



LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



**UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI**

La erotización del cine de terror español del tardofranquismo y la transición (1962-1977)

EDGAR MARTÍNEZ CAMACHO



**TESIS DOCTORAL
2023**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

Edgar Martínez Camacho

**La erotización del cine de terror español
del tardofranquismo y la transición
(1962-1977)**

Tesis Doctoral

Dirigida por el Dr. Pedro Nogales Cárdenas y la Dra. Marta Serrano Coll



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI

2023

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI

HACEMOS CONSTAR que este trabajo, titulado “*La erotización del cine de terror español del tardofranquismo y la transición (1962-1977)*”, que presenta Edgar Martínez Camacho para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo nuestra dirección en el Departamento de Historia e Historia del Arte de esta universidad.

Tarragona, 13 de diciembre de 2022

Los directores de la tesis doctoral

Dr. Pedro Nogales Cárdenas

Dra. Marta Serrano Coll

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

A Roberto, porque la última vez que
nos reímos juntos fue hablando del cine
de Jesús Franco y el hombre lobo de
Paul Naschy.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

Agradecimientos

Doy las gracias a la Universitat Rovira i Virgili por otorgarme la beca Futurs Investigadors 2017-2018. También me gustaría aprovechar la ocasión para agradecer a mi familia y amigos el apoyo y las esperanzas puestas en mí y en este trabajo de investigación.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

Resum.

Durant els anys seixanta y setanta a Espanya, el cinema fantàstic, i sobretot el gènere de terror, va gaudir d'un període d'esplendor. Les obres cinematogràfiques sorgides durant aquest context serien reunides sota el nom de *fantaterror*. Els films d'aquest subgènere presenten unes característiques comunes amb el cine *exploitation* de l'època, entre les que destaquen una escassetat de mitjans i l'explotació del cos de la dona amb intencions comercials. El nostre principal objectiu amb aquest treball d'investigació és estudiar els elements eròtics presents en aquests títols per tal de discernir una possible evolució de l'erotisme en els mateixos i assenyalar les causes socio-polítiques de dit procés.

Resumen.

Durante los años sesenta y setenta en España, el cine fantástico, y sobre todo el género de terror, gozó de un período de esplendor. Las obras cinematográficas surgidas en este contexto serían reunidas bajo el nombre de *fantaterror*. Los filmes de este subgénero presentan unas características comunes con el cine *exploitation* de la época, entre las que destacan una escasez de medios y la explotación del cuerpo de la mujer con intenciones comerciales. Nuestro principal objetivo con este trabajo de investigación es estudiar los elementos eróticos presentes en estos títulos para discernir una posible evolución del erotismo en los mismos y señalar las causas socio-políticas de dicho proceso.

Abstract.

During the sixties and seventies in Spain, fantastic cinema, and especially the horror genre, enjoyed a period of splendor. The productions that emerged in this context would be gathered under the name of *fantaterror*. The films of this subgenre present some characteristics in common with the exploitation cinema of the time, among which a lack of means and the exploitation of the female body with commercial intentions stand out. Our main objective with this research work is to study the erotic elements present in these films to discern a possible evolution of eroticism in them and point out the socio-political causes of said process.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

Índice

Agradecimientos	7
Resum	9
Resumen	9
Abstract	9
Introducción	15
PARTE I. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y CONSIDERACIONES GENERALES ..	17
1. Hipótesis	17
2. Metodología	19
2.1. Selección de los filmes	19
2.2. Análisis fílmico	19
2.3. Aplicación de la técnica del análisis textual a los filmes del fantaterror	22
3. Estado de la cuestión	25
4. Consideraciones generales	28
4.1. El fantaterror, definición y términos básicos	28
4.2. El fantaterror como cine de bajo presupuesto y de serie B	38
4.3. Pornografía y erotismo	41
4.4. Pornografía, erotismo y fantaterror	46
4.4.1. Desnudos	46
4.4.2. Escenas de sexo	46
4.4.3. El sexo como trasfondo	47
4.4.3.1. El sexo como metáfora	47
4.4.3.2. El sexo como trasfondo argumental	47
4.4.3.2.1. La represión de la sexualidad	47
4.4.3.2.2. La tensión sexual entre personajes	48
4.4.4. Las excepciones	48
4.4.4.1. Cine S	48
4.4.4.2. Insertos pornográficos	49
PARTE II. CINE, CENSURA Y EROTISMO	51
1. Breve recorrido del erotismo y la censura en el cine	51
1.1. Erotismo y censura en Estados Unidos de América	51
1.2. Erotismo y censura en Europa	56
2. La censura cinematográfica española	59
2.1. Las primeras censuras	59
2.2. La censura de la dictadura de Primo de Rivera	59
2.3. La censura de la Segunda República y la Guerra Civil	60
2.4. La censura de la dictadura franquista	61
2.4.1. Los años cuarenta	61
2.4.2. Los años cincuenta	63
2.4.3. Los años sesenta	64
2.4.4. Los años setenta	69
2.4.5. El fin de la censura	70
3. La censura y el erotismo	70
4. Erotismo en el cine español	73
4.1. El cine en tiempos de Primo de Rivera y la Segunda República	73

4.2. <i>El cine bajo los primeros años de la dictadura franquista</i>	73
4.3. <i>El cine español de los años cincuenta y sesenta</i>	75
4.3.1. Las dobles versiones	75
4.3.2. El cine de autor	79
4.3.3. La comedia y el terror más comercial	81
4.4. <i>El cine de destape</i>	82
5. Cine de terror, género parafilico	83
5.1. <i>El sadomasoquismo</i>	84
5.2. <i>La zoofilia</i>	86
5.3. <i>El canibalismo</i>	88
5.4. <i>La necrofilia</i>	89
5.5. <i>La pedofilia y el incesto</i>	89
5.6. <i>Las orientaciones sexuales y de identidad de género en el cine de terror</i>	90
5.6.1. Homosexualidad	91
5.6.2. Travestismo y transexualidad	92
5.7. <i>La violencia y el placer de contemplarla</i>	93
6. La mujer en el cine de terror	95
6.1. <i>La Final Girl</i>	95
6.2. <i>La vampira</i>	97
7. El cine español y el género fantástico	99
7.1. <i>Los albores del cine español</i>	99
7.2. <i>Los años treinta, cuarenta y cincuenta</i>	100
7.3. <i>El fin de la autarquía</i>	102
7.3.1. La industria cinematográfica española: coproducciones y subproductos	102
7.3.1.1. España e Italia: unidas por el cine comercial	103
7.3.1.2. La particularidad de las coproducciones financieras	105
7.3.1.3. El giallo y el fantaterror	107
7.4. <i>La llegada del fantaterror (1962-1968)</i>	109
7.5. <i>Los primeros éxitos del fantaterror (1969-1970)</i>	112
7.6. <i>El boom del subgénero (1971-1973)</i>	114
7.7. <i>El declive del terror español (1974-1976)</i>	118
7.8. <i>El cine S y el fin de la censura (1977-1983)</i>	120
7.9. <i>El fin del fantaterror</i>	123
Parte III. ANÁLISIS DE LOS FILMES	127
1. Gritos en la noche (Jesús Franco, 1962)	127
1.1. <i>Argumento</i>	127
1.2. <i>Análisis erótico</i>	127
1.3. <i>Realización</i>	131
1.4. <i>Impacto</i>	137
2. Los muertos no perdonan (Julio Coll, 1963)	141
2.1. <i>Argumento</i>	141
2.2. <i>Análisis erótico</i>	141
2.3. <i>Realización</i>	142
2.4. <i>Impacto</i>	143
3. El secreto del Dr. Orloff (Jesús Franco, 1964)	144
3.1. <i>Argumento</i>	144
3.2. <i>Análisis erótico</i>	145
3.3. <i>Realización</i>	149
3.4. <i>Impacto</i>	152

4. La llamada (Javier Setó, 1965)	153
4.1. Argumento	153
4.2. Análisis erótico	153
4.3. Realización	154
4.4. Impacto	156
5. Miss Muerte (Jesús Franco, 1966)	157
5.1. Argumento	157
5.2. Análisis erótico	158
5.3. Realización	162
5.4. Impacto	164
6. El enigma del ataúd (Santos Alcocer, 1967)	165
6.1. Argumento	165
6.2. Análisis erótico	165
6.3. Realización	169
6.4. Impacto	170
7. La marca del hombre lobo (Enrique López Eguiluz, 1968)	171
7.1. Argumento	171
7.2. Análisis erótico	171
7.3. Realización	174
7.4. Impacto	180
8. La residencia (Narciso Ibáñez Serrador, 1969)	183
8.1. Argumento	183
8.2. Análisis erótico	183
8.3. Realización	192
8.4. Impacto	195
9. Los monstruos del terror (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970)	201
9.1. Argumento	201
9.2. Análisis erótico	201
9.3. Realización	203
9.4. Impacto	206
10. La noche de Walpurgis (León Klimovsky, 1971)	206
10.1. Argumento	207
10.2. Análisis erótico	207
10.3. Realización	209
10.4. Impacto	212
11. La novia ensangrentada (Vicente Aranda, 1972)	215
11.1. Argumento	216
11.2. Análisis erótico	216
11.3. Realización	221
11.4. Impacto	226
12. El ataque de los muertos sin ojos (Amando de Ossorio, 1973)	230
12.1. Argumento	230
12.2. Análisis erótico	231
12.3. Realización	234
12.4. Impacto	238
13. No profanar el sueño de los muertos (Jorge Grau, 1974)	240
13.1. Argumento	240
13.2. Análisis erótico	241
13.3. Realización	243

13.4. <i>Impacto</i>	247
14. <i>La maldición de la bestia</i> (Miguel Iglesias, 1975)	250
14.1. <i>Argumento</i>	250
14.2. <i>Análisis erótico</i>	250
14.3. <i>Realización</i>	253
14.4. <i>Impacto</i>	254
15. <i>¿Quién puede matar a un niño?</i> (Narciso Ibáñez Serrador, 1976)	255
15.1. <i>Argumento</i>	256
15.2. <i>Análisis erótico</i>	256
15.3. <i>Realización</i>	257
15.4. <i>Impacto</i>	260
16. <i>Inquisición</i> (Jacinto Molina, 1977)	262
16.1. <i>Argumento</i>	262
16.2. <i>Análisis erótico</i>	262
16.3. <i>Realización</i>	265
16.4. <i>Impacto</i>	267
17. <i>Tabla de contenidos</i>	269
PARTE IV. <i>FANTATERROR</i> (1962-1977): UNA VISIÓN GENERAL	273
1. <i>La erotización del fantaterror</i>	273
2. <i>Desnudo femenino y masculino</i>	280
3. <i>Parafilias</i>	290
4. <i>Orientaciones sexuales y de identidad de género</i>	295
5. <i>Material publicitario y su influencia pulp</i>	300
6. <i>Impacto del fantaterror</i>	301
CONCLUSIONES	305
BIBLIOGRAFÍA	309
1. <i>Archivos consultados</i>	309
2. <i>Recursos en línea</i>	309
3. <i>Audiovisuales</i>	310
4. <i>Hemerografía</i>	316
5. <i>Artículos</i>	316
6. <i>Tesis doctorales</i>	324
7. <i>Capítulos de libros</i>	325
8. <i>Libros</i>	328
ANEXOS	333
Anexo I. <i>Listado de filmes del fantaterror</i>	333
Anexo II. <i>Tabla de contenidos adicional</i>	352

Introducción.

La relación entre el erotismo y el cine de terror, aunque puede que chocante a simple vista, lleva fraguándose desde hace décadas. Los pretextos del género fantástico, al cual pertenece el terror, fueron un refugio para incluir densas imágenes de trasfondo erótico que, a partir de los años sesenta y setenta, tomarían una mayor explicitud. En la España del tardofranquismo, por su parte, en este período tuvo lugar una ferviente producción de filmes de género fantástico, entre los que brilló el terror. Estos filmes, hoy de culto, presentan una serie de imágenes de tipo sexual con las que sus realizadores pretendían mejorar la exportación de sus obras a nivel internacional. Con este trabajo de investigación, nuestro objetivo es estudiar dichos elementos, analizándolos para comprobar si existe una verdadera evolución de los mismos y discernir cómo éstos fueron presentados en los filmes y las razones sociales y políticas que lo hicieron posible.

Otros objetivos que nos planteamos consisten en poder examinar si existe un erotismo dentro de estos filmes que no sea sólo visual, sino más metafórico y de trasfondo dentro del argumento y/o que suponga la presentación de filias; discernir si existe un erotismo centrado en los hombres o si el mismo se limitó sólo a las mujeres; y advertir si el hecho de presentar un mayor número de mujeres con el objetivo de sexualizarlas también les permitió a las mismas adoptar un mayor protagonismo. Pretendemos, además, poder estudiar si estas escenas de mayor erotismo eran necesarias a nivel argumental y analizar el impacto de este erotismo en los medios de la época e incluso en el material publicitario de estos filmes.

Para ello, analizaremos un total de dieciséis títulos que recorren el arco cronológico que se inicia en 1962 y finaliza en 1977 para comprobar los elementos eróticos que presentan, además de indagar en las razones por las que cada una de estas obras cinematográficas fue realizada y el impacto que tuvieron en el público de la época. Tomaremos también cuenta de los posibles problemas que las mismas tuvieron con la censura –tanto en España como en el extranjero– y los cambios realizados como consecuencia de ello.

En cuanto al aspecto formal, hemos dividido este trabajo de investigación en cuatro partes. La primera parte es la más teórica de las tres, ya que en ella incluimos nuestras hipótesis y la metodología utilizada así como unas consideraciones generales en las que definimos diferentes términos que serán recurrentes a lo largo de este estudio y algunos aspectos a tener en cuenta. En la segunda parte seguiremos de cerca la relación establecida entre el cine y el erotismo, así como de la censura, tanto a nivel general como específicamente en la historia del cine español. En este segundo apartado, además, ahondaremos en la historia del cine fantástico en España y las diferentes parafilias comúnmente asociadas al cine fantástico-terrorífico. La tercera parte, por otro lado, consiste en el análisis de los filmes seleccionados, tanto en lo que se refiere a los elementos eróticos presentes, como en lo que respecta al proceso de realización de cada obra y el impacto en los medios de la época. En la cuarta parte, por último, repasaremos los diferentes elementos eróticos presentes tanto en los filmes analizados como en otros para obtener una visión más general y completa del *fantaterror*, además de relacionarlos con el contexto socio-político en el que estas obras fueron llevadas a cabo.

