

**EL CINE EN 16 MILÍMETROS COMO DECISIÓN ESTÉTICA Y NARRATIVA
EN EL GÉNERO FANTÁSTICO CONTEMPORÁNEO**

**16MM CINEMA AS AN AESTHETIC AND NARRATIVE CHOICE
IN CONTEMPORARY FANTASTIC CINEMA**

Fran Mateu

Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)

f.mateu@umh.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7329-7525>

Resumen

El cine en 16 milímetros alcanzó su auge durante la segunda mitad del siglo XX como alternativa económica al formato en 35 milímetros. Hasta la llegada del vídeo en la década 1980, el cine en 16 milímetros instauró una de las diferentes opciones de bajo presupuesto para rodar, cuya anchura del fotograma era menor ofreciendo, por tanto, un menor grado de detalle en las imágenes, así como una mayor cantidad de grano en la película, entre otras particularidades técnicas. No obstante, la tecnología propia de los 16 milímetros ha evolucionado y, hoy en día, sigue teniendo su hueco dentro del medio cinematográfico. Películas contemporáneas como *A Ghost Story* (David Lowery, 2017), *The Devil's Doorway* (Aislinn Clarke, 2018) y *X* (Ti West, 2022), abordadas en el presente artículo como estudios de caso, emplean deliberadamente este formato para ofrecer una particular estética y narrativa dentro del género fantástico contemporáneo.

Abstract

16mm cinema reached its peak during the second half of the 20th century as a cost-effective alternative to the 35mm format. Until the arrival of video in the 1980s, 16mm film established itself as one of the various low-budget options for shooting, featuring a narrower frame width that resulted in less image detail and a more noticeable film grain, among other technical characteristics. Nevertheless, 16mm technology has evolved, and today it continues to hold a place within the cinematic medium. Contemporary films such as *A Ghost Story* (David Lowery, 2017), *The Devil's Doorway* (Aislinn Clarke, 2018) and *X* (Ti West, 2022), analyzed in this article as case studies, deliberately use this format to convey a distinctive aesthetic and narrative within the contemporary fantastic genre.

Palabras clave

Cine; Rodaje; 16mm; Estética; Narrativa.

Keywords

Cinema; Filming; 16mm; Aesthetics; Narrative.

1. Introducción

En enero de 1923, Eastman Kodak Company presentó la primera cámara de cine para aficionados: la Cine-Kodak (Offenhauser, 1953: 4). Aunque el dispositivo era aparatoso, con forma cuadrada y provisto de una manivela, tuvo una gran acogida en Estados Unidos y allanó el camino para una sucesión de cámaras, proyectores y otros accesorios que tendrían cabida tanto dentro de la industria como en la periferia (Underdahl, 1993). Sin embargo, el gran avance que depositó el hecho de poder hacer cine por parte de personas aficionadas no fue tanto las cámaras, sino la película misma. Concebida como una alternativa amateur, esta nueva película medía 16 milímetros de ancho y

ofrecía un tamaño de fotograma que ocupaba una cuarta parte respecto al de una película de 35 milímetros (propia del circuito *mainstream*), diseñándose así por su economía y portabilidad (Offenhauser, 1953: 4-5), pero ofreciendo en su estética un menor grado de detalle y una mayor cantidad de grano en las imágenes.

Asimismo, la película de 16 milímetros supuso un avance técnico que redefinió el cine, pues empleaba una base de plástico de acetato no combustible, a diferencia del nitrato de celulosa peligrosamente inflamable que se utilizaba para la película de 35 milímetros. Se trató, además, de una película de reversión directa, es decir, se omitía el proceso de crear un negativo e imprimir un positivo a partir del mismo. Por tanto, en la nueva película de 16 milímetros no había negativo, solo el positivo original de la cámara. Respecto a las cámaras empleadas, estas capturaban las imágenes con una relación de aspecto 1.37:1, si bien cuando se destinaban a la televisión esta relación podía ser 1.33:1, siendo una proporción cuadrada de 4x3 (Dodd, 2021: 44). A la estética de la película de 16 milímetros cabía añadir el viñeteado¹ de las cuatro esquinas del fotograma, quedando suavemente oscurecidas (Underdahl, 1993: 43-44).²

Aunque estas particularidades convirtieron a los 16 milímetros en el instrumento idóneo para los cineastas aficionados (Dodd, 2021: 41), su uso también se extendió rápidamente hacia otros sectores, como el militar (Offenhauser, 1953: 3). En este sentido, la película de 16 milímetros también se legitimó como formato artístico y profesional dominante a mediados del siglo XX (Cammaer, 2022: 104-105), cuyo impulso más acentuado tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial (Dodd, 2021: 28). Sin embargo, tras la guerra el circuito doméstico se trasladó paulatinamente hacia la película de 8 milímetros, que era aún más barata y manejable, mientras que la producción profesional independiente en 16 milímetros se iba expandiendo cada vez más (cine de vanguardia, documental, educación, publicidad, etc.), abrazando un mayor número de géneros. Del mismo modo, este formato se afianzó dentro de la industria de la televisión hasta la llegada de la cinta de vídeo a principios de la década de 1980 (Offenhauser, 1953: 7).

¹ Caída de luz en los extremos del fotograma, debido a que la óptica no cubre correctamente el formato.

² También sucedía con la película de Súper-16 (aunque con cortes menos suaves del viñeteado), que básicamente guardaba una relación de aspecto un poco mayor, de 1.66:1.

2. El género fantástico radiografiado en 16 milímetros

Entendiendo lo fantástico como una modalidad estética y narrativa basada en la confrontación entre realidad e imaginación (Cuéllar Santiago y Pérez Valero, 2026: 10), diversos autores han distinguido en su interior diferentes vertientes genéricas, entre ellas la fantasía, la ciencia ficción y el terror (Altman, 2000: 27-28; Sánchez Noriega, 2002: 489-503; Martínez y Mateu, 2019: 8-9). A su vez, estos géneros pueden desplegar múltiples subgéneros, tendencias y recursos formales específicos. En el caso del terror, uno de los formatos más reconocibles es el *found footage*, dispositivo narrativo y metacinematográfico que presenta las imágenes como material supuestamente hallado en cámaras u otros aparatos similares, generalmente bajo la apariencia de falso documental. Un ejemplo popular, filmado parcialmente con película de 16 milímetros, lo encontramos en el largometraje *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, 1980), con fotografía de Sergio D'Offizi y dirección de Ruggero Deodato, influido a su vez por cineastas como Gualtiero Jacopetti o Paolo Cavara. Asimismo, este tipo de recursos formales suele combinarse con distintas variantes estéticas del terror, como el gore³, caracterizado por la explicitud de la violencia y el impacto visual.

