brothers Productions, Estados Unidos.
- MONSON, Carl (dir.) (1973): *Please Don't Eat My Mother*, BIP, Estados Unidos.
- MULCAHY, Russell (dir.) (1984): *Razorback, los colmillos del infierno* [*Razorback*], UAA Films, McElroy & McElroy, Western Film Productions, Australia.
- MURNAU, F. W. (dir.) (1922): *Nosferatu, el vampiro* [*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*], Prana Film, Alemania.
- MYRICK, Daniel, y Eduardo SÁNCHEZ, (dirs.) (1999): *The Blair Witch Project*, Haxan Films, Estados Unidos.
- NIBY, Christian (dir.) (1951): *El enigma de otro mundo* [*The Thing from Another World*], Winchester Pictures, Estados Unidos.
- PANG, Danny (dir.) (2007): *Forest of Death / Sum yuen*, Universe Entertainment, Sil-Metropole, Magic Heart, Hong Kong.
- PELLINGTON, Mark (2002): *Mothman, la última profecía* [*The Mothman Prophecies*], Lakeshore Entertainment, Estados Unidos.
- PIERCE, Charles B. (dir.) (1972): *The Legend of Boggy Creek*, Pamula Pierce Productions, Estados Unidos.
- RAIMI, Sam (dir.) (1981): *Posesión infernal* [*The Evil Dead*], Renaissance Pictures, Estados Unidos.
- REEVES, Michael (dir.) (1968): *El General Witchfinder* [*Witchfinder General*], Tigon, Reino Unido.
- ROMERO, Eddie (dir.) (1970): *Bestia de sangre* [*Beast of Blood*], Scepter Industries, Filipinas.
- ROMERO, George A. (dir.) (1982): *Creepshow*, United Film Distribution Company, Laurel-Show, Estados Unidos.
- SALKOW, Sidney (dir.) (1963): *El experimento del Dr. Zagros* [*Twice-Told Tales*], Robert E. Kent Productions, Estados Unidos.
- SARNO, Jonathan (dir.) (1979): *El testimonio de Kirlian* [*The Kirlian Witness*], CNI Cinema, Estados Unidos.
- SAUNDERS, Charles (dir.) (1958): *Womaneater*, Fortress Film, Reino Unido.
- SEKELY, Steve, y Freddie FRANCIS (dirs.) (1963): *La semilla del espacio* [*The Day of the Triffids*], Allied Artists, Security Pictures, Reino Unido.
- SHYAMALAN, M. Night (dir.) (2008): *El incidente* [*The Happening*], 20th Century Fox, UTM Motion Pictures, Spyglass Entertainment, Estados Unidos, India.
- SIEGEL, Don (dir.) (1956): *La invasión de los ladrones de cuerpos* [*Invasion of the Body Snatchers*], Allied Artists; Walter Wanger Productions, Estados Unidos.
- SMITH, Carter (dir.) (2008): *Las ruinas* [*The Ruins*], Dreamworks Pictures, Spyglass Entertainment, Red Hour Films, Estados Unidos, Alemania, Australia.

- STANLEY, Richard (dir.) (2019): *Colour Out of Space*, SpectreVision, ACE Pictures, XYZ Films, Estados Unidos, Malasia, Portugal.
- THOMPSON, J. Lee (dir.) (1966): *Eye of the Devil*, Filmways Pictures, Reino Unido.
- TOURNEUR, Jacques (dir.) (1957): *La noche del demonio* [*Night of the Demon*], Sabre Film, Reino Unido, Estados Unidos.
- VOGEL, Virgin (dir.) (1957): *The Land Unknown*, Universal International Pictures, Estados Unidos.
- WEIR, Peter (dir.) (1975): *Picnic en Hanging Rock* [*Picnic at Hanging Rock*], British Empire Films; The South Australia Film Corporation, Australia.
- (dir.) (1977): *La última ola* [*The Last Wave*], McElroy & McElroy, The South Australia Film Corporation, Australia.
- WELLES, Mel (dir.) (1967): *La isla de la muerte* [*Das Geheimnis der Todesinsel*], Órbita Films; Theumer Filmproduktion, República Federal de Alemania, España, Estados Unidos.
- WHEATLEY, Ben (dir.) (2021): *In the Earth*, Rock Films, Neon, Reino Unido.