PARTE I. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y CONSIDERACIONES GENERALES.

En esta primera parte de nuestro trabajo de investigación abordaremos los aspectos más teóricos de nuestro estudio, planteando nuestras hipótesis, así como la metodología seleccionada y el modo en el que el tema ha sido tratado a nivel académico para, posteriormente, definir todos aquellos términos que consideramos de mayor importancia y a los que recurriremos de manera reiterada.

1. Hipótesis.

El objetivo principal de este trabajo de investigación es estudiar la evolución de la presencia de elementos eróticos en el cine del *fantaterror* español y explicar las razones de dicho proceso. Para ello, se ha llevado a cabo una exhaustiva búsqueda en diferentes fuentes, tanto escritas como visuales, que han dado como resultado las páginas que conforman este estudio.

Pretendemos, así mismo, analizar la relación directa entre el erotismo y el género de terror. Para una mejor comprensión de la misma, así como del uso de diferentes elementos eróticos dentro del cine fantástico y de terror a lo largo de la historia del cine, ha sido clave la lectura de muchas de las fuentes escritas presentes en la bibliografía; todo ello, por una parte, para analizar el trasfondo sexual de las criaturas que conforman la mitología del género de terror y, por otra, para discernir las intenciones de directores y guionistas a la hora de incluir ciertos elementos concretos en sus filmes que pueden ser analizados desde el punto de vista del sexo.

Por otra parte, consideramos necesario contextualizar el período histórico en el que el género de terror español tiene su mayor éxito, algo primordial en un estudio académico de historia. Para ello hemos consultado tanto fuentes bibliográficas como visuales con el objetivo de encontrar las razones sociales y políticas que llevaron al auge del cine de terror en España en los últimos años de la dictadura franquista.

Es también uno de nuestros objetivos analizar los filmes objeto de estudio para discernir si los mismos presentan un lenguaje antimachista y/o antifranquista; ya que es posible visualizar muchas obras de explotación de los años setenta desde una perspectiva que permite la aportación de toda una serie de ideas críticas y politizadas en contra de estereotipos propios del momento de su realización.

Otro de nuestros principales objetivos es reflejar el impacto de este tipo de filmes en el público de la época; tanto en relación con la opinión de la crítica nacional e internacional (y, en el caso español, también de los miembros de la censura) sobre estas obras cinematográficas, como a la posible influencia de la presencia de los elementos eróticos en su éxito. Para ello hemos consultado fuentes primarias en busca de críticas y artículos de opinión.

Con todos estos objetivos en mente, pretendemos dar respuesta a las siguientes preguntas:

1. De acuerdo con el título de esta investigación, y siendo la hipótesis central de la misma la erotización del *fantaterror*, nos preguntamos: ¿existe una verdadera evolución del erotismo en el cine de terror español?
2. En el caso de ser cierto que existe dicha evolución ¿cuáles fueron las razones socio-políticas, tanto a nivel español como internacional, que permitieron la aparición de este tipo de cine con elementos eróticos?
3. Partiendo de las sobradamente conocidas comedias españolas de destape en las que todo el guion gira alrededor de las expectativas de sus protagonistas para satisfacer sus deseos

sexuales; ¿en el cine de terror, la plasmación del erotismo se limita sólo a lo visual (con desnudos y escenas de sexo) o también, tal y como sucede en dichas comedias, se extiende a nivel argumental (más allá de las metáforas que suelen acompañar a los mitos del terror)?

4. Del mismo modo que en el cine –sobre todo de serie B y de explotación– es común encontrar un erotismo centrado en mostrar desnudos femeninos y en convertir a las mujeres en el objeto de deseo, ¿existe en el *fantaterror* un erotismo centrado en los personajes masculinos o es éste exclusivamente femenino?

5. ¿Permite la presencia de elementos de tipo erótico en estos filmes de género de terror, la representación de filias y/o tendencias que en el momento de su realización se consideraban como poco convencionales? ¿Es dicha representación tangible, es decir, fácilmente visible, o se ve limitada a un segundo plano y a nivel metafórico?

6. ¿Supone una mayor presencia de reparto femenino, con el objetivo de cumplir con las expectativas eróticas, un incremento del protagonismo y/o del desarrollo de los personajes femeninos respecto a otros filmes del momento pertenecientes al mismo género?

7. ¿Las escenas que incluyen elementos de tipo erótico (ya sean desnudo o secuencias de sexo) son necesarias a nivel argumental? ¿El film tiene significado sin ellas?

8. ¿La inclusión de elementos eróticos supuso un impacto para la sociedad de la época? ¿Quedó dicho impacto reflejado en las fuentes primarias?

9. ¿Es el erotismo utilizado por parte de productores y/o distribuidores a modo de publicidad? ¿Cómo?

Otro de nuestros objetivos principales es seguir el recorrido y la evolución filmica del subgénero del *fantaterror* en España, para lo cual nos distanciaremos de las fuentes escritas consultadas en un aspecto muy concreto y que a menudo puede ser pasado por alto. Si bien las obras cinematográficas de tipo fantástico son ordenadas según el género cinematográfico al que pertenecen (terror, ciencia ficción, etc.), no suele respetarse su orden cronológico, lo que en algunas ocasiones puede resultar confuso debido a un excesivo cambio repentino entre las fechas. Por nuestra parte hemos intentado mantener, siempre dentro de lo posible, el orden de producción de los diferentes filmes citados, algo que a nuestro parecer facilita la comprensión de la creciente presencia de elementos eróticos en estos filmes, así como poder advertir de un modo mucho más simple el rápido aumento de la producción del género de terror español.

Con este trabajo de investigación queremos, a su vez, realizar un estudio académico y serio sobre la relación entre el erotismo y el cine de terror español tardofranquista. En muchas de las publicaciones y fuentes consultadas, tanto escritas como visuales, a menudo se hace uso de términos y expresiones que pueden ser fácilmente señaladas como vulgares y poco serias – aunque no por ello ponemos en duda la calidad de las fuentes utilizadas–; ya sea en comentarios subjetivos en referencia a la calidad cinematográfica de muchos de los filmes aquí tratados, como recalcando el buen parecido físico de algunas de las actrices del *fantaterror*.

Este hecho se debe sobre todo al tono ya de por sí desenfadado y socarrón de los títulos del género de terror en España. Pese a ello, consideramos que, no siendo generalmente estos filmes objeto de análisis más intelectuales al tratarse de obras de consumo rápido, no por ello debe darse carta blanca al uso de ciertos vocablos más bien inadecuados para una tesis doctoral. Nuestra intención es, por lo tanto, alejarnos de las fuentes en este sentido y dar un punto de vista lo más objetivo posible, a la vez que evitando caer en la vulgaridad.

2. Metodología.

En este tercer apartado pretendemos exponer la metodología y criterios elegidos para la selección y el análisis de los filmes objeto de estudio incluidos en la tercera parte de este trabajo de investigación.

2.1. Selección de los filmes.

El criterio de selección de los filmes para su análisis ha sido llevado a cabo de acuerdo con la importancia de estas obras dentro del subgénero del *fantaterror*. Dicha relevancia puede deberse a varios factores, ya sea por su impacto y nivel de comercialidad o por presentar personajes únicos, de gran reconocimiento y culto por el público, y/o de mayor recorrido cinematográfico.

Con el objetivo de aligerar el número de títulos a ser analizados, así como para permitir una visión general más fácilmente comprensible de la posible evolución del erotismo, se ha limitado el análisis a un film por año, seleccionando aquél de mayor relevancia en cada uno de ellos. Cabe decir, en todo caso, que no nos hemos olvidado de aquellos filmes que a menudo son considerados de menor calidad y/o significación (dada su mayor naturaleza de explotación y menor presupuesto), incluyendo pequeñas referencias a los mismos tanto en el texto principal del documento como en notas al pie, destacando sus aspectos más relevantes.

En cuanto a la limitación temporal marcada, 1962-1977, a diferencia de otros estudios del fantástico español mucho más generalistas –como es el caso de los libros de Carlos Aguilar (1999) y Rubén Higuera Flores (2015)–, que toman como punto de separación la entrada en vigor de la conocida como Ley Miró en 1983; en nuestro caso creemos que tiene mucho más sentido poner el límite en 1977 con la instauración de la clasificación S, momento a partir del cual aparece un tipo de cine mucho más explícito y directo en lo que a los elementos sexuales se refiere. Es por ello que, teniendo en cuenta que nuestro objetivo es estudiar el fenómeno del *fantaterror* desde el erotismo, 1977 supone una fecha mucho más natural para concluir nuestro estudio, dejando de lado el cine *soft porn* realizado entre 1977 y 1983, que tiene el suficiente interés y enjundia como para ser estudiado de manera independiente.

Además, para la realización de los análisis de los filmes seleccionados (Anexo I), siempre que ha sido posible, hemos accedido a las diferentes versiones disponibles (con y sin censura) para así poder tener una idea mucho más completa de su proceso de realización y de distribución.

2.2. Análisis filmico.

Para la realización de los análisis, nos hemos basado en la técnica formulada por Pedro Nogales Cárdenas (2005, p. 115-136); que el mismo elabora partiendo de métodos ya existentes y viéndose sobre todo influenciado por aquellos utilizados por Marc Ferro y por el grupo Film-Historia de José María Caparrós de la Universitat de Barcelona.

Empezando por este último, el método de Film-Historia consiste en una clasificación de los filmes según tres categorías concretas (Caparrós Lera, 1998, pp. 32-42), para posteriormente proceder a un análisis de los mismos teniendo en cuenta: el contexto, tanto histórico como filmico (encontrándose el primero enfocado en el estudio de los hechos sociales y políticos del período en la que se realiza la obra, mientras que el segundo está centrado en el análisis de los hechos acontecidos anteriormente y durante la producción del film); el proceso de creación artística e industrial, en el que se deben estudiar aspectos en relación con los procesos de producción, distribución y exhibición (lo que incluye, por tanto, reunir

información de los autores del film, problemas de rodaje, censura, número de salas en las que se estrena, etc.); un análisis del film centrado en los elementos ideológicos (temas, fuentes, los personajes y sus relaciones) y estéticos (planos, iluminación, montaje, etc.), mensajes connotados, así como la contextualización del film en los medios de comunicación; y, previo a las conclusiones, el estudio del impacto de la obra cinematográfica estudiada a corto plazo y largo plazo a partir de críticas, recaudaciones, proyecciones, el número espectadores y las reacciones de los mismos, premios recibidos, la exhibición en vídeo, emisión en televisión y reposiciones, así como la realización de secuelas y/o *remakes* (Alegre, 1997, p. 45).

Respecto al método de Ferro, éste le da al film el trato de un documento escrito, y por ello hace uso de una técnica habitual en el campo de la historia aunque adaptándola para su aplicación al cine. La crítica textual de Marc Ferro (1980, pp. 92-134) consiste en dos partes: una primera parte en la que debe realizarse una crítica del documento, compuesta por una crítica de autenticidad con la que discernir una posible manipulación de éste teniendo en cuenta varios aspectos técnicos (planos, luz, contraste, etc.), una crítica de identificación para fechar el film y registrar los personajes y los lugares que van apareciendo en el mismo¹, y una crítica de análisis en el que hay que contrastar las condiciones de producción del film, su función, la recepción por parte del público, etc. La segunda parte, por otro lado, está enteramente dedicada al análisis de realización para observar cómo aquello presente en el film es transmitido al espectador, apoyándose en entrevistas y comentarios (incluidos en la propia obra), el montaje y elementos sonoros (sonidos, voces, música, silencios, etc.).

Estas dos técnicas de análisis, no obstante, presentan una serie de problemas a la hora de llevarlas a cabo: la propuesta por Caparrós, por ejemplo, tiene una complejidad importante, y es que se trata de un análisis muy minucioso y extenso; por lo que es una técnica perfecta a la hora de analizar un único film pero inabarcable para estudios que implican un amplio número de obras (Nogales Cárdenas, 2005, pp. 107-108; Ramírez Bacca, 2010, p. 134). La de Ferro, por su parte, es igualmente amplia pero, además, requiere de elementos de análisis más exigentes (Ramírez Bacca, 2010, p. 133).

Es por ello que el análisis textual propuesto por Pedro Nogales Cárdenas (2005, pp. 115-136) sea el más adecuado, puesto que adapta el trato del film como documento de Marc Ferro y el análisis de José María Caparrós, aunque simplificándolos y readaptándolos para su aplicación a un número más extenso de títulos. En sus propias palabras:

“pretende ser una simplificación de algunos [métodos] existentes, una adaptación de otros ya utilizados habitualmente en historia y una vuelta a los orígenes en que las técnicas de análisis estaban más conectadas a la crítica textual que a la historia estética-artística. Por tanto, estos pasos serán herederos y deudores de los ya existentes” (Nogales Cárdenas, 2005, p. 115).

Esta técnica de análisis se compone de dos partes, la crítica externa y la crítica interna. La crítica externa o de autenticidad “parece más el trabajo del historiador o arqueólogo del cine que de las personas que van a utilizar el film como documento histórico” (Nogales Cárdenas, 2005, p. 120), siendo una labor ya llevada a cabo por las filmotecas. El aspecto de la crítica externa de mayor importancia para su aplicación al análisis de un film es el de discernir hasta qué punto el mismo ha sido manipulado. Para ello, deberá tenerse en cuenta el contenido de la obra objeto de estudio, tanto a nivel de imagen como de sonido; siendo clave el estudio de los diferentes tipos de censura a los que ésta ha podido ser expuesta: censura estatal (clasificación por edades y cambios impuestos por la junta de censura del estado); la autocensura tanto de la industria cinematográfica (por motivos comerciales, por la existencia de censura estatal o por

¹ Debe tenerse en cuenta que el de Ferro es un análisis propuesto para el estudio de documentales, aunque puede ser adaptado a filmes de otro tipo (Nogales Cárdenas, 2005 p. 118).

la presión impuesta por parte de ciertos grupos defensores de la moral) como de los autores del film (sobre todo con intención de evitarse posibles problemas con la censura estatal en el caso de haberla); y los cambios a los que un film es sometido con el paso de los años (Nogales Cárdenas, 2005, pp. 120-121).