En ocasiones, las producciones vinculadas a estos géneros y tendencias se relacionan también con lo que popularmente se conoce como serie B, categoría industrial aplicada a películas de bajo presupuesto y circuitos de producción y exhibición más independientes o underground, históricamente menos legitimados por cierta crítica cinematográfica (Hueso Montón, 1983: 434; Sánchez Noriega, 2002: 103-111). Sin embargo, es sabido que el paso del tiempo puede visibilizar a parte de sus autores y obras, encontrando su mayor apogeo, dentro del fantástico, a partir de la mitad del siglo XX, conforme la censura del código Hays iba desapareciendo, empapada por cineastas tales como Roger Corman, William Castle o Ed Wood, entre otros. Del mismo modo, la década de 1960 comenzó con *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), película que «marcó un hito en el cine en general y en terror en particular por su ruptura con el modelo narrativo clásico de Hollywood» (Tiburcio Moreno, 2019: 30), nutriendo y retroalimentando el cine independiente de terror a ambos lados del charco.

³ Entre otras, como el *splatterpunk*, el cine *mondo* o el *shockumentary*.

Cuando estas películas abordan temáticas que aglutinan la presencia de violencia, sangre, drogas, erotismo o, en última instancia, sexo explícito (Martinko, 2013: 148), suelen inscribirse dentro de lo que popularmente se denomina cine *exploitation* (Meyers, 2011). A su vez, tanto la serie B como el cine *exploitation* funcionan como categorías de producción, distribución y consumo que engloban múltiples tendencias y variantes (Sánchez Noriega, 2002: 97-111). Dentro de estas, pueden situarse fenómenos como la *bruceploitation* o la *nazisploitation*, así como determinados subgéneros y corrientes estéticas del cine fantástico y de terror, entre ellos el *giallo* (en el contexto de la cinematografía italiana), el *slasher* o el *body horror*. Este maremágnum de categorías industriales, genéricas y estéticas favoreció el desarrollo de un cine independiente y transgresor que encontró con frecuencia en la cámara de 16 milímetros su brazo armado. Bajo estos aspectos, se puede apreciar que, a partir de la mitad del siglo XX, se fraguó el caldo de cultivo idóneo para la convergencia entre la producción en 16 milímetros y buena parte del cine fantástico vinculado a la serie B.

En este contexto, del mismo modo que cineastas en activo como S. Craig Zahler, Ana Lily Amirpour, Scott Sanders, Rob Zombie, Robert Rodríguez o Panos Cosmatos, entre otros, siguen haciéndose eco a nivel narrativo y estético de la serie B y el cine *exploitation*, otras figuras han alimentado la huella indivisible entre el género fantástico y los 16 milímetros, utilizando este formato en sus inicios. Nos referimos a casos bien conocidos como los de David Lynch, John Carpenter, Wes Craven, Peter Jackson o Sam Raimi; pero también a otros cineastas como Jack Smith, William Lustig o Luigi Cozzi. Asimismo, el cine en 16 milímetros ha sabido adaptarse y evolucionar, y actualmente goza del privilegio de tener cabida dentro de una industria cinematográfica cada vez más digital. Ejemplos de ello los encontramos en películas como *The Runaways* (Floria Sigismundi, 2010), *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012) o *Mother!* (Darren Aronofsky, 2017), sin olvidar eventos que tratan de fomentar dicho formato, como el Harkat 16mm Film Festival, celebrado anualmente en los Harkat Studios de Mumbai.

Pero, ¿qué sucede cuando, en plena era digital, la carencia económica que daba lugar a tener que rodar en 16 milímetros se transforma en una acción deliberada, con el afán de evocar y potenciar determinados atributos estéticos

y narrativos dentro de lo fantástico? Cabe apreciar que no se trata de una tendencia retro que haya permeado únicamente el medio cinematográfico, pues también recorre otros modelos de representación cultural y artística como los videojuegos o los cómics. Para comprender este aspecto, seguidamente se presentarán tres películas contemporáneas de género fantástico, en tanto muestras representativas como sucintos estudios de caso, las cuales acuden al cine en 16 milímetros como decisión estética y narrativa, pero bajo diferentes premisas: *A Ghost Story* (David Lowery, 2017), *The Devil's Doorway* (Aislinn Clarke, 2018) y *X* (Ti West, 2022).

2.1. Cómo atrapar un fantasma sin ectoplasma

Con *A Ghost Story* (2017), el director y montador estadounidense David Lowery⁴ se zambulle en una historia que, aunque su «título y póster promocional invitan a la predisposición al miedo» (Iturregui-Motilloa, 2020: 454), se aleja del terror, si bien se reapropia de la imagen del fantasma clásico e infantil (cubierto por una sábana con dos agujeros para poder ver), que sigue deambulando por el mundo de los vivos (Rey Benito, 2026: 268-273). En este sentido, la obra de Lowery se aleja del terror fantasmal contemporáneo, tan imbuido por el cine asiático de inicios de la década de 1990, postulándose como una introspección existencialista y minimalista acerca de la inevitable pérdida, el amor y la memoria; todo ello a través de un tiempo infinito, en forma de bucle, en el que se halla envuelto el espectro. En su trama, además, apenas se dan explicaciones sobre ciertos aspectos, hasta el punto de no saber en qué año transcurre o los nombres de los personajes, llamados únicamente C (Casey Affleck) y M (Rooney Mara).⁵

Al inicio de la película, los protagonistas son la típica pareja feliz que pretende mudarse a una casa que están visitando junto a una agente inmobiliaria. Sin embargo, tal felicidad se desvanece cuando la pareja discute sobre si mudarse o no. Ella, que se mudaba continuamente cuando era niña, sí desea hacerlo; pero él no, hasta que finalmente termina aceptando a regañadientes. Posteriormente, la pareja escucha un fuerte sonido metálico procedente de un

⁴ Director de otras películas de género fantástico como *Peter y el dragón* (*Pete's Dragon*, 2016), *El caballero verde* (*The Green Knight*, 2021), *Peter Pan & Wendy* (2023) o *Mother Mary* (2026).

⁵ Casey Affleck y Rooney Mara fueron los protagonistas del largometraje *En un lugar sin ley* (*Ain't Them Bodies Saints*, 2013), también con dirección de David Lowery.

piano, pero al acercarse no descubren qué lo ha podido ocasionar. Sin embargo, el giro de la trama llega cuando él muere en un accidente de coche. Ella acude a la morgue para identificar a su marido y, tras hacerlo, lo cubre con una sábana blanca. Cuando abandona la morgue, él se levanta convertido en un fantasma cubierto por dicha sábana. Seguidamente, tras negarse a avanzar hacia una puerta creada por luz, gira hacia su izquierda para regresar junto a su mujer; pero ella decide abandonar la casa.