Todo ello nos permitirá conocer mejor a la sociedad en la que un film es llevado a cabo, a los autores del mismo, así como la ideología del país en el que éste es realizado y de aquellos en los que se proyecta –a través de la posible censura aplicada tanto en el momento de su realización como posteriormente con su exportación al extranjero–.

A la crítica externa le sigue la crítica interna o de interpretación, en la que se debe realizar una crítica de interpretación (estudiar qué se ha dicho y qué se quería decir con el film), una crítica de competencia (sobre cómo el realizador pudo conocer aquello presente en el film), una crítica de sinceridad (el objetivo e intenciones de la creación del film), una crítica de exactitud (para descubrir los errores presentes) y una verificación de los testimonios (entre los hechos presentes en el film y los reales). Para ello será importante plantearse las siguientes preguntas:

“¿por qué se realiza ese film y que se pretende con él?, o sea, ¿cuáles son las razones o motivaciones por las que el autor/es hacen el film?², ¿qué quieren explicar o contar? y ¿qué condicionantes sociales y políticos influyen en él antes y durante la realización de mismo?; ya que ello determina la forma en que se concibe el film” (Nogales Cárdenas, 2005, p. 122).

Además, desde un punto de vista histórico es igualmente importante preguntarse “¿Qué elementos históricos o historiográficos contiene el film?” (Nogales Cárdenas, 2005, pp. 127-128), que según Pedro Nogales Cárdenas (2005, pp. 128-129) pueden ser bien temas secundarios; referencias presentes tanto en los diálogo como en las imágenes, y que pueden aparecer de un modo intencionado o no intencionado; valores (políticos, religiosos, éticos, estéticos, etc.); mensajes que el autor desea transmitir, e incluso elementos que no se encuentran presentes en el film y que también nos ayudan a entender la sociedad en el que el mismo es llevado a cabo por el hecho de no haberlos incluido. Respecto a estos elementos históricos, será necesario describir cómo y por qué éstos son trasladados a la pantalla del modo en el que lo hacen.

En referencia al eco social del film, deberá estudiarse cuál es el interés del público en referencia al mismo y si dicho interés está en consonancia o, por lo contrario, entra en conflicto con la intención de sus realizadores. Para ello, será menester la búsqueda de críticas y comentarios en fuentes primarias, además de tener en cuenta “que la importancia de un film o su eco social está mediatizada por la estructura industrial de la distribución y de la exhibición” (Nogales Cárdenas, 2005, p. 132).

Por último, en su análisis, el académico propone el intento de interpretar el film de acuerdo con la mentalidad social y de los hechos históricos del momento de su realización, y poder así llegar a una conclusión en la que deberemos tener en cuenta todo aquello estudiado para ver cuáles son los elementos que el film refleja de la sociedad en la que se enmarca (Nogales Cárdenas, 2005, p. 135).

² Tal y como apunta Pedro Nogales Cárdenas (2005, pp. 123-124), en este apartado nos enfrentamos a la incógnita de quién es el verdadero autor del film. Desde nuestro punto de vista, y coincidiendo con este estudioso, el crédito de autoría de un film pertenecen a su guionista, director, productor; reservando dicho derecho también al autor/a de la fuente original, en el caso que el film esté basado en una obra anterior (como puede ser un film realizado anteriormente, un libro, cómic, obra de teatro, etc.).

2.3. Aplicación de la técnica del análisis textual a los filmes del fantaterror.

Respecto al estudio de los filmes del *fantaterror* y a la aplicación del análisis textual en el mismo, no debe ponerse en duda la compatibilidad de dicha técnica –y de las cuestiones que plantea– con las características concretas de estos títulos. Por ejemplo, en lo referente a la intencionalidad de los autores de estas obras cinematográficas y a su relación con el público/sociedad, los filmes del *fantaterror* fueron (generalmente) realizados con unas motivaciones económicas y teniendo como principal objetivo la exportación al extranjero, ya que pretendían convertirse en una forma de entretenimiento que llegara a un público lo más amplio posible. De acuerdo con Pedro Nogales Cárdenas (2005, pp. 125-126), empero, nada implica que aquellos filmes cuyas motivaciones sean meramente económicas y de productos de entretenimiento, no presenten elementos de tipo histórico, social o político que puedan ser estudiados por los historiadores:

“Hay que tener en cuenta que si bien una de las motivaciones principales para hacer un film profesional es ganar dinero, especialmente en el caso de las grandes productoras de Hollywood, no nos podemos quedar en el hecho de que la intencionalidad era ganar dinero [...] De todas formas sino hubiera ningún indicio de otro tipo de motivaciones que no fuera el económico o de entretenimiento del público esto no invalida el análisis histórico porque en esos films siempre encontraremos elementos históricos que nos pueden dar claves para entender el momento socio-político en que se realizó, comprender una cultura distinta o el impacto que algunos hechos sociales pueden tener en la sociedad”.

El ejemplo utilizado por el autor se trata de las comedias de destape españolas de finales de los setenta y principios de los ochenta (Nogales Cárdenas, 2005, p. 126); un tipo de títulos no muy alejados a los filmes del *fantaterror* en lo que respecta a su intencionalidad. Es más, debemos tener presente que muchas de las comedias y obras cinematográficas de destape surgidas a partir de la segunda mitad de los años setenta, fueron dirigidas y producidas por los mismos perpetradores que llevaron a cabo los filmes fantástico-terroríficos a principios de esa misma década.

Además, muchos de los filmes del *fantaterror* español carecen de una nacionalidad concreta a nivel argumental –sobre todo en aquellos títulos cuyas historias tratan temas de tipo sobrenatural–; situando la acción en lugares indeterminados de la Europa central o directamente inventándose el nombre de poblaciones y ciudades. Ello no implica, sin embargo, que no existan posibles referencias históricas a modo de críticas político-sociales, siempre mostradas de un modo más o menos superficial para evitar una actuación de la censura (por lo que sus lecturas e interpretaciones pueden ser múltiples).

De un modo parecido a lo afirmado anteriormente respecto a las motivaciones de los filmes, el mismo autor aporta lo siguiente en referencia a las obras que aparentemente no contienen elementos de interés para el historiador:

“Pero, resulta que incluso si los films no tienen un alto contenido social, o sea no tienen un tema de interés social o simplemente son productos de entretenimiento, hay aspectos en ellos que son reflejo de elementos que existen en la sociedad. Estos elementos en ocasiones son presentados de forma inconsciente (por ejemplo la autoridad paternal o la estructura de la familia) y nos aportan información de la sociedad, pero en otras ocasiones son presentados de forma consciente y pueden suponer una crítica a una situación social que no gusta al autor/es y por ello contener mensajes o valores que son expuestos al público” (Nogales Cárdenas, 2005, p. 132).

En todo caso, sí que al tratarse de obras cuyos argumentos tienen una base ficticia, algunos de los puntos señalados por Pedro Nogales Cárdenas (2005, pp. 121-122) para el análisis de contenido de los filmes quedan invalidados, ya que suponen responder a preguntar que hacen referencia a cómo los autores conocieron los hechos, su comprensión de los mismos, testimonios para corroborarlos, etc. En palabras del propio autor:

“Repasando los puntos de la crítica interna no es de extrañar que sea más fácil aplicarla a los documentales –tal y como hizo Marc Ferro– que a los films de ficción, porque en principio si a todos los films de ficción se le aplican los parámetros de la crítica de competencia, de sinceridad y de exactitud nos darán el mismo resultado: la manipulación o tergiversación de los hechos” (Nogales Cárdenas, 2005, p. 122).

En este sentido, somos conscientes de que algunas de las obras cinematográficas de terror español del tardofranquismo tienen o pueden tener una base real, aunque al mismo tiempo consideramos que los hechos están completamente tergiversados y adaptados en favor de las características narrativas del género cinematográfico al que pertenecen: el terror. Algunos ejemplos de ello son *Jack el destripador de Londres* (José Luis Madrid, 1972), *Los crímenes de Petiot* (José Luis Madrid, 1973), *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1974), *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1978) y las diferentes historias parapsicológicas que conforman la antología *Viaje al más allá* (Sebastián D'Arbó, 1980) –supuestamente basadas en experiencias reales de tipo paranormal–. Por otro lado, *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), aún no siendo un film directamente perteneciente al género de terror –pero sí con influencias del mismo–, está basado en un caso real de licantropía. Aparte, encontramos aquellos títulos que hacen uso de personajes históricos alrededor de los cuales gira una leyenda negra, como Elizabeth Bathory, sobre la que Jorge Grau realiza el film *Ceremonia sangrienta* (1973). El personaje de Bathory sería readaptado y convertido en bruja/vampira para adoptar un rol antagonista en los filmes pertenecientes a la saga del hombre lobo interpretado por Jacinto Molina/Paul Naschy³ *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973) y *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1981). De un modo similar, Amando de Ossorio convierte a los caballeros templarios en miembros sectarios que se alimentan de sangre humana en las cuatro entregas dirigidas por él mismo: *La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975). Por último, el personaje de Alaric de Marnac, creado por Paul Naschy para *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), y que el mismo recupera en *Latidos de pánico* (Jacinto Molina, 1983), está basado en Gilles de Rais, a quien Naschy también recurrió para crear al Barón Gilles de Lancré, protagonista de *El mariscal del infierno* (León Klimovsky, 1974). Aún con todo, cabe la posibilidad que otros personajes reales pudiesen suponer la base para la creación de alguno de los criminales y asesinos sobre los que tratan los filmes del *fantaterror*, aunque al final, como decíamos, todos los hechos se ven condicionados por el género; recibiendo tramas y subtramas completamente ficticias y rocambolescas con el objetivo de edulcorar el producto final. Todo ello será abordado más ampliamente en el apartado de análisis de los diferentes filmes.

En lo que respecta a los análisis, los hemos organizado del modo siguiente. Primero, realizando un breve repaso a las obras más destacadas del *fantaterror* que fueron estrenadas el mismo año que el film objeto de estudio (señalando el por qué de la elección de éste); para posteriormente ofrecer un resumen del argumento principal y una presentación de sus

³ Jacinto Molina Álvarez fue uno de los guionistas, intérpretes, directores y productores más importantes del *fantaterror*. En su faceta como actor, Molina adoptaría el seudónimo de Paul Naschy, con el que fue conocido a lo largo de toda su carrera. A partir de este punto nos referiremos al mismo con su seudónimo; sólo manteniendo su nombre original para acreditarlo a nivel de dirección.

personajes⁴. Llegados a este punto, procederemos a desmenuzar una a una las escenas que presenten cualquier tipo de contenido erótico; incluyendo tanto aquellas secuencias más explícitas y directas (desnudos mostrados en pantalla) como otras que puedan hacer uso de los símbolos y la sutileza (metáforas y/o referencias). Aunque la descripción de estas escenas puede suponer que nos acerquemos a estudios de tipo estético, de acuerdo con Pedro Nogales Cárdenas (2005, p. 130):

“En este punto [la descripción de cómo los elementos y temas históricos son presentados en el film] es posible que tengamos que recurrir, en ocasiones, a descripciones o estudios de elementos estéticos, pero la descripción o estudio de esos elementos no creo que deba ser por sistema, sino una herramienta más que ayude a apoyar hipótesis de trabajo sobre la forma en que son presentados los temas o elementos que estamos estudiando [...] Analizar todos los aspectos estéticos de todo el film (encuadre, movimiento, colores, luz, etc.) como principio y sin un objetivo concreto es, a mi juicio, un trabajo de más [...] Esto no quiere decir que descartemos por completo su estudio, se puede recurrir a él para apoyar afirmaciones que te pueden ayudar a entender la concepción visual del film y posteriormente explicar mejor la visión que el autor/es del mismo dan del acontecimiento histórico analizado”.

En nuestro caso, hemos considerado importante hacer sobre todo hincapié a la situación de la cámara respecto a la acción (el tipo de plano utilizado), así como a la posición de los cuerpos de los intérpretes y la iluminación. Ahora bien, el estudio de estos elementos no pretendemos llevarlo a cabo desde una perspectiva meramente estética, ya que todos ellos resultan esenciales a la hora de incluir diferentes elementos eróticos (sobre todo de desnudo) de un modo más o menos explícito (lo que determinará el objetivo de los realizadores para dicha escena). Tanto es así que una pequeña variación de los mismos puede suponer que, por ejemplo, una vista parcial de un seno de perfil pueda convertirse en un desnudo expuesto directamente a cámara con ambos senos mostrados frontalmente o incluso que un plano de un cuerpo al que se le han ocultado los genitales con sombras/elementos decorativos de paso a una imagen de desnudo integral.

Con esta parte del análisis queremos poder llegar a entender mejor el modo en el que la sociedad coetánea a la realización de un film, así como sus autores y la censura veían el erotismo, la sexualidad, el acto sexual e incluso la mujer y la plasmación de ésta a la pantalla. Es importante señalar que el terror, justamente, resulta un vehículo pertinente en este sentido ya que, pese a su elección para esta investigación debido a nuestras preferencias personales, se trata de un género en el que la identidad y la orientación sexual, así como la experiencia ante el sexo o la falta de ella –e incluso la nacionalidad– son condicionantes clave para el desarrollo y el paradero de los personajes⁵.

Tras el análisis específico y exclusivo de los elementos eróticos presentes en el film, examinaremos su proceso de producción. En éste, indagaremos en el origen del proyecto, lo que nos permitirá conocer la intención de sus autores para el mismo, así como descubrir las fuentes de las que bebe e influencias que recibe (ya sean éstas cinematográficas, literarias, hechos reales, etc.). Esto también nos llevará a desenmarañar posibles problemas sufridos durante la realización del film, tanto financieros –lo que nos ofrecerá mucha información sobre el proceso de producción de este tipo de filmes de explotación– como de censura –que

⁴ Resaltando, en todo caso, aquellas tramas cuyas escenas serán descritas posteriormente durante el análisis para una mayor comprensión de los acontecimientos del film por parte del lector.

⁵ Si bien es cierto que todos estos rasgos serían explorados más a fondo en los filmes pertenecientes al subgénero del *slasher* desarrollados a finales de la década de los años setenta y los ochenta, al fin y al cabo, se tratan de clichés narrativos propios del género de terror.

nos ayudarán a entender mucho mejor la relación entre los censores y los realizadores del *fantaterror*—.

En este apartado también haremos referencia a la repercusión de la obra, viendo su evolución en las salas de cine (tanto en el momento de su estreno como en posteriores reposiciones) y su posible recuperación a través de otros medios (televisión y formatos domésticos). De este modo podremos ver el impacto e importancia de cada uno de estos filmes y su repercusión.

Para poder llevar a cabo esta segunda parte del análisis, será menester recurrir a las fuentes bibliográficas y hemerográficas, tanto primarias como secundarias.

3. Estado de la cuestión.

Respecto al *fantaterror* como tema de estudio, es importante hacer referencia a la poca consideración de las obras cinematográficas que lo comprenden desde el ámbito académico. Si bien existen y son numerosos los estudios específicos sobre estos filmes —que sobre todo han aflorado durante la última década—, en cambio, no es muy común encontrar referencias a los mismos en estudios e investigaciones del cine español a nivel general; un hecho que nos ha llamado mucho la atención a la hora de llevar a cabo una búsqueda bibliográfica. Un ejemplo de ello puede ser la serie documental *Imágenes prohibidas* (Vicente Romero, 1994), que a través de sus 14 episodios repasa la historia de la censura cinematográfica española. Incluso Ramón Freixas y Joan Bassa (2000), siendo conocedores del fantástico español, en su libro —centrado en el erotismo en el cine—, al *fantaterror* le dedican sólo unas pocas líneas a pie de página (Freixas y Bassa, 2000, pp. 89-90n) para hablar del fenómeno de las dobles versiones⁶; perdiendo la oportunidad de darle mayor importancia en un apartado en el que, justamente, exponen la relación del erotismo y el cine fantástico-terrorífico (Freixas y Bassa, 2000, pp. 86-89) —en el que se limitan a tratar el cine británico e italiano—.

Sin embargo, en los últimos años han aparecido numerosos estudios centrados en el estudio del cine del *fantaterror*. Destaca, sobre todo, la labor de los autores cuyos escritos, reseñas y entrevistas son recogidos en el libro coordinado por Carlos Aguilar (1999), el cual ha influenciado varias de las investigaciones posteriores⁷. En la última década y media, por lo tanto, han aparecido estudios como los de Daniel G. Shipka (2007), Javier Pulido (2012), Antonio Lázaro-Reboll (2014), Nicholas G. Schlegel (2015), Rubén Higuera Flores (2015), Daniel Roas (2017) y Víctor Matellano (2017), tanto nacionales como internacionales. Ahora bien, el planteamiento de estas publicaciones está sobre todo centrado en recoger los hechos que llevaron a la aparición del *fantaterror*, así como un breve análisis de los filmes más importantes de este subgénero. Incluyen, además, incisos sobre los hechos más destacables de los mismos, tanto argumentales como a nivel de realización. En éstos, pero, las referencias al erotismo son escasas, quedando el mismo como un elemento más dentro del subgénero del *fantaterror*. Es más, si bien los autores suelen hacer referencia a la presencia de desnudos y/o a la presentación de elementos eróticos a través de las actrices que participan en el film —así como la costumbre de hacer uso del sadomasoquismo y del lesbianismo— las parafilias son a

⁶ La de las dobles versiones era una práctica que consistía en rodar dos versiones de algunas de las escenas de un film (una con las actrices vestidas y otra con menos ropa o sin la misma). Las secuencias con desnudos eran incluidas en las copias destinadas a las salas de cine extranjeras mientras que en los cines españoles se estrenaban aquellas en las que las intérpretes aparecían vestidas. Así, los realizadores se aseguraban la distribución de sus filmes a nivel internacional a la vez que se evitaban problemas con la censura a nivel estatal.

⁷ Como las de Javier Pulido (2012), Antonio Lázaro-Reboll (2014), Nicholas G. Schlegel (2015), Rubén Higuera (2015), Emilio C. García y Aída Cordero (2017) y David Roas (2017).

menudo obviadas⁸ y suelen pasarse por alto los elementos sexuales de tipo más metafórico. Además, nunca llegan a estudiarse de manera independiente todos los elementos eróticos ni el modo en el que éstos son incluidos en el film.

En cuanto al libro de Carlos Aguilar (1999), sí encontramos un capítulo realizado por Ramón Freixas y Joan Bassa (1999b, pp. 449-466), dedicado en exclusiva a la relación del *fantaterror* y el sexo. Sin embargo, debido a su limitada extensión –17 páginas–, no consigue entrar suficientemente en detalle. Concretamente, los autores se centran en los filmes realizados durante los años setenta –pues afirman que el erotismo presente en los títulos de la década anterior es escueto–, refiriéndose en primer lugar a algunas obras específicas que sufrieron cortes de censura por incluir planos de desnudo femenino; lo que los lleva a hablar de la mencionada práctica de las dobles versiones como solución a dicho conflicto. Posteriormente, abordan muy rápidamente el cine fantástico de mayor componente sexual producido a partir de 1977. Los autores también debaten sobre el marcado componente misógino de este cine en cuanto a la fijación de los asesinos y monstruos por las mujeres jóvenes y a la cosificación de las mismas –haciendo hincapié en la reiteración del lesbianismo y la tendencia por el sadismo–. El apartado finaliza con un breve repaso a la filmografía de tres de los realizadores de mayor renombre del subgénero del *fantaterror* (Jesús Franco, Paul Naschy y Amando de Ossorio) y reseñan en unas pocas líneas cuatro filmes que ellos consideran destacables dentro del fantástico español como son *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966), *La novia esangrentada* (Vicente Aranda, 1972), *Bilbao* (Bigas Luna, 1978) y *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979).

Lo mismo les sucede a otras publicaciones igualmente breves sobre el *fantaterror* y el erotismo: Antonio Lázaro-Reboll (2017) y Emilio C. García Fernández y Aída Cordero Domínguez (2017). El primero, dedica un capítulo entero a la evolución del erotismo en el *fantaterror* exponiendo el tipo de elementos eróticos que presentaban estos filmes a través de unos pocos ejemplos e incluso aportando críticas extraídas de diferentes medios de la época –periódicos y revistas especializadas– para ejemplificar la opinión que los críticos tenían de estas obras y de su componente sexual. Además, Lázaro-Reboll incluye un análisis de *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), poniendo énfasis en su estética *camp* y el erotismo con el que se dota a su protagonista masculino⁹. Los segundos, por su parte, elaboran un artículo sobre la violencia y el sexo en el cine del *fantaterror* realizando, en palabras de sus autores, “un acercamiento” (García Fernández y Cordero Domínguez, 2017, p. 50) al analizar muy brevemente los elementos de violencia y erotismo presentes en cuatro títulos concretos¹⁰; todo ello tras relatar el contexto en el que estos filmes fueron realizados así como la relación de este tipo de cine con la censura (retomando, nuevamente, el sistema de las dobles versiones).

Ahora bien, en ambos casos los estudios resultan escasos dado el limitado número de páginas –evidentemente, estamos hablando de un capítulo y de un artículo, no de un estudio específico y extenso sobre el tema– y se limitan a hacer referencia a los desnudos más llamativos y explícitos de los filmes. Pasan por alto, por lo tanto, tal y como sucede con los estudios más generales, las referencias sexuales a nivel simbólico/metafórico y/o parafilico. Además, tal y como hacían Ramón Freixas y Joan Bassa (1999b), ambos estudios dejan a un lado los filmes

⁸ Salvo en aquellos filmes en donde las mismas cobran mayor importancia dentro del argumento, como es el caso de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969); aunque sin entrar en muchos detalles ni analizándolas en profundidad.

⁹ La elección del film de Miguel Madrid, pese a ser interesante por el modo en el que lo aborda Lázaro-Reboll, es discutible, tanto por la poca importancia del mismo para el subgénero del *fantaterror* como por el hecho de tratarse de una obra en la que el erotismo está centrado en su protagonista masculino en vez de hacerlo con los femeninos –que era la tendencia del cine del momento y también del *fantaterror*–.

¹⁰ *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *La noche de Walpurgis* (León Klimnovsky, 1971), *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971) y *La novia esangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

del fantástico español de los años sesenta para centrarse en aquellos realizados durante los setenta. En el caso del primero, en cuanto a la presentación de críticas y opiniones de los críticos de la época, nos llama mucho la atención que todos los artículos citados están en contra de la presencia de este tipo de elementos sexuales; un hecho que da la sensación de cierta parcialidad y nos lleva a preguntarnos si realmente todos los críticos estaban en contra de estos títulos por el hecho de incluir escenas de desnudo, sexo, etc. y más cuando los artículos citados por el autor hacen referencia directa a la práctica de las dobles versiones en vez de ser críticas de filmes en concreto.

Por otro lado, en los últimos diez o quince años se han llevado a cabo diferentes documentales. *Queridos monstruos* (J. Prada y K. Prada, 2014), por ejemplo, está centrado en el cine de terror español de los sesenta y los setenta, aunque también se incluyen referencias a la evolución del género en los últimos años; mientras que *Sesión salvaje* (Paco Limón y Julio Cesar Sánchez, 2019) gira en torno al cine de explotación español, empezando por los filmes del *fantaterror* hasta llegar al cine S y el cine quinqué de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. A su vez, encontramos algunos documentales enteramente dedicados a aquellos realizadores de mayor importancia dentro del subgénero, tales como Amando de Ossorio (*Amando de Ossorio: el último templario* de Xosé Zapata de 2001), Jesús Franco (*Jesús Franco. Manera de vivir* de Kike Mesa de 2007) o Paul Naschy (*El hombre que vio llorar a Frankenstein* de Ángel Agudo de 2010). En éstos, no obstante, tal y como sucede con los estudios académicos, el erotismo implica una pequeña parte de todo el conjunto y, en el caso de hacerle referencia, siempre es muy superficialmente.

Sobre éstos también encontramos biografías concretas, como Paul Naschy (1997), Carlos Aguilar (2011) y Jesús Franco (2004). Nuevamente, el erotismo es tratado de manera secundaria. También a modo de biografías, aunque mucho más breves, son los casos de Pedro L. López (2007) y José Aguilar (2012), centrados en las actrices que participaron tanto en los filmes de terror del *fantaterror* como en la comedias de destape y cine *soft porn* de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta.

Existen, así mismo, artículos que toman como base estudios de género, tanto en el cine en general como de terror en concreto, en los que dichas teorías son aplicadas a los filmes del *fantaterror*. Una de las hipótesis que planteábamos para la realización de este trabajo de investigación es si una mayor presencia de mujeres en el reparto supone un incremento de la importancia de los personajes femeninos en la trama argumental. Los artículos consultados, empero, no siguen esta línea sino que están centrados en la visión de los roles de género (sobre todo en el juego implícito en el cine de observar y ser observado), como en el de Antonio Lázaro Reboll (2002); cuyo estudio gira únicamente alrededor del film *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) con la intención de poder comprobar el modo en el que los personajes masculinos son representados en esta obra cinematográfica de Eloy de la Iglesia analizando la fluidez de la identificación del espectador con los diferentes personajes. Otros artículos, en cambio, pretenden ofrecer una lectura feminista a los acontecimientos de un film, como es el caso de Bonnie Zimmerman (1981) y Jay Daniel Thompson (2016), entre otros, aunque siendo los dos citados los únicos en los que se hace alguna pequeña referencia a los filmes españoles de terror (concretamente a *La novia ensangrentada* de Vicente Aranda de 1972). En el caso de Antonio Lázaro-Reboll (2014, pp. 58-64) sí hace referencia al desarrollo de los personajes femeninos a nivel argumental, aunque sólo respecto a los títulos de Jesús Franco *Gritos en la noche* (1962), *El secreto del Dr. Orloff* (1964) y *Miss Muerte* (1966).

A modo de conclusión podemos decir que, teniendo en cuenta la general falta de atención de las fuentes académicas por la relación del erotismo con el cine de terror español del tardofranquismo, y la más bien escueta aproximación por parte de aquellos artículos y capítulos centrados en este tema; nuestra intención es, a través de este trabajo de investigación,

realizar un estudio mucho más a fondo y extenso del modo en el que los elementos eróticos son establecidos en los filmes que componen el subgénero del *fantaterror*. Abordaremos, además, no sólo los filmes de los setenta sino que también aquellos realizados durante la década anterior; así como el impacto de dicha relación en la sociedad del momento, partiendo de las hipótesis planteadas anteriormente.

4. Consideraciones generales.

4.1. El fantaterror, definición y términos básicos.

Se engloba bajo el término de *fantaterror* aquellas obras cinematográficas de tipo fantástico, misterio/policiaco, terrorífico y de ciencia ficción realizadas en España entre la década de los sesenta y mediados de los setenta –definición propia realizada a partir de aquella compartida por Javier Pulido (2012, pp. 40-41)–.

Partiendo de la definición del género, según Ira Konigsberg (2004, p. 102)¹¹ se entiende como “cine fantástico”:

“Cualquier película que presenta personajes y hechos improbables y hasta imposibles. Este tipo de películas crean un mundo distinto a cualquiera de los que conocemos fuera de la sala de cine, un mundo en el que las leyes convencionales de la física y la biología quedan en suspenso”.

Siguiendo con el mismo autor, el género fantástico goza de una dilatada existencia, beneficiándose de las características que le ha proporcionado el formato cinematográfico:

“Debido a la capacidad del cine para alterar y manipular el tiempo y el espacio mediante el montaje, debido a que el medio permite el empleo de todo tipo de efectos especiales, y debido a que la película crea de forma inmediata un universo físico (por muy fabricado que esté), el cine ha tenido éxito en la creación de este tipo de obras desde los primeros días de la industria en los que George[s] Méliès hiciera sus imaginativas películas¹². Puede que las narraciones en prosa ofrezcan mucho espacio para la imaginación, pero el cine crea ante nosotros las fantasías de nuestra imaginación” (Konigsberg, 2004, p. 102).