Cuando la mujer está a punto de dejar la vivienda escribe una nota, la esconde en una grieta y, a continuación, la cubre con pintura. Se trata de algo que, como ella comentó con anterioridad, solía hacer de niña cuando se mudaba de casa. Él, ahora convertido en fantasma, lo observa todo y ve cómo ella se marcha; pero no puede irse con ella, quedándose atrapado en la casa. Tiempo después, cuando comienza a buscar la nota, una familia hispana se muda a la vivienda, a la que asusta arrojando platos contra el suelo y encendiendo y apagando las luces, con el deseo de que se vayan de allí.⁶ A partir de ese momento, el tiempo diegético empieza a pasar más rápido. Los inquilinos e invitados de la casa van y vienen, mientras que el fantasma sigue tratando de sacar la nota de la grieta. Únicamente hay un momento de mayor detenimiento, cuando uno de los inquilinos organiza una fiesta y un invitado comienza a deliberar sobre la futilidad del legado humano, preguntándose qué podemos hacer para ser personas recordadas, más allá del breve tiempo que vivimos en este plano de existencia.

El tiempo va pasando hasta que, finalmente, la casa, ya en ruinas, es demolida y reemplazada por un rascacielos. Con el deseo de liberarse de la espiral de soledad y sufrimiento en la que se encuentra, el fantasma decide saltar al vacío desde lo alto del nuevo edificio. Sin embargo, con su salto retrocede en el tiempo hasta la época en la que una familia colona clavó la primera estaca sobre el terreno de la casa. A partir de ese momento empiezan a pasar los siglos hasta que el fantasma se encuentra de nuevo en la época en la que su mujer y él mismo (en este caso, su «yo mortal») se mudan a la vivienda. Es en dicho instante cuando Lowery nos confirma que el protagonista se haya atrapado en un bucle; y es ahí también cuando el fantasma, siendo consciente de que la

⁶ En este sentido, en la película asistimos a la formación de la maldición que se cierne sobre el hogar, en lugar de mostrarse ya maldito desde el inicio de la historia.

muerte de su otro «yo» es inminente, se derrumba sobre el piano, provocando el sonido metálico que escucharon los personajes al inicio de la película. Al morir de nuevo, el protagonista observa cómo su «yo» fantasmal también llega de nuevo a la casa. También ve a su mujer esconder nuevamente la nota en la grieta; pero esta vez, en lugar de ver cómo ella se marcha, extrae inmediatamente la nota antes de que la pintura se seque. Tras leerla, el fantasma desaparece súbitamente. Por tanto, era la nota la que mantenía atrapado al protagonista, si bien nunca llegamos a descubrir qué aparece escrito en ella.

En esta película, su director «apuesta por composiciones limpias, personajes silenciosos y un discurso a base de rimas visuales y encadenados» (Iturregui-Motilola, 2020: 456). Además, *A Ghost Story* ofrece un ritmo pausado, con lentos y contemplativos movimientos de cámara, y apenas cuenta con diálogos, acercándose en determinados momentos casi a una película del periodo mudo. Estos aspectos, además, se refuerzan a través de su relación de aspecto. Si bien Lowery no rodó con película de 16 milímetros, sino con diferentes cámaras digitales con una resolución de 6K, sí que tomó prestada su relación de aspecto 1.33:1, recuperando esta estética tan particular, junto con el viñeteado redondeado de las cuatro esquinas de las imágenes. Todo ello, con una calidad de imagen que iguala a los 35 milímetros de la época, pero bajo la relación de aspecto propia de los 16 milímetros.

Esta decisión estética tiene su eco a nivel narrativo. La relación de aspecto refuerza la idea de lo angosto y del encierro, confinando a sus personajes a lo largo y ancho de la pantalla en unas proporciones muy cercanas entre sí; aprisionándoles, además, el oscuro vacío ofrecido por las dos franjas verticales a cada lado. Por tanto, los planos cuadrados y viñeteados de *A Ghost Story* le restan poder a la composición rectangular, fortaleciendo de este modo la idea del espacio claustrofóbico, en el que los encadenados y otros elementos, como las ventanas de la casa, también intentan incidir (F1). No se trata, sin embargo, de un caso aislado dentro del cine, pues encontramos títulos muy tempranos, incluso dentro del periodo mudo, donde se empleó la relación de aspecto 1.33:1 con la misma intención, como por ejemplo *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), cuya protagonista se halla cada vez más prisionera de la composición en su proceso inquisitorial. Del

mismo modo, títulos más recientes⁷ trabajan tal concepto en determinados momentos. Lowery, sin embargo, traslada esta idea estética y narrativa a una historia de fantasmas que se desmarca del cine espectáculo habitual, pero enalteciendo lo fantástico.



F1. Diferentes momentos de *A Ghost Story* (Lowery, 2017).
Fotogramas extraídos y adaptados de la película.

Al aspecto viñeteado de los planos, en este caso realizados en postproducción digital añadiendo una máscara que simula el efecto de óptica antigua de 16 milímetros, se le añade el estilo, también retro, de su paleta de color, virando entre tonalidades frías y cálidas, pero siempre desaturadas y vaporosas. La conjunción de estos elementos, que en ocasiones evoca un deseo pictorialista, nos recuerda a las antiguas cámaras Polaroid, ofreciendo un aire nostálgico del recuerdo, propio de este tipo de fotografías, que aún hoy siguen inundando los antiguos álbumes familiares, y que pueden hacernos retroceder a un tiempo pasado ya vivido y que no volverá, como le sucede al protagonista de *A Ghost Story*. Por estos aspectos, no es de extrañar que la obra de Lowery no pasara desapercibida, tanto dentro del circuito de festivales, como en taquilla.⁸

⁷ Como es el caso de películas como *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) o *El faro* (*The Lighthouse*, Robert Eggers, 2019), en las que se emplean mayormente las relaciones de aspecto 1.37:1, 1:1 y 1.19:1, respectivamente.

⁸ En 2017, la película se alzó con el Premio a la Mejor Fotografía en el Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, además de hacerse con otros galardones en eventos como los Film Independent Spirit Awards. Del

2.2. Monjas sádicas con sabor a Guinness

Con *The Devil's Doorway* (2018), realizamos un viaje a la antigua Irlanda durante el mes de octubre de 1960. Se trata de la ópera prima de la directora irlandesa Aislinn Clarke, que ya se había acercado con anterioridad al fantástico dentro del circuito del cortometraje⁹. En esta ocasión, su historia combina el terror, las posesiones demoníacas y el cine *nunsplotation*¹⁰, pero inspirándose en un suceso histórico. Recordemos que Irlanda edificó su independencia en torno a la Iglesia Católica. Por tanto, Roma ejerció un elevado poder sobre el país, y una declaración de dicho poder prosperó en el siglo XIX, con las conocidas lavanderías de la Magdalena. Estos asilos acogían a mujeres descarriadas para, en principio, ser redimidas; aunque a efectos prácticos también funcionaban como cárceles para aquellas mujeres que habían denunciado abusos sexuales dentro de la Iglesia, tenían alguna discapacidad, habían sido tachadas de promiscuas, se habían quedado embarazadas fuera del matrimonio, etc. (Titley, 2006: 3-4).