Finalmente, Ira Konigsberg (2004, p. 102) resume del modo siguiente los “subgrupos” (o géneros) que pertenecen al cine fantástico:

“La amplia categoría que constituyen las películas de género fantástico puede dividirse en varios subgrupos: (1) películas de ciencia ficción [...] que nos trasladan a mundos fantásticos y futuristas y utilizan la ciencia para trascender el mundo de la razón y la realidad; (2) películas de terror [...] que producen miedo y terror mediante lo sobrenatural y lo extraño; (3) películas de aventuras [...] que nos llevan a lugares extraños e imposibles y (4) cuentos de hadas románticos [...] que nos ofrecen una

¹¹ Dado que el de Ira Konigsberg (2004) se trata del diccionario más completo y extenso de todos los consultados, en este apartado nos basaremos sobre todo en las definiciones aportadas por el mismo, que complementaremos con las de otros autores.

¹² Ira Konigsberg (2004, p. 85) señala los trabajos de Georges Méliès como el origen de la ciencia ficción en el cine: “Las películas de ciencia ficción se remontan a las incursiones realizadas por Méliès en el terreno de lo fantástico durante los primeros años del surgimiento de la nueva forma artística en Francia, entre las que cabe destacar *Le Voyage dans la lune* (*Viaje a la Luna*, 1902) y *Le Voyage à travers l'impossible* (*Viaje a través de lo imposible*, 1904)”.

evasión a un mundo de magia y prodigios, en el que pueden cumplirse todos nuestros deseos”.

A partir de esta definición puede verse como la fantasía engloba los dos géneros a los que pertenecen –o, en su defecto, se ven influenciados– gran parte de los filmes del *fantaterror*: la ciencia ficción, y sobre todo, el terror (así como una mezcla de ambos). Respecto al primero, el conocido catedrático afirma:

“Las películas de ciencia ficción pueden considerarse un subgrupo de las películas de género fantástico, es decir, de filmes que abordan mundos improbables o aparentemente imposibles, aunque este subgrupo extiende los límites de lo posible y otorga un aura de autenticidad científica a los acontecimientos y a la realidad que crea. Quizá sea el hecho de que actualmente la ciencia esté haciendo real lo improbable y lo aparentemente imposible lo que hace que las películas de ciencia ficción sean un producto muy importante de nuestra cultura contemporánea. Hay quien defiende que la narrativa y el cine de ciencia ficción presentan una visión futurista basada en una extrapolación de nuestro mundo contemporáneo [...] Lo curioso es que estos filmes hayan tendido a aparecer en oleadas, como si surgieran cada cierto tiempo para satisfacer alguna necesidad cultural inmediata. De ahí que no contemos con un número suficiente de películas de ciencia ficción que nos permitan considerarlas como un género autosuficiente” (Konigsberg, 2004, p. 85).

En cuanto al cine de terror, Jesús Ramos y Joan Marimón (2002, p. 564) lo definen como:

“Género que se caracteriza por la utilización de historias y personajes que pretenden provocar el miedo y el susto en el espectador. Los personajes pueden estar al margen de las leyes naturales [...] o bien ser de tipo más realista [...] dependiendo de las dos categorías principales en que se divide este género: el terror con fantasía y el terror sin fantasía”.

Ahora bien, según Ira Konigsberg (2004, p. 92),

“El término «terror», que se aplica a todas las películas de este género, hace referencia a una sensación extrema, casi hasta el punto de la repulsión y el asco, provocada por algo espantoso, de manera que el término en sí mismo no es rigurosamente aplicable a las obras clásicas del género realizadas años atrás, aunque ciertamente puede aplicarse con exactitud a algunas de las películas más recientes y más violentas del género”.

Si bien es cierto que los filmes de terror clásicos (así como muchos de aquellos incluidos en este trabajo de investigación, dada su influencia clásica) presentan algunas características por las que podrían ser incluidos en otros géneros de fuerte influencia fantástica como el cine de acción o de aventuras; no por ello, estos filmes deben ser descartados como pertenecientes al género de terror. Un film, como toda obra narrativa, debe ser puesto en su pertinente contexto histórico para entender que el público (y sus gustos) está en constante cambio y que no siempre se ha sentido interesado ni aterrado por lo mismo. Es por ello que para el espectador de mediados del siglo pasado, el ver en pantalla a Lon Chaney Jr. caracterizado como el hombre lobo o a Béla Lugosi como Drácula, podían representar un verdadero temor, mientras que hoy en día (tanto por la actual exageración y especialización de los efectos especiales y de maquillaje, como por la apropiación de estos personajes por parte de la cultura popular), las mismas imágenes pueden causar el efecto contrario.

Los temas tratados por el cine de terror, sobre todo en los filmes pertenecientes al mismo con tramas sobrenaturales, están basados en miedos inherentes al ser humano, con mayor

inclinación por aquellos que implican el misterio y el desconocimiento, aunque también el miedo a la propia naturaleza humana y al mundo en el que vive (Konigsberg 2004, p. 92)¹³:

“Las películas de terror giran en torno a nuestros miedos a la violencia y a la muerte, pero también en torno a temas que se encuentran al margen del conocimiento y la experiencia humana normales, temas que nos asustan por lo poco que sabemos de ellos. La mayoría de estas películas giran en torno a alguna manifestación de lo desconocido –los muertos, el mundo de los espíritus, la ciencia, el espacio exterior, la locura–, que nos altera, nos perturba y nos amenaza, que hace que, de alguna región de nuestro interior, emerja una ansiedad que no conocemos o no deseamos conocer. Estas películas también nos obligan a enfrentarnos a nuestra «bestia interior», un tema acerca del cual la religión, la moralidad y la razón nos han causado una gran intranquilidad. Las películas de terror, más que satisfacer nuestra naturaleza animal y agresiva, nos obligan a darnos cuenta de y a temer los impulsos y los instintos que habitan en nosotros. Las películas de terror no sólo nos atraen por la vía de la psicología individual, también agotan y satisfacen los miedos evocados desde los niveles políticos y sociales de nuestra existencia, miedos, quizás, a la energía nuclear y la radiación o, incluso, miedos a la opresión y al conformismo”.

Es más, en las obras cinematográficas fantásticas de terror se acentúa el carácter del cine como reflejo de las ansiedades de la(s) sociedad(es) coetánea(s) a la realización de un film en concreto (Konigsberg, 2004, p. 102); de ahí que el mismo cuente con una notable capacidad catártica, ya sea por el hecho de permitir una mayor evasión (Ramos y Marimón, 2002, p. 564) como por ayudarnos a enfrentarnos a nuestros mayores temores (Konigsberg, 2004, p. 92).

En relación con la historia del género, Ira Konigsberg (2004, pp. 92-93), pese a no especificar el origen del mismo, afirma:

“Siempre se han hecho buenas películas de terror, películas que no nos repugnan ni nos producen asco, que no hieren nuestras sensibilidades, sino que apelan a estos miedos humanos. En la época del cine mudo, se pueden encontrar en Norteamérica obras tan excelentes como *El hombre y la bestia* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920), dirigida por John Robertson y protagonizada por John Barrymore, o *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1926), dirigida por Rupert Julian e interpretada por Lon Chaney [sénior]. Y se pueden encontrar en Alemania dos importantes películas de terror expresionistas, *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), de Robert Wiene, y *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de F. W. Murnau. La gran década de las películas de terror norteamericanas durante la época del cine sonoro fue la de los treinta, comenzando por *Drácula* (*Dracula*, 1931), de Tod Browning, y *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), de James Whale. [...] Aunque en los años cuarenta las películas de terror comenzaron a producirse en calidad de películas baratas de serie B, algunas siguieron logrando un nivel excelente [...] En los años cincuenta aparecieron tres importantes tendencias dentro del género de terror: el tratamiento de inquietudes de la era nuclear en películas apocalípticas japonesas [...] y en películas norteamericanas sobre mutaciones [...]; las películas entorno a la paranoia provocada por el comunismo y el maccarthysmo

¹³ Según Ira Konigsberg (2004, p. 87), ésta podría una de las causas por las que el cine de terror ha gozado de mayor éxito y esplendor al ser llevado a la gran pantalla, ya que “el cine de terror, que a veces parece ser congénere del cine de ciencia ficción, ha florecido de modo más consistente y con mayor prolijidad. Una razón puede ser que el mundo fantástico del cine de terror trata más directamente de nuestras ansiedades y temores profundos, creando un mundo de pesadilla que simboliza el terror que se esconde dentro de nosotros, mientras que las películas de ciencia ficción provocan emociones que tienen que ver con nuestra actitud ante la ciencia y ante nuestras preguntas sobre realidades externas”.

[...], y las películas en color de violencia y sexo producidas por los Hammer Studios en Inglaterra [...] Las décadas posteriores fueron un periodo más ecléctico, empezando con la notable *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, que llevó el abuso de la víctima femenina un paso más allá respecto a películas anteriores y abrió las puertas a la futura explotación y, en Italia, con la imponente película de Mario Bava sobre brujas y vampiros *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, 1960). [...] *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973) llevó la demonología y a Satán a una generación del Vietnam deseosa de cargar la responsabilidad del mal en el mundo a una fuerza que no fuera humana. *El exorcista* engendró toda una serie de películas sobre brujería y satanismo, ninguna de ellas tan cinematográficamente ricas como su progenitora. [...] Un gran número de películas recientes se han ocupado de la violación de mujeres jóvenes, un tema siempre imperante en el cine de terror [muy común en los filmes pertenecientes al subgénero *women in prisons*, pero sobre todo en los de tipo *rape and revenge*, donde las violaciones y las agresiones sexuales no sólo son *leitmotiv*, sino que además se tratan de las desencadenantes del propio argumento del film], pero nunca antes tratado de una forma tan explícitamente violenta y repulsiva. Esta tendencia se ha atribuido a una reacción por parte de cineastas y público a la revolución sexual y al movimiento feminista. Estas explicaciones siempre parecen muy fáciles, pero la cantidad y la popularidad de este tipo de películas sugieren cierta conexión con perturbaciones sociales y culturales”.

Mientras que en las últimas décadas, según sigue el autor:

“Aunque parece haber una abundancia de películas de terror en los últimos años, la gran mayoría han mostrado una realización pobre y han evidenciado un grado demasiado elevado de derivación de obras anteriores [...] [provocando] una sensación de fatiga y repetición dentro del género¹⁴. Una vez que el miedo y el terror se convirtieron en asco y repulsión, fue inevitable que una película intentara superar a la otra en la creación de estas respuestas prestando escasa atención a otras cualidades que habían convertido en obras de arte a las mejores películas de terror¹⁵. Dejando atrás el estilo gótico y la técnica cinematográfica, los directores de cine sentían ahora una propensión a trasladar las mutilaciones y el sexo a otros tipos de cine. Lo más importante en los últimos años ha sido la descomposición de los géneros clásicos y una nueva amalgamación de elementos de cada uno. Concretamente, el miedo y la repulsión se han trasladado a las películas de misterio y de gánsteres, encontrando un impulso en sus nuevos entornos, más realistas” (Konigsberg, 2004, p. 94).

De acuerdo con Vincent Pinel (2009, pp. 144, 170), el terror se trata de un género un tanto repetitivo y con una tendencia a reducir al mínimo los argumentos para aumentar de escenas de sobresalto y violencia; derivando esta última hacia un tipo de crueldad muy gratuita y explícita (*gore*). Es más, según el autor, “la película de horror queda vinculada a la decadencia del cine fantástico, del que se diferencia progresivamente a partir de finales de los años cincuenta” (Pinel, 2009, p. 169). Para explicar mejor esta idea, Vincent Pinel (2009, p. 169) afirma: “La descomposición de grandes mitos que subyacían en el universo fantástico

¹⁴ Hay que tener en cuenta que el diccionario de Konigsberg fue publicado a principios de los 2000 (concretamente en 2004), cuando proliferaron muchas secuelas y *remakes* de filmes *slasher* de los ochenta y los noventa, además de títulos tipo *gore* (más adelante incluiremos las definiciones de estos términos, dada su importancia dentro del género de terror). En los últimos años, en cambio, han florecido una serie de filmes de terror de tipo independiente, destacando aquéllos producidos por A24, Blumhouse Productions o Monkeypaw Productions, que en ocasiones han conseguido dar un giro muy interesante al género.

¹⁵ Tal y como afirma Ira Konigsberg (2004, p. 244), en referencia a la evolución de los géneros en el cine, las obras cinematográficas de terror “ahora son más violentas y carentes de gusto”.

supuso la decadencia del género tradicional: el mundo imaginario y la poesía negra fueron sustituidos progresivamente por la crueldad y la violencia física”.

Por otro lado, según Ira Konigsberg (2004, p. 87), la ciencia ficción y el terror tienden a ser fusionados, tanto entre sí, como con elementos y tramas pertenecientes a otros géneros:

“Desde luego, en ocasiones ambos tipos de filmes [de ciencia ficción y terror] parecen solaparse: películas de terror [...] [que] utilizan las convenciones del cine de ciencia ficción, pero sólo como parte de la iconografía de terrores albergados por el hombre, no como un fin en sí mismo, mientras que películas [clásicas] de ciencia ficción [...] [hacían] uso de monstruos, pero su foco de atención era la fantasía futurista que mostraban al espectador, no los terrores humanos que aquellos monstruos representaban [...] Existe otro grupo de películas de ciencia ficción íntimamente relacionado con el de los filmes del espacio: el de invasores alienígenas. En ellos, el viaje espacial y la hechicería científica pueden resultar muy importantes, pero el foco de atención se centra claramente en las formas alienígenas de vida y en su impacto sobre nuestro mundo. Los seres de otros mundos habían aparecido de forma esporádica en las pantallas hasta que en los años cincuenta el tema alcanzó completo desarrollo, quizá porque las posibilidades reales de viajar en el espacio resultaban más cercanas y habíamos comenzado a temer a invitados no deseados procedentes de otros mundos, pero, sobre todo, porque el peligro nuclear pesaba como una amenaza real, de forma que los invasores del espacio se convirtieron en un símbolo de los misiles y las bombas que podían caer desde el cielo. En la medida en que esos temores no eran psicológicos e individuales, sino reales y sociales, y en que el centro de atención estaba puesto en una ciencia y una tecnología que inspiraban temor, estas películas pertenecían al cine de ciencia ficción antes que al de terror¹⁶. [...] Como el cine de terror, las películas de ciencia ficción parecen haber perdido en cierta medida su autonomía y haberse mezclado con elementos de otros tipos de cine, dando lugar a una amalgama propiamente contemporánea. Ya habíamos hablado del caso de *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, [Ridley Scott,] 1979), una película de ciencia ficción de terror, y de *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982], un filme de ciencia ficción de detectives. Largometrajes como *Robocop* (1987) y *Desafío total* (*Total Recall*, 1990), ambas de Paul Verhoeven, nos invitan a conocer mundos futuros, pero que satisfacen las mismas ansias de acción y de violencia que se han convertido en el bastión principal del cine moderno en general”.

La fusión del terror y la ciencia ficción es una idea que el autor vuelve a plantear durante la definición de cine de terror:

“También digna de atención es *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, [Ridley Scott,] 1979), una película que combina la ciencia ficción y el género de terror, y hace de la primera un medio para enfrentarse con los miedos psicológicos del segundo. Las películas de ciencia ficción y las de terror generalmente han sido dos géneros distintos, pero, desde *El doctor Frankenstein* de James Whale [*Frankenstein*, 1931], los dos se han solapado ocasionalmente. Las películas de ciencia ficción pura parecen embellecer la ciencia; las películas de terror de ciencia ficción la hacen parte de lo desconocido tan temido” (Konigsberg, 2004, p. 93).

¹⁶ En el caso del *fantaterror*, nos encontramos en el contexto de la guerra fría y en plena carrera espacial, por lo que en algunos filmes de ciencia ficción pueden llegar a trasladarse las ansiedades consecuentes de ambos hechos: por una parte se muestra el miedo causado por un inminente desastre nuclear, y por otra, la posibilidad de existencia de vida extraterrestre. Aún así, estos recursos narrativos no siempre son parte importante de las tramas principales, sino el contexto en el que éstas se sitúan –todo apunta a que esto se debe a causas presupuestarias–.

Así como en la definición de “género”, en donde afirma que los diferentes géneros han sufrido progresivos cambios y fusiones:

“El cine de terror en ocasiones ha vestido a su monstruo con los atavíos espaciales de una película de ciencia ficción, o, centrándose en la violencia, la repulsión y la patología, se ha metido en las vestiduras de la película de gánsteres” (Konigsberg, 2004, p. 244).

Las afirmaciones de este catedrático neoyorquino demuestran, por lo tanto, que la ciencia ficción y el terror comparten un amplio recorrido a lo largo de la historia del cine y, por ello, no debe sorprendernos el hecho de encontrar filmes de terror que presenten elementos propios o de fuerte influencia de la ciencia ficción y viceversa.

Los títulos del *fantaterror* pertenecientes al género de terror más puro¹⁷, generalmente, pueden dividirse entre filmes de monstruos y góticos. Se entiende como un film de monstruos (en inglés *Monster movie*) como una

“Película de terror que presenta a un monstruo como el causante de la violencia y el terror. El monstruo puede parecerse a un humano, como en *El doctor Frankenstein (Frankenstein, 1931)*, de James Whale, a un animal, como en *Kaijû o Gojira (Godzilla, rey de los monstruos, 1956)*, de Inoshiro Honda, o ser una criatura sobrenatural del espacio, como en *Alien, el octavo pasajero (Alien, 1979)*, de Ridley Scott. Aunque el monstruo es una criatura del espacio exterior porque no es humano, también es, paradójicamente, una encarnación de aquello a lo que tememos como humanos (por ejemplo, a los muertos, la violencia o la vida extraterrestre)” (Konigsberg, 2004, pp. 394-395).

Como vemos, se trata de un subgénero muy amplio dentro del terror que puede incluir tanto filmes con monstruos sobredimensionados que destruyen urbes a su paso –un campo no muy cultivado en el caso español y que podría limitarse a *Serpiente de mar* de Amando de Ossorio de 1985–, como otros de menor tamaño y de aspecto más o menos antropomorfo –la gran mayoría dentro del *fantaterror*–.

Tampoco debemos olvidar los filmes góticos, ya que la estética recargada y colorida (con una importante presencia del rojo y el negro) con la que se dotó los filmes de la productora británica Hammer Film Productions, supondría una enorme influencia para los realizadores del fantástico español. Ira Konigsberg (2004, p. 399)¹⁸ define un film gótico como una “Película que sigue las convenciones de una novela gótica, es decir, un escenario tétrico, como una vieja mansión o castillo; sucesos misteriosos; un protagonista poderoso y demoníaco; una heroína casta y amenazada y, a veces, elementos sobrenaturales”.

Por otro lado, encontramos muchos filmes del *fantaterror* –generalmente, aquellos más alejados de lo sobrenatural y la fantasía–, que se tratan de títulos pertenecientes al género

¹⁷ Como señalábamos anteriormente, el cine de terror se mezcla con otros géneros. En el caso del cine español (no sólo durante el período del *fantaterror* sino que también previamente en numerosos filmes de cine negro), el terror se mezcla con el cine policíaco y de psicópatas para formar *thrillers* criminales de fuerte influencia terrorífica, tal y como sucedía con el *giallo* italiano o en numerosos filmes de Alfred Hitchcock. Es por ello que puede llevarse a cabo una diferenciación entre aquellas obras cinematográficas que se acercan al terror de un modo más literal o puro (que suelen ser las de tipo sobrenatural), y otras que lo hacen pero desde una perspectiva más cercana al *thriller*.

¹⁸ A su vez, según Ira Konigsberg (2004, p. 399) se hace uso de “película gótica” como “Término elegante para una película de terror”, aunque generalmente siempre se hace uso del adjetivo para aquellas obras cuya acción tiene lugar en uno de los espacios mencionados por el propio autor en la primera acepción del término en cuestión, como castillos y mansiones. Muchos filmes góticos suelen estar basados u inspirados en las obras de autores clásicos como Mary Shelley, Edgar Allan Poe y Bram Stoker.

policíaco y detectivesco. Estas obras, pese a pertenecer al cine de misterio, y por lo tanto, aparentemente, ser ajenas al cine de terror, consiguen entrar en contacto con éste a través del cine de psicópatas y el *gore*. Este tipo de filmes, que reciben una influencia directa las novelas *pulp*¹⁹ y el *giallo*²⁰, presentan historias en las que un asesino en serie comete los crímenes más escabrosos y originales (en el sentido más rocambolés de la palabra); mientras que el protagonista, ya sea un policía, detective o alguien que se ha visto implicado de algún modo en los crímenes²¹, le sigue la pista.

De acuerdo con Vincent Pinel (2009, p. 238): “Partiendo de una crónica de sucesos delictiva, la película policíaca nos sitúa junto a los que, vestidos de uniforme o no, representan a la policía”. Al mismo tiempo, el autor incluye el cine policíaco, junto a los filmes de investigación/enigma, asesinos y *gangsters* dentro del género de la película criminal –cuya diferencia reside en el mayor protagonismo de los malhechores o del policía/detective– (Pinel, 2009, pp. 87-89).

De manera muy resumida, el argumento de este tipo de títulos “gira en torno a crímenes que deben castigarse” (Ramos y Marimón, 2002, p. 472); variando el mayor o menor desarrollo de la investigación en el film dependiendo de si se trata de una obra policíaca, de asesinos, enigma, etc.

La relación de estos filmes con el terror, reside sobre todo a partir del modo en el que –en las últimas décadas– se han presentado ciertos aspectos violentos, entrando así en contacto con el cine de terror y el *gore* (Pinel, 2009, pp. 89, 239); y en el suspense (un rasgo común entre ambos géneros). El suspense, definido por Ira Konigsberg (2004, p. 527), se trata del

“Estado de incertidumbre y dilación que crea ansiedad mientras se permanece a la espera de la resolución de una situación. El suspense parece estirar el tiempo y retrasar lo inevitable sin que disminuya nuestro interés o nuestra tensión [...] Las películas de terror emplean el suspense para ponernos en un estado de expectación y temor mientras esperamos a que se cumpla el destino de la víctima potencial, y las películas de aventuras nos hacen temer por la vida del héroe mientras se enfrenta a un acontecimiento aterrador tras otro”.

Por tanto, el cine de detectives y el policíaco coinciden con el de terror a la hora de crear un sentimiento de incertidumbre y tensión en el espectador, con la intención de captar su atención e interés hasta el final.

¹⁹ Según el diccionario de Cambridge University Press (s.f.-a, definición 3), *pulp*, entre otras acepciones, es definido como “books and magazines that are of low quality in the way they are produced and the stories and articles they contain” (“libros y revistas que son de baja calidad en la forma en que se producen y las historias y artículos que contienen” [Traducción propia]). Merriam-Webster (s.f., definición 4), por su parte, define el término como “a magazine or book printed on cheap paper [...] and often dealing with sensational material” (“una revista o libro impreso en papel barato [...] y que a menudo trata con material sensacionalista” [Traducción propia]). Estas historias eran publicadas, dada la simplicidad de los materiales de su edición –el nombre hace en referencia, justamente, a la pulpa a partir de la cual se hacía el papel, muy poroso y de poca calidad–, en revistas y libros de bolsillo muy económicos que presentaban tramas argumentales generalmente de aventuras, policíacas y de terror.

²⁰ *Giallo* es el término italiano utilizado para el color amarillo. En el mundo de la literatura se hace referencia con dicho nombre a las novelas de bolsillo italianas (cuyas portadas eran amarillas), de tipo detectivesco (Cuéllar Alejandro, 2020, p. 90); extendiéndose el uso del mismo también para referirse a un tipo de obras cinematográficas de *thriller* policial con fuertes influencias de violencia y terror.

²¹ Ira Konigsberg (2004, p. 107) afirma que el protagonista puede ser un policía o un detective, aunque también un periodista e incluso un abogado. En el *giallo*, por su parte, el protagonista suele tratarse de una persona falsamente acusada de un crimen, un testimonio del mismo o un familiar de la víctima, que se aliará con las fuerzas del orden para intentar capturar al asesino.

El uso del suspense en los filmes criminales, justamente, viene debido a la pertenencia de este tipo de obras cinematográficas dentro del *thriller*, que según Jesús Ramos y Joan Marimón (2002, p. 568) es el

“Género principal que engloba los géneros negro, policíaco, de suspense y aquellos filmes de terror de registro realista. Sus historias suelen ser relatos de crímenes o hechos delictivos con grandes dosis de violencia. El nombre se refiere a las emociones extremas que puede provocar en el espectador”.

El nivel de suspense y tensión de este tipo de géneros se ve incluso superado, llegando a rozar el terror, en el “*thriller* de misterio” (Konigsberg, 2004, p. 543):

“Término que a veces se aplica a una película de misterio que provoca algo más que el tipo normal de suspense e interés, pero que también, debido a la violencia y a la inminente amenaza que se cierne sobre los personajes, crea en el público una gran cantidad de aprensión e incluso terror”.

El *thriller* de misterio, a su vez, no se aleja del cine de misterio, en el que se engloban tanto el cine detectivesco como policíaco. El “cine de misterio” es definido por Ira Konigsberg (2004, p. 90) como un

“Tipo de cine al que a veces se considera un género en sí mismo y que se centra en el descubrimiento gradual y cargado de suspense del autor de un crimen o de una serie de crímenes (que generalmente implican el asesinato) y en las causas de estos actos criminales. El cine ha tendido a enfatizar a la persona que resuelve el misterio hasta tal punto que muchos críticos prefieren situar este tipo de obras en la categoría genérica del cine policíaco”.

Destacando el hecho de que algunas de estas obras pueden ser incluidas dentro el género de terror (Konigsberg 2004, p. 90):

“También hay varias obras de este tipo [cine de misterio] a las que muy bien podría catalogarse dentro del cine de terror, como, por ejemplo, *Las diabólicas* (*Les Diaboliques*, 1954), de Henri-Georges Clouzot, y *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock. No obstante, con todo, podemos incluir estas obras en una categoría general llamada «cine de misterio», que tiene las siguientes características: la comisión de un crimen o una serie de crímenes, la investigación para descubrir al criminal y las causas de estos actos ilegales y el descubrimiento tanto del culpable como de sus motivaciones. [...] [Además] podríamos incluir entre las películas mudas de misterio películas de terror tan periféricas como la versión de «El corazón delator» de Poe en *La conciencia vengadora* (*The Avenging Conscience*, 1914), de Griffith, y *La casa del horror* (*London After Midnight*, 1927), de Tod Browning, con Lon Chaney [sénior] [...] [y] películas de terror-misterio, como *El doctor X* (*Dr. X*, 1932), dirigida por Michael Curtiz, y *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*, 1932), de James Whale”.

A partir de la definición de este autor puede afirmarse que el cine de misterio y el de terror no son nada ajenos entre sí, cabiendo la posibilidad de que varios filmes puedan ser fácilmente atribuibles a ambos sin problemas.

Respecto al “cine de psicópatas”, muy cercano a estos *thrillers* de misterio en tanto que se tratan de filmes de misterio en los que se intenta dar con el autor de una serie de asesinatos pero en los que se da mayor protagonismo al asesino e incluyen un mayor número de elementos terroríficos, es visto según el mismo estudioso como un

“Subgénero dentro del cine de terror que se centra en la mutilación y el asesinato de mujeres, generalmente cometidos por un asesino psicópata. Una traducción muy literal

del término inglés, *slasher film*, sería «película de acuchillador», mientras que la voz inglesa sinónima *stalker film* podría traducirse como «película de acosador». Tempranos ejemplos de este tipo de largometrajes son *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, y *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell (Konigsberg, 2004, p. 92).

Estas obras cinematográficas, pese a dar un mayor peso a los actos cometidos por el asesino, al mismo tiempo y de manera paralela, presentan toda una trama policial (con más o menos detalle) en la que vemos a una serie de personajes, ya sean pertenecientes a las fuerzas del orden o familiares y/o conocidos de la(s) víctima(s), intentando capturar al criminal en cuestión. Un claro ejemplo de ello se trata del citado film de Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960).