En 1993, fue descubierta una fosa común en Dublín que contenía los restos de más de un centenar de mujeres que habían muerto encerradas en estas lavanderías, donde las autoridades eclesiásticas las habían convertido en víctimas de largas jornadas de trabajos forzados (Titley, 2006: 1-2). La noticia saltó a la palestra mediática y el cine irlandés se hizo eco con *Las hermanas de la Magdalena* (*The Magdalene Sisters*, Peter Mullan, 2002). La película de Mullan cuenta la historia de tres jóvenes irlandesas enviadas a uno de estos asilos como castigo por una indiscreción sexual. El asilo, dirigido por monjas sádicas, refleja un ambiente de oración, humillación y trabajo interminable. Esta obra se estrenó con elogios¹¹, pero el Vaticano la condenó tachándola de provocadora y repleta de rencor. Mullan, sin embargo, rechazó las críticas y afirmó que su obra, aunque ficticia, estaba basada en hechos reales. De hecho, se había inspirado

mismo modo, y según la información extraída de Box Office Mojo, la película ha recaudado hoy en día casi dos millones de dólares, partiendo de un presupuesto de cien mil. Más información en <<https://www.boxofficemojo.com/release/r11409320449/>> [fecha de consulta: 10/04/2026].

⁹ Algunos de sus cortometrajes son *The Lighthouse Keepers* (2012), *In the Darkroom* (2013), *Short Sharp Shocks* (2015) o *Childer* (2016). También escribió y dirigió *Fréwaka* (2024), su segunda película.

¹⁰ El cine *nunsplotation* es una de las subcategorías que abarca el cine *exploitation*, donde se involucra a la figura de la monja en el contexto de los antiguos conventos. El apogeo de este tipo de cine tuvo lugar en la década de 1970, sobre todo en Italia, con películas como *Historia de una monja de clausura* (*Storia di una monaca di clausura*, Domenico Paoletta, 1973) o *Escándalo en el convento* (*Le monache di Sant'Arcangelo*, Domenico Paoletta, 1973).

¹¹ En 2003, ganó el León de Oro a la Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

en el documental *Sex in a Cold Climate* (Steve Humphries, 1998), que presentaba entrevistas realizadas a supervivientes de aquellos asilos (Titley, 2006: 1-2).

Es en este contexto donde debemos situarnos para entender *The Devil's Doorway*, pues esta oscura y retorcida etapa irlandesa de abusos físicos y psicológicos ha dejado una huella todavía difícil de borrar¹², y solo era cuestión de tiempo que inspirara un largometraje de terror. Al comenzar la película de Clarke, se indica que el Vaticano ha enviado al Padre Thomas (Lalor Roddy) y al Padre John (Ciaran Flynn) a investigar un presunto milagro que está teniendo lugar en una remota lavandería de la Magdalena, en la que una estatua de la Virgen María llora sangre. Mientras que el Padre Thomas está convencido de que el milagro no es más que un engaño, el entusiasta y joven Padre John lleva consigo una cámara de 16 milímetros con la esperanza de capturar un milagro real; y todo ese material grabado es lo que se muestra a la audiencia. Es decir, nos encontramos ante un *found footage*, el cual ofrece un terreno fértil para contar una historia que conecta la investigación con el sadismo, las posesiones demoníacas y el binomio «cura crédulo» - «cura con crisis de fe».

La noticia del milagro es recibida a través de una carta anónima, aunque su autora asegura ser una de las monjas que residen en la lavandería. Una vez allí, cuando el Padre Thomas se reúne con la madre superiora, esta le asegura que ha sido engañado, ya que no está sucediendo ningún milagro. Instantes después, comprobamos que la madre superiora es abusiva y autoritaria con el resto de mujeres. Por ejemplo, el Padre John graba con su cámara a una mujer que empieza a cantar y, repentinamente, la madre superiora le propina una bofetada, insulta y arroja contra el suelo, cogiéndola bruscamente del cabello y obligándola a rezar caminando de rodillas. Posteriormente, mientras el Padre John graba al Padre Thomas tomando muestras de la estatua de la Virgen María, el viejo sacerdote le declara que hace tiempo que perdió la fe en la Iglesia Católica. En ese momento, la estatua comienza a llorar sangre y una monja acude estrepitosamente hacia ellos, anunciándoles que está sucediendo lo mismo con el resto de figuras del asilo.

¹² De hecho, la última lavandería fue cerrada en 1996; y el cine ha seguido ofreciendo nuevas visiones al respecto, como es el caso de las películas *Evelyn* (Bruce Beresford, 2002) y *Philomena* (Stephen Frears, 2013), o del documental *The Forgotten Maggies* (Steven O'Riordan, 2009).

A continuación, el Padre Thomas analiza la sangre y descubre que pertenece a una mujer con el grupo sanguíneo cero negativo y que, además, está embarazada. Por ello, pide que todas las mujeres del asilo, incluidas las monjas, se sometan a un examen sanguíneo. Cuando las mujeres están haciéndose la prueba, se oye en off la voz de una monja que le revela al Padre Thomas haber sido ella quien envió la carta, además de confesarle que en el sótano hay encerrada una niña, llamada Kathleen O'Brien (Lauren Coe). A regañadientes, la madre superiora permite a los sacerdotes que visiten a Kathleen, que se encuentra encadenada sobre una cama y en unas condiciones insalubres; y, además, está embarazada. Por ello, el Padre Thomas pide que la despojen de sus cadenas, la suban del sótano y la alimenten convenientemente. Sin embargo, cuando Kathleen es liberada, y tras dar apenas unos pasos, muerde violentamente a una monja; por ello, vuelve a ser encerrada en su celda.

Tiempo después, el Padre Thomas consigue hablar con Kathleen, quien comienza a pronunciar involuntariamente varias palabras en griego, que el sacerdote es capaz de entender.¹³ También, la joven le confiesa que la madre superiora la considera el diablo, por lo que el sacerdote le pide que rece junto a él, ya que el diablo nunca rezaría; pero antes de hacerlo, una monja próxima a la cama de Kathleen empieza a retorcerse de dolor, siendo una distracción, por parte de quien esté poseyendo a la joven, para así no tener que rezar. Esa misma noche, el Padre Thomas despierta al Padre John para que grabe con su cámara las figuras del asilo, que están apareciendo hechas añicos en el suelo, hasta que encuentran a una niña que los guía por unas escaleras hacia una habitación con la apariencia de un santuario satánico, donde el Padre Thomas asegura que se ha llevado a cabo una misa negra, pues ya había visitado un lugar similar en un viaje a Grecia.