A su vez, la violencia presente en estos títulos hace que muchos de ellos entren en contacto con el cine *gore*. A partir de las definiciones de Jesús Ramos y Joan Marimón (2002, p. 565), Jacques Aumont y Michel Marie (2006, pp. 110-111) y Vincent Pinel (2009, pp. 156-157), el cine *gore* (o *splatter*) se trata de un subgénero de explotación dentro del cine de terror –cuyas características han sido trasladadas a otros géneros como el policíaco, bélico, de acción, etc.–, surgido a partir del éxito, a mediados de los años sesenta, del film estadounidense *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963) e influenciado por los macabros espectáculos del Grand Guignol francés. Los filmes *gore* o con elementos del mismo, pretenden crear en el espectador una reacción de asco y repulsión a partir de imágenes de violencia extrema y sangre abundante.

En ocasiones, dada la exageración de las imágenes, el cine *gore* también puede encontrarse caracterizado por una “progresiva tendencia hacia la comicidad” (Ramos y Marimón, 2002, p. 565); dependiendo de las intenciones de cada realizador y/o la impresionabilidad del espectador.

Por si esto fuera poco, también a nivel estético tanto los filmes policíacos como los de detectives coinciden con cine negro al presentar “un mundo urbano oscuro, brutal y violento, habitado por figuras sórdidas y neuróticas, y representado en un estilo que enfatiza los escenarios desolados, las sombras densas y los marcados contrastes entre luz y oscuridad” (Konigsberg, 2004, p. 106). Esta estética, con sus juegos de luces y sombras, suele considerarse como heredera de los filmes fantásticos y de terror del expresionismo alemán (Konigsberg, 2004, p. 106).

Con todo lo aportado, es posible afirmar que el género terror ha influido y ha recibido influencias de géneros más allá de lo fantástico, para propiciar la aparición de filmes de misterio repletos de escenas muy crudas y explícitas, aderezadas con un suspense que roza la angustia característica de los filmes de terror. Es por ello que las obras cinematográficas pertenecientes al cine de misterio pueden ser incluidas, hasta cierto punto, tanto por sus tramas argumentales, como por su estética y acercamiento de la violencia dentro el cine de terror. Un hecho que en el caso del *fantaterror* se ve todavía más acentuado si tenemos en cuenta que estos filmes españoles destacan por su crudeza, tanto en títulos sobre asesinos psicópatas cuya identidad es conocida por el espectador desde el inicio del film, como en *whodunnits* de corte más clásico²².

Por último, pero no por ello menos importante, dejando los géneros cinematográficos a un lado, los filmes del *fantaterror* pertenecen a un “cine de ficción”, es decir

²² Según el diccionario de Cambridge University Press (s.f.-b), “*whodunnit*” es “a story about a crime and the attempt to discover who committed it” (“una historia sobre un crimen y el intento de descubrir quién lo cometió” [Traducción propia]).

“Cualquier película con hechos y personajes imaginarios. El término generalmente se aplica a la mayoría de los largometrajes y las películas comerciales. Muchas películas de ficción utilizan lugares reales; algunas pueden incorporar a la historia personas y hechos reales, aunque la recreación que se hace de ellos es en gran medida ficticia” (Konigsberg 2004, p. 88).

Aparte de tratarse de “cine de evasión” (Konigsberg 2004, p. 88):

“Cualquier película que ofrece una historia, unos personajes o un escenario distinto pero lo suficientemente convincente como para librar a los espectadores de cualquier tipo de consciencia de su propia existencia y de sus problemas, implicándolos intensamente en el mundo de la película. Este tipo de obras evitan las luchas a las que todos nos tenemos que enfrentar en nuestras vidas y manejan los conflictos en gran parte en términos de complicaciones narrativas sencillas, centrándose en personajes que no son complejos pero que resultan atractivos”.

Del mismo modo, hay que tener en cuenta que, en su mayoría, estos filmes son productos cinematográficos realizados con una clara intencionalidad comercial. Pese a esta generalización, no hay que olvidar la presencia de otro tipo de obras de autor, mucho más personales y experimentales (e incluso surrealistas en el caso de aquellos filmes ligados a la Escuela de Barcelona). Según la definición de Ira Konigsberg (2004, pp. 45-46):

“El término «autor», acuñado originalmente en Francia, surge en el seno de un tipo de crítica cinematográfica que ve en el director la fuerza controladora de la película, que lo considera un artista capaz de infundir su personalidad y su punto de vista a la totalidad del filme, y cuya obra completa resulta unitaria en términos de técnica, de estilo y de temática. Este tipo de crítica nació en Francia, donde fue apuntada por primera vez en 1948 por Alexandre Astruc en su ensayo sobre *la caméra-stylo*, en el que se afirmaba que la cámara era en sí misma un instrumento con el que se escribía y se daba forma a la película sin atenerse a ideas preconcebidas. No obstante, fue François Truffaut, que se dedicaba a escribir crítica cinematográfica antes de convertirse en cineasta, quien desarrolló la primera defensa significativa y extensa de esta posición [...] Truffaut se mostraba partidario de la *politique des auteurs* («política de autores», denominada con posterioridad por Andrew Sarris «teoría de autor»), oponiéndose con firmeza a aquellas películas en las que el director y otros técnicos llevaban mecánicamente a la pantalla un guion literario. Para él, la película tenía que ser producto de la concepción personal y del control del director, que debería ser el *auteur* de la obra, y no su mero *metteur en scène* (alguien que simplemente da materialidad a las ideas de otra persona) [...] Sarris [introducción de la crítica de autor en Estados Unidos] defendía tres premisas básicas de la teoría de autor: el director debe ser técnicamente competente, debe imponer su personalidad en sus obras y debe otorgar a cada una un significado interno «derivado de la tensión establecida entre la personalidad del director y el material con el que ha trabajado»”.

Como decíamos, los filmes de autor son mucho más personales, apostando por la experimentación en el uso las técnicas cinematográficas y presentando unas tramas argumentales y unos personajes menos convencionales de lo esperado para un género ya de por sí explotado²³.

²³ Éstas son algunas de las causas por las que en numerosas ocasiones Hollywood ha dejado en manos de directores provenientes de círculos cinematográficos más independientes y/o noveles la realización de superproducciones (indistintamente del género), permitiendo (en algunos casos) la introducción de nuevos conceptos en el cine comercial y una recepción más o menos equilibrada entre público y crítica. En este sentido, es igualmente importante hacer mención al hecho que son muchos los proyectos que finalmente fueron

Finalmente, a su vez, es importante decir que todas estas obras cinematográficas, pese a no gozar de un gran reconocimiento, se han convertido, con el paso del tiempo, en filmes de culto. En palabras de Ira Konigsberg (2004, p. 393): “Película que no goza de gran popularidad pero que atrae, sobre todo, a un grupo particular o a un tipo de personas”, que incluso a día de hoy siguen siendo aclamadas y recordadas con cariño por sus seguidores alrededor del mundo.

4.2. *El fantaterror como cine de bajo presupuesto y de serie B.*

Existe cierta aversión entre algunos autores del medio a la hora considerar o etiquetar los filmes de terror español de finales de la década de los sesenta y los setenta como cine de serie B, de explotación o de bajo presupuesto. La acuñación del término *fantaterror* para referirse a dichas obras es atribuida, justamente, a Paul Naschy en un intento del mismo para evitar el uso de este tipo de etiquetas más despectivas por parte de la prensa (Pulido, 2012, p. 41).

Este hecho se debe, básicamente, al extendido prejuicio de que el cine de serie B o de bajo presupuesto es de por sí malo o de baja calidad. Por nuestra parte, dejando a un lado las consideraciones en lo que respecta a la calidad cinematográfica de estos filmes²⁴, es innegable afirmar que el cine de terror español del tardofranquismo, por sus rasgos comunes, pertenece al cine de serie B. De acuerdo con el académico estadounidense anteriormente citado, se considera como tal una

“Película más barata, más rápidamente realizada, menos ambiciosa y menos publicitada que una película de serie A²⁵, producida en los años treinta y cuarenta para ocupar el papel de película de relleno en un programa doble o como una de las dos películas menores que se pasaban en los cines de los EE.UU. durante los días laborales²⁶. Había productoras que se dedicaban exclusivamente a la realización de películas de serie B, como Monogram o Republic, y los grandes estudios, por su parte, disponían de equipos de producción encargados específicamente de la realización de estos filmes, económicamente muy rentables. A pesar de su reducido presupuesto y de lo escaso de sus plazos de rodaje, algunas de estas películas lograron un gran éxito económico y artístico, como fue el caso de los filmes producidos por Val Lewton para la RKO a principios de los años cuarenta. La «Sentencia Paramount» dictada en 1948 por el

frustrados ante la inseguridad de los grandes estudios de producción de que el film pudiera no llegar a ser un éxito en taquilla, ya fuese por el poco reconocimiento de dichos directores a nivel comercial como por la extravagancia de sus ideas a la hora de abordar el film. Este hecho se ha reflejado tanto en filmes que no pudieron ser llevados a cabo (o que acabaron siendo dirigidos por un nuevo director), como en otros que sí fueron estrenados pero cuyos directores no se sienten satisfechos por los recortes y/o cambios impuestos por los productores.

²⁴ Pues son totalmente personales y subjetivas, y por lo tanto no tienen cabida en este trabajo de investigación.

²⁵ Que por el contrario se trata de la “Película principal en un programa doble, que normalmente se distinguía de la película de serie B por su mayor presupuesto y por contar con unos intérpretes más conocidos” (Konigsberg, 2004, p. 396).

²⁶ Ira Konigsberg (2004, p. 396) define el término “película de relleno” como un “Largometraje de menor importancia en una sesión doble. Al otro filme se le denomina película principal. Hasta los años cincuenta, dos tercios de los cines de los EE.UU. proyectaban dos películas por el precio de una entrada, pero la desaparición del sistema de estudios y los cambios económicos experimentados por la industria pusieron fin a esa práctica”. Esta afirmación puede resultar un tanto confusa ya que, pese a la prohibición de la posesión de salas de exhibición por parte de los grandes estudios, los programas dobles, así como los filmes de serie B continuaron llevándose a cabo, aunque el control de los mismos ya no estaba en manos de los *majors* de Hollywood. En el caso español, las dobles sesiones se mantuvieron activas hasta bien entrados los años ochenta. Otro término anglosajón para referirse a este tipo de filmes es *programmer*: “En inglés, película de segunda categoría o de serie B de poco valor, excepto como relleno de un programa” (Konigsberg, 2004, p. 451).

Tribunal Supremo de los EE.UU., que prohibía que los estudios cinematográficos poseyeran salas de exhibición, resultó decisiva en la desaparición de las películas de serie B y de los programas dobles²⁷. Los propietarios de los cines adquirieron libertad para elegir las películas que desearan, creció el número de exhibidores independientes y los costes de producción de los filmes se dispararon” (Konigsberg, 2004, p. 396-397).

Mientras que se hace uso del término “producción de bajo presupuesto” (Konigsberg, 2004, p. 447) para referirse a la

“Realización de una película con una cantidad limitada de dinero. En la época de los grandes estudios cinematográficos, se exhibían muchas películas de serie B de bajo presupuesto como complementos para películas principales en programas dobles o se exhibían de dos en dos en pases entre semana, pero incluso algunas películas de serie A eran películas de bajo presupuesto comparadas con las películas de estudio más caras²⁸. La cuestión es que el término siempre es relativo: hoy día, una película de bajo presupuesto realizada en Hollywood puede ser millones de dólares más cara que una obra realizada por un cineasta independiente. No obstante, en general, las películas de bajo presupuesto son limitadas en cuanto a equipamiento técnico y técnica cinematográfica. La repetición de tomas resulta cara y debe reducirse. Debido a que los sueldos son bajos, no se pueden utilizar intérpretes muy caros, a no ser que accedan a trabajar por menos dinero. Este tipo de películas evidencian estar hechas con poco dinero a simple vista. A veces, no obstante, las películas de bajo presupuesto logran una inmediatez y un poder dramático ausentes en películas más caras y más técnicamente sofisticadas”.

En este sentido, los filmes de género fantástico-terrorífico realizados entre las décadas de los años sesenta y setenta en España se caracterizan por ser productos de una realización y consumo rápidos, es decir, con una media aproximada de unos pocos días para la escritura del guion²⁹ y unas cuatro semanas de rodaje (perdiendo la oportunidad de poder realizar nuevas tomas y viéndose obligados a rodar con la mayor presteza posible)³⁰; siendo su principal objetivo el poder igualar o, dentro de sus posibilidades, superar los gastos de producción para seguidamente empezar a realizar otro film (lo que podríamos llamar una producción en cadena)³¹. A esto se le suma, de acuerdo con la definición aportada, el hecho de que muchos de los actores y directores implicados eran neófitos y en algunos casos incluso *amateurs* y/o autodidactas.

Por otra parte, para facilitar su exportación fuera de España, los realizadores incluían elementos de explotación, tales como constantes escenas de desnudo gratuito y sexo –tanto

²⁷ Esta afirmación, como la anterior referida a la definición de “película de relleno”, resulta confusa por las mismas razones que hemos expuesto en aquella.

²⁸ Lo que reafirma que el presupuesto de un film nada tiene que ver con su calidad a nivel cinematográfico.

²⁹ Según las declaraciones del productor Josep Anton Pérez Giner en el libro de Piti Español (2008, pp. 33-34), Amando de Ossorio escribía los guiones de sus filmes en diez días después de inventarse los argumentos sobre la marcha durante las reuniones que ambos mantenían juntos. También Pérez Giner, en cierta ocasión, contactó con el actor Paul Naschy para que preparase un guion de manera urgente, que este último logró terminar en un día y medio (Naschy, 1997, p. 99).

³⁰ De acuerdo con el director Amando de Ossorio en la entrevista realizada por Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 368), los rodajes “normalmente eran cuatro semanas, y las tomas no se solían repetir, dos o tres veces a lo sumo, por imperativos presupuestarios”. Los actores José Lifante, Emilio Linder y Antonio Mayans también hacen referencia a la costumbre de rodar los filmes sin repetir las tomas –y las dificultades derivadas de ello– en el documental dirigido por Paco Limón y Julio César Sánchez (2019, min. 00:08:10-00:09:40).