Los sacerdotes acuden a la estancia de la madre superiora para que dé explicaciones al respecto, pero cuando los tres visitan el santuario, la habitación se encuentra vacía. De repente, un grito de Kathleen hace que el Padre Thomas corra hacia la celda de la joven, quedando atrapado en su interior hasta que, finalmente, un médico logra entrar para asistirle. Tras ello, y para que todo quede documentado, el Padre Thomas le pide al médico que repita su

¹³ Kathleen le dice en griego que él nació en ese asilo, algo que posteriormente el sacerdote reconoce que puede ser verdad, ya que se crió en un orfanato y su madre quedó embarazada fuera del matrimonio.

diagnóstico ante la cámara, quien explica que Kathleen está embarazada pero que, sin embargo, continúa siendo virgen. Es entonces cuando ambos sacerdotes se reúnen con Kathleen que, en estado de posesión, comienza a elevarse hacia el techo, lo cual es grabado por el Padre John, si bien hay diversos cortes a negro y bruscos movimientos de cámara. Seguidamente, Kathleen le confiesa al Padre Thomas que los niños del asilo no tienen madres y ella ha decidido tomar ese rol; pero el sacerdote pregunta a qué niños se refiere, pues no ha visto ninguno. La joven le asegura que se trata de los niños que las monjas asesinaron.

La madre superiora trata de negar estos hechos argumentando que lo que realmente hizo fue vender los niños, ya que, al hacerlo, estos iban a hogares de adopción. A continuación, Kathleen comienza a dar a luz, pero cuando los sacerdotes llegan a la sala donde se encuentra, la joven yace sin vida encima de una cama con dos monedas que cubren sus ojos. A continuación, ambos descubren a un niño corriendo por los pasillos del asilo; y cuando lo persiguen regresan al santuario satánico, pero esta vez encontrando allí una monja que ha sido violentamente asesinada, así como un pequeño orificio que atraviesa una de las paredes. Los sacerdotes atraviesan dicha cavidad y descubren una galería de túneles repletos de esqueletos de niños. De repente, el Padre John es asesinado por una monja, quedando la cámara como único testigo de las declaraciones del Padre Thomas, quien se siente culpable de que su falta de fe le haya impedido ver el mal que tenía ante sus ojos. Finalmente, cuando el sacerdote busca al bebé de Kathleen a través de los túneles, aparece repentinamente la madre superiora que, con los ojos completamente en blanco, le da la bienvenida a su hogar y le propina un golpe acabando con su vida, cortándose repentinamente el metraje de la cámara.

The Devil's Doorway posee los suficientes ingredientes para desmarcarse de películas como *The Devil Inside* (William Brent Bell, 2012), aunque no se acerca tanto al terror como *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010)¹⁴, siendo también dos casos de *found footage* sobre posesiones demoníacas. Se trata de una temática que, como es sabido, tiende a visitarse

¹⁴ Aunque la película cuenta con una secuela estrenada en 2013 (ambas producidas por Eli Roth), esta segunda parte se desmarca del *found footage*.

con frecuencia en el cine de terror¹⁵ y que, hoy por hoy, resulta complicado de abordar sin hacerse eco de alguno de sus clichés. A tales efectos, aunque la película de Clarke parte de una premisa con potencial, la problemática situación de Irlanda se evapora pronto, siendo reemplazada por los recursos propios del *found footage*: recorridos por pasillos en la oscuridad estroboscópica, el punto de vista en primera persona, bruscos movimientos de cámara en mano, desencuadres y planos aberrantes, continuos cortes a negro, desenfoques que impiden ver con claridad algo de interés, la contradictoria inclusión de música extradiegética y nítidos efectos sonoros, así como la aparición de confesiones íntimas de personajes y de gritos pidiendo que se apague la cámara cuando la situación resulta demasiado tensa.

Sin embargo, *The Devil's Doorway* es una propuesta contemporánea dentro del fantástico que merece la pena visibilizar en nuestro estudio, ya que Clarke recupera literalmente la película de 16 milímetros para la grabación (aunque su distribución sea digital) con la relación de aspecto 1.33:1 (F2). La película no se rodó digitalmente para emular posteriormente el celuloide, ofreciendo así un menor grado de detalle y un granulado real; y todo ello justificado diegéticamente por su ambientación en la década de 1960, cuando este formato, recordemos, comenzaba a ser dominante para fines como la grabación de documentales. También, hemos de entender que más de dos décadas después del estreno de *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) resulta todo un desafío innovar dentro del *found footage*, si bien es un subgénero al que siguen acercándose cineastas contemporáneos como M. Night Shyamalan, Oren Peli, Turner Clay, Jaume Balagueró, Paco Plaza o Ti West, siendo este último sobre el que nos centraremos a continuación.

¹⁵ Más allá del clásico fundacional de William Friedkin, nos referimos a títulos como *La casa del exorcismo* (*La casa dell'esorcismo* (Mario Bava y Alfredo Leone, 1973), *Mausoleum* (Michael Dugan, 1983), *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999), *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005), *Libranos del mal* (*Deliver Us From Evil*, Scott Derrickson, 2014), *La marca del demonio* (Diego Cohen, 2020), *Reza por el diablo* (*Prey for the Devil*, Daniel Stamm, 2022) (también uno de los *nunsplottations* más recientes), o *El exorcismo de Georgetown* (*The Exorcism*, Joshua John Miller, 2024), entre otros.



F2. Diferentes momentos de *The Devil's Doorway* (Clarke, 2018).
Fotogramas extraídos y adaptados de la película.

2.3. ¿Rodamos una porno?

Con *X* (2022), el director y montador estadounidense Ti West¹⁶ homenajea la serie B y el cine *exploitation*, sobre todo de la década de 1970, adentrándose en el *slasher*, pero apuntando tangencialmente a otras subcategorías, como el cine *blaxploitation*¹⁷. En este sentido, la obra se inscribe en una lógica de reactivación y reciclaje de códigos genéricos propios del cine *exploitation*, donde películas como la mencionada *Psicosis*, o *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Trampa mortal* (*Eaten Alive*, Tobe Hooper, 1976) o *Viernes 13, 2ª parte* (*Friday the 13th, Part 2*, Steve Miner, 1981), entre otras, conforman el tejido estético y narrativo de *X*. La historia transcurre en 1979 en una zona rural¹⁸ de Texas, reforzando su anclaje en un

¹⁶ Además de haber participado en numerosas series de televisión, West es autor de otras películas de género fantástico como *El cobertizo* (*The Roost*, 2005), *La casa del diablo* (*The House of the Devil*, 2009) o el *found footage* *The Sacrament* (2013), que clausuró el Festival de Cine Fantástico de Sitges de aquel año.

¹⁷ El cine *blaxploitation* apareció en Estados Unidos a inicios de la década de 1970. Eran películas independientes realizadas predominantemente por equipos afroamericanos, aunque su atractivo dio lugar a que se extendieran a nivel internacional, acudiendo frecuentemente a temáticas que incluían violencia, sexo, drogas o tensiones raciales (Meyers, 2011).

¹⁸ Siendo más precisos, el hecho de que *X* transcurra en una zona de aislamiento geográfico y sociopolítico entre las formas de vida rural y urbana de América del Norte la sitúan dentro de un subtipo particular de terror rural (que puede incluir al *slasher* o no, según la trama), llamado *backwoods horror* (Williamson, 1995: 96). Además de la mencionada *La matanza de Texas* (rodada en 16 milímetros), ejemplos clásicos los encontramos en películas como *2000 maníacos* (*Two Thousand Maniacs!*, Herschell Gordon Lewis, 1964), *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977), *Trampa*

imaginario audiovisual marcado por la explotación del cuerpo, la violencia gráfica y la construcción del peligro en espacios periféricos.

Asimismo, el tratamiento de la violencia explícita y del cuerpo como lugar de vulnerabilidad puede leerse en continuidad con ciertas transformaciones del cine estadounidense de finales de los años sesenta y setenta, en el contexto del New American Cinema y del New Hollywood, donde la violencia alcanza una dimensión expresiva y, en ocasiones, catártica, en relación con la crisis de los relatos clásicos y las tensiones sociales del periodo. Sin establecer una filiación directa, *Ti West* reinterpreta algunas de estas lógicas a través del filtro contemporáneo y del pastiche de la cultura audiovisual *exploitation*. En este marco, y desde una perspectiva más amplia sobre el funcionamiento de los géneros, Thomas Schatz (1981) observó cómo estos operan como sistemas dinámicos de fórmulas narrativas y estilísticas en constante reconfiguración, lo que permite entender *X* no solo como un homenaje al cine *slasher* y *exploitation*, sino también como una actualización de códigos previamente sedimentados en el cine estadounidense del periodo clásico tardío y postclásico.

Al comenzar la película, la policía llega a una granja en la que han sido denunciados unos asesinatos. El plano inicial de la película es temático y guarda un valor metacinematográfico, ya que en *X* conviven dos películas: el *slasher* que verá la audiencia y la película porno en 16 milímetros que rodarán sus personajes, en una época en la que este formato se acerca a su declive. Ambas películas poseen diferentes relaciones de aspecto, ya que *X* emplea una relación panorámica 1.90:1, pero los planos vistos a través de la cámara de 16 milímetros ofrecen una relación cuadrada 1.37:1 (F3). Esta idea se plasma en dicho inicio, donde una relación de aspecto encuadra a la otra.

para turistas (*Tourist Trap*, David Schmoeller, 1979), *El día de la madre* (*Mother's Day*, Charles Kaufman, 1980) o *Motel del infierno* (*Motel Hell*, Kevin Connor, 1980), entre otras.



F3. Diferentes momentos de X (West, 2022).
Fotogramas extraídos y adaptados de la película.

La policía encuentra sangre por todas partes, hasta que bajan al sótano de la granja y quedan desconcertados ante lo que tienen ante ellos (quedando fuera de campo para la audiencia). Todo ello escuchando en off el discurso de un evangelista (procedente de una televisión de la granja, que permanece encendida), que asegura que los poderes del maligno se han llevado a su hija hacia un mundo de pecado. Sin embargo, lo que acabamos de presenciar es una prolepsis o *flashforward*, pues la historia que prosigue acontece un día antes, cuando seguimos a la aspirante a estrella del porno Maxine (Mia Goth) en un viaje en furgoneta junto a su novio y productor Wayne (Martin Henderson), los actores porno Bobby-Lynne (Brittany Snow) y su novio afroamericano Jackson (Kid Cudi), el director y operador de cámara RJ (Owen Campbell) y su novia Lorraine (Jenna Ortega), que le ayuda con la captación de sonido.¹⁹ En el caso de Lorraine, esta no comparte las ideas de su novio que, como cualquier aspirante a director, pretende hacer algo que vaya más allá de la típica película porno de serie B.

¹⁹ Mia Goth ya había trabajado con anterioridad dentro del fantástico en películas como *La cura del bienestar* (*A Cure for Wellness*, Gore Verbinski, 2016) o *El secreto de Marrowbone* (*Marrowbone*, Sergio G. Sánchez, 2017), mientras que Jenna Ortega vio crecer su popularidad en el año 2022, tras interpretar a Wednesday Addams en la conocida serie de Netflix.

Seguidamente, los personajes llegan a la granja de Howard (Stephen Ure) y Pearl (interpretada también por Mia Goth), una pareja de ancianos en estado decrepito. El equipo pretende rodar la película *The Farmer's Daughters*²⁰ en la casa de invitados y en el granero. Mientras que Howard es hostil con el equipo, Pearl, en cambio, muestra interés por Maxine, a quien espía cuando esta explora los alrededores de la granja. De hecho, el terreno también abarca un lago pantanoso, donde Maxine se zambulle mientras Pearl la observa entre la maleza. Es en dicha escena cuando Maxine, sin ser consciente de su presencia, sobrevive a las fauces de un caimán que se aproximaba sigilosamente hacia ella. Mientras Maxine regresa a la casa de invitados, Pearl la invita a entrar en la granja, donde le ofrece limonada y mantienen una conversación incómoda, pero cuya escena es intercalada mediante un montaje alterno con el rodaje de la película porno, desarrollándose un diálogo visual entre la película que ve la audiencia y la que está siendo rodada en 16 milímetros. En su conversación, Pearl lamenta su senectud mientras envidia la juventud de Maxine, quien finalmente abandona la granja.

Posteriormente, cuando el equipo está rodando en el granero, Pearl observa desde el exterior una escena de sexo explícito. En su deseo escotofílico, la anciana trata de consumir su excitación con su marido, quien la rechaza argumentándole que su corazón está demasiado débil. Esa misma noche, mientras el equipo está conversando relajadamente, Lorraine decide participar en la película como actriz, para despojarse así de su imagen de mojigata; pero también para disgusto de su novio RJ, el director de la película, quien se opone rotundamente, pese a no poder hacer nada por evitarlo. Wayne, el productor, convence a RJ para que ruede la escena, recordándole que, al fin y al cabo, todo es ficción. Finalmente, RJ rueda la escena, pero es incapaz de aceptar el entusiasmo que desprende su novia. Todo ello da lugar a que RJ se enfade y decida marcharse en la furgoneta, pero Pearl lo detiene antes de hacerlo. La anciana trata de seducir a RJ, pero como este la rechaza ella le clava un cuchillo en el cuello para, posteriormente, continuar apuñalando violentamente su cadáver hasta crear un baño de sangre.

²⁰ El título homenajea una película porno ya existente, del año 1976, dirigida por Zebedy Colt.

Tiempo después, Lorraine y Wayne se dan cuenta de que RJ ha desaparecido, aunque la furgoneta sigue allí. Lorraine acude a la granja, donde el anciano le asegura que su esposa ha desaparecido, pidiéndole que busque una linterna en el sótano. Cuando Lorraine encuentra la linterna también descubre un cadáver colgado. Aterrorizada, Lorraine trata de huir del sótano, pero advierte que ha sido encerrada. Mientras tanto, Wayne busca a RJ en el granero, donde se hiere su pie descalzo al ser atravesado por un clavo que había en el suelo. A continuación, Wayne camina hasta la pared del granero, donde cree haber visto una sombra en unos agujeros que la atraviesan. Cuando el productor observa a través de dichos agujeros, la anciana le clava una horquilla en los ojos, muriendo al instante. Seguidamente, el anciano le pide a Jackson, el actor, que le ayude a encontrar a su mujer. Ambos se separan para buscarla, y Jackson descubre un coche sumergido en el lago. Cuando ambos vuelven a encontrarse, el anciano le revela su odio hacia ellos y le dispara con su escopeta, acabando con su vida.

Mientras tanto, Pearl entra en la casa de invitados, se introduce en la cama de Maxine, se desnuda y frota su mano ensangrentada por la piel de la joven, que duerme a su lado. Maxine se despierta, descubre a la anciana junto a ella y grita horrorizada, despertando a la actriz Bobby-Lynne en la habitación contigua. Cuando Bobby-Lynne ve a la anciana huir dirección hacia el lago, la actriz decide seguirla y, una vez allí, trata de consolarla, asegurándole que su criada también solía sentirse confusa. Sin embargo, Pearl abofetea a Bobby-Lynne y la empuja al interior del lago, donde es devorada por el caimán. Maxine, por su parte, busca al resto del equipo en la casa de invitados, hasta que observa que Pearl y su marido, que va armado, acceden al interior. Maxine se esconde debajo de la cama, sobre la cual la pareja de ancianos comienza a mantener relaciones sexuales. Finalmente, Maxine logra huir hacia la furgoneta, donde descubre el cadáver de RJ. Al acceder a la furgoneta, Maxine observa que no están las llaves, pero coge una pistola que hay en la guantera, la cual fue mostrada al inicio de la película.

Maxine, ahora armada, se adentra en el interior de la granja y libera a Lorraine del sótano. Sin embargo, esta última está enfadada con Maxine, a quien culpa por todo lo ocurrido. Al instante, Lorraine huye hacia la puerta principal, pero es disparada a bocajarro por Howard. Mientras la pareja mueve los cadáveres

para que parezca que han sido víctimas de allanamiento de morada, el anciano se sobresalta cuando el cadáver de Lorraine empieza a escupirle sangre, provocándole un ataque al corazón. Mientras Howard se apoya en la pared y va desplomándose, Maxine encuentra las llaves de la furgoneta y amenaza con disparar a Pearl; pero al hacerlo, descubre que la pistola no está cargada. Enfurecida, Pearl dispara a Maxine con la escopeta, pero falla y el retroceso hace que la anciana salga despedida por la puerta, rompiéndose la cadera.

Pearl yace en el suelo suplicando ayuda a Maxine, que se la niega para, a continuación, aplastar su cabeza con la furgoneta. Finalmente, la joven se aleja del lugar y la acción se traslada a la mañana siguiente, cuando la policía ya ha llegado a la granja y ha subido del sótano. El discurso del evangelista en la televisión nos revela que Maxine es su hija. La policía continua completamente desconcertada; y el único objeto relevante que han encontrado ha sido la cámara de 16 milímetros, sobre la que especulan acerca de los horrores que puede contener la película que se alberga en su interior. Acto seguido, hay un corte abrupto a los títulos de crédito finales, que guardan la relación de aspecto cuadrada 1.37:1, junto a la estética granulada propia de los 16 milímetros, mientras suena el tema musical *Bad case of loving you (doctor, doctor)* (1979), de Robert Palmer, que se estrenó el mismo año en el que se desarrolla la historia.

Más allá de los homenajes narrativos presentes en *X*, su estética se construye en general sobre un filtro ligeramente granulado, propio de la década de 1970, mientras que las escenas rodadas con la cámara de 16 milímetros evocan el cine *exploitation* de aquella época, sobre todo el cine porno y *blaxploitation*, con una pronunciada tonalidad sepia. Si bien la intención de West era rodar directamente en 16 milímetros, esto no fue posible debido a que el rodaje tuvo lugar en Nueva Zelanda durante la pandemia por COVID-19, y no se podía disponer del celuloide en un plazo necesario de dos semanas (Kohn, 2022). La película, por tanto, fue rodada íntegramente en cine digital, con la cámara Venice de Sony de 6K, y transferida a 35 milímetros. Bajo estos aspectos, la postproducción digital se aplica sobre la película con la intencionalidad de evocar esa estética del pasado a la que ya nos hemos referido, pero esta vez

deglutiendo un *slasher* cuyo telón de fondo es poco común en el cine: el sexo en la vejez²¹.

Tanto el terror como el porno, especialmente de la década de 1970, guardan una relación simbiótica, pues West considera que fueron los dos géneros independientes más marginados (Kohn, 2022). También, cabe insistir sobre el montaje, ya que West introduce otras técnicas que aportan interés al relato. Un ejemplo consiste en adelantar, justo antes de finalizar una escena, imágenes de la escena que vendrá a continuación; y lo lleva a cabo intercalando breves fotogramas en dicho instante, haciendo que la audiencia presencie a la vez dos momentos de la historia.²² Finalmente, cabe señalar que *X* se sitúa en un eslabón intermedio entre su precuela *Pearl* (Ti West, 2022), en la que aparece algún instante metacinematográfico (sobre todo cuando la protagonista observa clandestinamente proyecciones de películas porno del periodo mudo), y su secuela *MaXXXine* (Ti West, 2024), ambientada en los albores del vídeo analógico, cuando la tecnología comienza a transformar la producción y distribución audiovisual. Por tanto, *X* funciona como un puente histórico y tecnológico: el del celuloide, conectado con el pasado más romántico del cine asociado a las aspiraciones truncadas de *Pearl*, y el del vídeo reproducible y masificado del futuro, que definiría la aspiración de *Maxine*.

3. Conclusiones

El cine en 16 milímetros tuvo su apogeo en el circuito independiente en una época en la que crecieron cineastas que hoy siguen en activo, lo que da lugar a que la influencia estética y narrativa de este formato se destile en parte de sus obras. Del mismo modo que la influencia del vídeo analógico ha llegado hasta la actualidad, nos encontramos ante un camino previamente trazado, sobre todo debido a la inmediatez histórica del contexto en el que esta revolución técnica tuvo lugar, y donde se ofreció un nuevo modo de hacer cine. Era de esperar, por tanto, que la cinematografía contemporánea se hiciera eco de esta tecnología obsoleta para homenajearla y actualizarla bajo el nuevo

²¹ Algunos títulos recientes que confrontan el edadismo con lo fantástico los encontramos en *La visita* (*The Visit*, M. Night Shyamalan, 2015), *Relic* (Natalie Erika James, 2021), *The Manor* (Axelle Carolyn, 2021), *La abuela* (Paco Plaza, 2021), *Viejos* (Raúl Cerezo y Fernando González Gómez, 2022) o *La sustancia* (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024), entre otros (Panadero Luna, 2025).

²² Se trata de una técnica de montaje que podemos observar en otras películas como, por ejemplo, *El incinerador de cadáveres* (*Spalovač mrtvol*, Juraj Herz, 1969).

paradigma digital; pero frecuentemente de forma deliberada, con el deseo de hacer uso de su estética y su relación de aspecto tan particular, de cara a subrayar y complementar la propia narración a nivel formal y actancial. Cabe preguntarse, sin embargo, qué destino les aguarda a los 16 milímetros, cuando las futuras generaciones de cineastas, nacidos en pleno siglo XXI, asocien este formato únicamente a las filmotecas, museos y, en general, a los libros sobre historia del cine.

Por otro lado, el género fantástico, y en particular aquel más aferrado a la serie B, se desarrolló y expandió gracias a la película de 16 milímetros, lo cual no es óbice para que en la actualidad se justifique dicho formato con el afán de recuperarlo, ya sea directamente o mediante la intermediación digital, de cara a desarrollar obras bajo subgéneros que otrora fueron denostados por la crítica y la industria mainstream. Esta situación ha sido subvertida, donde lo fantástico, así como la película de 16 milímetros, se enaltecen dentro de una industria cinematográfica cada vez más afianzada económicamente sobre este género. Es en ella, además, donde aclamados cineastas, tales como Panos Cosmatos o el propio Ti West, en ocasiones tratan, en primera instancia, de rodar en este formato, delegando lo digital a su segunda opción. Por todo ello, el género fantástico contemporáneo (y todo el maremágnum terminológico que lo envuelve) es el que se halla más legitimado para recuperar y actualizar la película de 16 milímetros, construyendo así nuevos preceptos estéticos y narrativos que miran oblicuamente hacia el pasado.

Finalmente, por los aspectos expuestos, se puede afirmar que nos encontramos ante un fenómeno que volverá a repetirse, al menos, en un futuro inmediato, ya sea dentro del cine en general, como del fantástico en particular. Del mismo modo, el desarrollo tecnológico en el cine provocará cambios en la forma de realizarlo y de consumirlo, pero estos idealmente deben quedar supeditados, por un lado, a una historia que sea capaz de captar la atención de una audiencia cada vez más sobresaturada de contenidos; y, por otro, a unos cimientos sobre los que se edificó y desarrolló dicho medio, sustentados por la película de celuloide que, aún hoy, ofrece una mayor preservación que el formato digital y altera las mecánicas de los rodajes contemporáneos. La conjunción de estos aspectos, en definitiva, hace que los 16 milímetros ofrezcan un atractivo al que cineastas del presente deseen aproximarse, bien sea para

atrapar un fantasma, para grabar un *found footage* o para que un grupo de cineastas independientes rueden todo tipo de horrores.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- CAMMAER, Gerda (2022), «Back to the Future: An Ode to 16mm Film», *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 31, nº 2, pp. 104-112. <https://doi.org/10.3138/cjfs-2022-0025>
- CUÉLLAR SANTIAGO, Francisco, y PÉREZ VALERO, Vicente (2026), «Fictions of the Shadow, Myth, and Transmedia», en CUÉLLAR SANTIAGO, Francisco, y PÉREZ VALERO, Vicente (eds.), *Echoes of Fantasy and Reality*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 10-23. <https://doi.org/10.14201/0AQ0393>
- DODD, Jacob (2021), *16mm and 8mm Filmmaking. An Essential Guide to Shooting on Celluloid*, Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003000334>
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1983), *Los géneros cinematográficos (Materiales Bibliográficos y Filmográficos)*, Burgos: Editorial Mensajero.
- ITURREGUI-MOTILLOA, Víctor (2020), «Entre el recuerdo y el retorno. Memoria e historia de un fantasma en A Ghost Story (David Lowery, 2017)», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 20, pp. 453-477. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7622>
- KOHN, Eric (2022), «Ti West on the Relationship Between Porn and Horror That Inspired 'X,' His First Movie in 6 Years», *IndieWire*. En: <https://www.indiewire.com/2022/03/ti-west-x-interview-porn-horror-1234709183/> (fecha de consulta: 10-04-2026).
- MARTÍNEZ, Mario-Paul, y MATEU, Fran (2019), «Crossing beyond the fields of fantasy, science-fiction and horror», en MARTÍNEZ, Mario-Paul, y MATEU, Fran (eds.), *In a Stranger Field. Studies of Art, Audiovisuals and New Technologies in Fantasy, SciFi and Horror Genres*, Elche: Asociación Unicornio Negro, pp. 7-16.
- MARTINKO, Jason (2013), *The XXX Filmography, 1968-1988*, Jefferson: McFarland & Company.
- MEYERS, Ric (2011), *For One Week Only: The World of Exploitation Films*, Guilford: Eirini Press.
- OFFENHAUSER, William (1953), *16-Mm Sound Motion Pictures. A Manual for the Professional and the Amateur*, Nueva York: Interscience Publishers.
- PANADERO LUNA, Adrián (2025), «“We need her young, we need her hot”. Acerca de la marginalización ejercida por la industria cinematográfica hacia las actrices en la madurez: Una aproximación a través del tratamiento del sonido en “La Sustancia” (Coralie Fargeat, 2024)», *SERiarTE. Revista Científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, Nº 8, pp. 74-89. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v8i.18038>
- REY BENITO, Endika (2016), «El fantasma», en BALLÓ, Jordi, y BERGALA, Alain (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 268-273.

- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002), *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza Editorial.
- SCHATZ, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Nueva York: Random House.
- TIBURCIO MORENO, Erika (2019), *Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense*, Madrid: Catarata.
- TITLEY, Brian (2006), «Heil Mary: Magdalen asylums and moral regulation in Ireland», *History of Education Review*, vol. 35, nº 2, pp. 1-15.
<https://doi.org/10.1108/08198691200600007>
- UNDERDAHL, Douglas (1993), *The 16mm Camera Book*, Nueva Jersey: Long Valley Equipment.
- WILLIAMSON, Jerry Wayne (1995), *Hillbillyland: What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.