³¹ En inglés se hace referencia a este tipo de producción con el nombre *back-to-back*, definido por el diccionario de Cambridge University Press (s.f.-c) como “happening one after another, without interruption” (“que se sucede uno después del otro, sin interrupción” [Traducción propia]).

heterosexual como lésbico— de acuerdo con la moda *sexploitation*³² y *nudie*³³ de la época; así como escenas de violencia explícita y *gore*. Es por ello que los títulos españoles de terror pueden ser igualmente considerados como filmes de explotación (traducción del inglés *exploitation*) o “película[s] sensacionalista[s]”³⁴, cuya definición es la siguiente:

“Filme que explota un tema para obtener provecho comercial de él, complaciendo la curiosidad y el morbo del público. Estas películas pueden aprovecharse de hechos violentos de la actualidad (como el suicidio en masa de Guyana³⁵), o personalidades famosas, de manera ligeramente velada (como Jackie Kennedy y Onassis), pero el término describe con mayor frecuencia películas especialmente violentas y de una sexualidad basta” (Konigsberg, 2004, p. 403).

Estos filmes, además, suelen ser englobados dentro el llamado *Euro Horror*³⁶, término utilizado para acoger bajo un mismo nombre los filmes de terror producidos en Europa, entre los que destacan aquellos realizados durante la prolijidad del género en el continente tras la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en los años cincuenta, sesenta y setenta.

Es muy importante destacar, sin embargo, que el *fantaterror* español difiere del resto de obras cinematográficas de explotación coetáneas en un punto muy concreto: su factor nostálgico. En este sentido, tuvo especial relevancia el actor, guionista y director Paul Naschy a la hora de trasladar a la pantalla un tipo de historias que bebían de los filmes de terror más clásicos de los años cuarenta. Tal y como apunta Bryan Senn (2019, p. 387):

“What sets Naschy's pictures apart from (and *above*) the often mean-spirited and cynically exploitative product of his contemporary contrymen is Naschy's respect and outright affection for the cinematic horror tradition. Though Naschy's budget-conscious and sometimes puerile journeys into Gothic fantasy are no[t] better *cinematically* than most of the genre Eurotrash of the time, their story lines possess an appealing dose of almost wistful nostalgia—spiced, of course, with the requisite dashes of sex and blood”³⁷.

Con todo lo aportado, consideramos más que correcto hacer referencia a los filmes del *fantaterror* español como obras de bajo presupuesto o serie B e incluso de explotación³⁸, sin

³² La definición del cual, según el diccionario de Cambridge University Press (s.f.-d, definición 1), es “the use of sex, or sexual images of someone, in order to make money or gain some other advantage” (“el uso del sexo, o de imágenes sexuales, con el objetivo de ganar dinero o algún otro beneficio” [Traducción propia]). Por otro lado, Ira Konigsberg (2004, p. 495) afirma que se trata de un “Término de argot empleado en el ámbito anglosajón para referirse a cualquier película realizada principalmente con el propósito de excitar sexualmente al público”, incluyendo tanto filmes de tipo erótico como pornográfico.

³³ Según Konigsberg (2004, p. 357): “En el ámbito anglosajón, película con intenciones pornográficas que incluye una gran cantidad de desnudos y de sexo explícito, llamada asimismo *skin flick*. Este tipo de películas se proyectan en salas especiales”.

³⁴ En el diccionario confeccionado por Ira Konigsberg (2004, p. 215) no se incluye ninguna definición concreta para “*exploitation film*”, derivándonos a la definición de “película sensacionalista”, presente en la página 403.

³⁵ Casualmente, existe una coproducción sobre los mencionados hechos de Guyana realizada entre España, Panamá y México bajo el título *Guyana: Crime of the Century* (René Cardona Jr., 1979).

³⁶ Al que también puede hacerse referencia como *Eurohorror* y *Euro-horror*.

³⁷ “Lo que distingue a las cintas de Naschy (y las pone *por encima*) del producto a menudo mezquino y cínicamente explotador de sus compatriotas contemporáneos es el respeto y el afecto absoluto de Naschy por la tradición cinematográfica del género de terror. Aunque los viajes de Naschy hacia la fantasía gótica, con presupuestos ajustados y a veces pueriles, no son mejores *cinematográficamente* que la mayoría de los filmes del género *Eurotrash* de la época, sus argumentos poseen una atractiva y casi melancólica dosis de nostalgia—condimentada, por supuesto, con los requeridos toques de sexo y sangre” (Traducción propia).

³⁸ El director Nacho Vigalondo en el documental de Paco Limón y Julio Cesar Sánchez (2019, min. 00:01:02-00:01:06), incluso hace referencia a la consideración de estos filmes como títulos ya no de serie B y de explotación, sino que incluso de serie Z, es decir, productos cinematográficos realizados con medios incluso

que ello implique ninguna clase de juicio por nuestra parte a su calidad cinematográfica³⁹.

4.3. Pornografía y erotismo.

Según la definición de “cine pornográfico” propuesta por Ira Konigsberg (2004, p. 108) se considera como tal,

“Cualquier filme realizado con el propósito exclusivo de estimular sexualmente al espectador mostrando cuerpos desnudos y actos sexuales explícitos. Esta clase de películas, con su tosquedad técnica y su explotación de lo sexual, carecen de cualquier «valor social compensatorio» (para usar la frase del Tribunal Supremo de los EE.UU.), circunstancia que los aparta de las películas serias que emplean el sexo como parte de otras preocupaciones temáticas y presentan el cuerpo humano y el acto de hacer el amor con tacto e imaginación. El cine pornográfico puede dividirse en dos grandes categorías: las películas de carácter *amateur* y de duración más bien breve, que no se exhiben en salas [...] y las de duración más extensa y mayores medios económicos, que se exhiben en salas destinadas exclusivamente a este tipo de filmes. A las películas pornográficas se les llama también películas porno, películas X o películas para adultos”.

El diccionario de la Real Academia Española (RAE), por su parte, define el término “pornografía” como la “Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación” (Real Academia Española, s.f.-a, definición 1), así como “Tratado acerca de la prostitución” (definición 3). Mientras que otorga al “erotismo” una concepción más artística: “Amor o placer sexuales” (Real Academia Española, s.f.-b, definición 1), “Carácter de lo que excita el amor sexual” (definición 2) y “Exaltación del amor físico en el arte” (definición 3).

Es igualmente destacable que en las tres definiciones aportadas se hace referencia al sexo como una representación física del amor, mientras que en la pornografía encontramos los términos prostitución y sexo sin referencias artísticas ni amorosas. En palabras de Jaime Nubiola (2014), en este mismo sentido:

“Llama la atención la proximidad entre ambos términos, con la diferencia importante de que la pornografía es considerada “obscena”, esto es, como algo que no debe aparecer en escena, y está relacionada con la prostitución, mientras que el erotismo alude más bien a la exaltación de la dimensión física y sensual del amor”.

Lo mismo sucede con los adjetivos “erótico, ca” y “pornográfico, ca”, ya que el segundo es definido (nuevamente, en el diccionario de la RAE) como “Pertenciente o relativo a la pornografía” (Real Academia Española, s.f.-c, definición 1); mientras que el primero presenta muchas más acepciones: “Pertenciente o relativo al amor o al placer sexuales” (Real Academia Española, s.f.-d, definición 1), “Que excita el deseo sexual” (definición 2) y “Dicho de una obra o de un género literarios o de otro tipo: Que tratan del amor sensual o el deseo amoroso” (definición 3).

inferiores a los pertenecientes a la serie B. De acuerdo con Vincent Pinel (2009, p. 279), la serie Z “se trata de un invento de la crítica francesa para designar de forma peyorativa el nivel cero de la creación cinematográfica”. Si bien algunas de las obras del fantaterror de menor importancia dentro del subgénero podrían considerarse entre dichos parámetros, no creemos que la serie Z sea la clasificación más adecuada a nivel general.

³⁹ Razón por la cual, por ejemplo, evitaremos el uso de términos como *sleaze* o “«Vulgar», «barato». Denominación genérica aplicada al horrendo grupo de películas de bajo presupuesto que comenzaron a producirse en los años sesenta con el único propósito de ganar dinero explotando contenidos sexuales y violentos. En el grupo se incluyen películas de terror, de artes marciales y de motocicletas” (Konigsberg, 2004, p. 508); o *Euro Trash/Eurotrash*, un sinónimo muy recurrente y generalmente aceptado de *Euro Horror*, aunque a nuestro parecer un tanto despectivo.

A su vez, el cine pornográfico puede dividirse, según el contenido de sus imágenes, entre *hard porn* (*hard-core*), definido como “pornography [...] that shows sex in a very detailed way”⁴⁰ (Cambridge University Press, s.f.-e) y *soft porn* (*soft-core*), es decir, “books and films showing sexual activity that is less extreme than other material of the same type”⁴¹ (Cambridge University Press, s.f.-f). Las definiciones de *hard-core* y *soft-core*, por su parte, coinciden con las aportadas, ya que el primero es considerado como “showing sexual acts clearly and in detail”⁴² (Cambridge University Press, s.f.-g, definición 1), mientras que el segundo “showing sexual images, but not of sexual acts or the sexual organs”⁴³ (Cambridge University Press, s.f.-h).

Hay que tener en cuenta que ambos términos con el paso del tiempo han adoptado nuevos significados. Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 138-165, 199-223) hacen referencia al *soft porn* como filmes en los que los actores fingen el coito y el *hard porn* como obras con sexo real. Hoy en día, sin embargo, el *soft porn* no tiene por qué ser fingido, aunque se distinguen del resto de títulos pornográficos en el hecho que el ritmo del acto sexual es mucho más pausado (y natural), y no presenta planos tan explícitos y concretos –acercándose al tipo de secuencias incluidas en filmes eróticos actuales–. Respecto al *hard porn*, suele ser utilizado para englobar un tipo de filmes pornográficos que acostumbra a contener elementos de sumisión, simulaciones de sexo forzado, y en donde todos los actos mostrados son exagerados hasta el punto de caer en lo más rudo del género.

En lo que respecta a las diferencias existentes entre el cine pornográfico y el erótico, los autores consultados (Freixas y Bassa, 2000, pp. 23-29; Nubiola, 2014) afirman que no existe diferencia entre la pornografía y el erotismo a nivel de contenido, además de constatar que todo lo relativo a ello se trata de un estudio muy subjetivo, en donde el pudor de cada uno marca el límite entre aquello que considera erótico y pornográfico. Efectivamente, la percepción del espectador, condicionada no sólo por su pudor sino que también por propias creencias y tendencias, afectará a su visión personal respecto a un film concreto, llevándolo a considerar que las imágenes presentes en éste son levemente eróticas o excesivamente pornográficas.

Un claro ejemplo de ello es el modo en el que los autores mencionados perciben del film de Bernardo Bertolucci *Ultimo tango a Parigi* (1972). Mientras que Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 28) critican el hecho que “una penetración anal lubricada con mantequilla convirtió en pornográfica una obra que sólo tocaba el tema en escorzo”, Jaime Nubiola (2014) incluye el film en un breve listado de títulos que, según él, contienen una “fuerte carga pornográfica”.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que en los últimos años, dos directores de la talla de Lars von Trier y Gaspar Noé, conocidos por realizar filmes envueltos en polémica, en los últimos años han dirigido obras cinematográficas de tipo erótico –*Nymphomaniac: Vol. I* (2013) y *Nymphomaniac: Vol. II* (2013) el primero, y *Love* (2015) el segundo– que han supuesto el establecimiento de nuevos límites entre cine comercial y el pornográfico por la explicitud de sus imágenes (siempre en condición de los cambios de leyes, modas, etc.). El primero lo hace con escenas de sexo explícito a través del uso de efectos digitales para la superposición de los cuerpos de los actores principales simulando el acto sexual con los de sus dobles practicándolo ante la cámara (Roxborough, 2013); mientras que el segundo presenta escenas de sexo explícito tanto simulado como real (Kramer, 2015).

⁴⁰ “pornografía [...] que muestra el sexo de un modo muy detallado” (Traducción propia).

⁴¹ “libros y filmes que muestran actividad sexual que es menos extrema que en otros materiales del mismo tipo” (Traducción propia).

⁴² “que muestra actos sexuales claramente y al detalle” (Traducción propia).

⁴³ “que muestra imágenes sexuales, pero no de los actos o de órganos sexuales” (Traducción propia).

A esto se le suma el hecho que, de acuerdo con lo afirmado por Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 23):

“en tan alambicado tema [diferencias entre pornografía y erotismo] todo el mundo se cree con derecho a opinar, a meter baza o arrimar el cuerno, remo o cipote. Sobre sus hipotéticas diferencias se pronuncian personajes de todo tipo y condición, desde sospechosos buitres travestidos de intelectuales caperucitas hasta ideólogos abrigafarolas, desde sociólogos con la erudición en vacaciones hasta prelados en guardia de sacristía que, seamos sinceros, si no consiguen circunscribir tan trabajosa materia más allá del aforismo gracioso o del raciocinio de apretada superficialidad coyuntural, es porque evidentemente tal distinción es sólo un aparente espejismo”.

Jaime Nubiola (2014), por ejemplo, considera que todo depende de la intención de los realizadores:

“Son obras pornográficas aquellas que se hacen, se comercializan y se consumen como excitantes sexuales. No es una cuestión de qué se exhibe, hasta dónde se enseña, sino que guarda relación directa con los propósitos de sus autores. Se trata de productos comerciales diseñados para producir o favorecer la excitación sexual de la audiencia encarnando sus fantasías sexuales. Obviamente tienen estas condiciones las películas que se proyectan en las salas especiales con esta finalidad, las que se venden en las zonas correspondientes de los videoclubs, o las imágenes que se distribuyen gratuitamente o de pago a través de internet. Así lo saben tanto sus distribuidores como sus consumidores”.

Ahora bien, también cabe señalar que el autor considera que no existen diferencias entre el erotismo y la pornografía:

“Sin embargo, las fronteras de demarcación entre estos productos y la llamada “pornografía de lujo” –que aspira a ser aceptada bajo el rótulo de “erotismo”– son del todo borrosas [...] Frente a la explicitud genital típica de la pornografía, cuando se habla de erotismo quiere hacerse referencia más bien a una exaltación de la dimensión física y sensual del amor y del cuerpo humano. Sin embargo, esa distinción entre pornografía y erotismo resulta del todo borrosa tanto para quienes están en favor de ambas como para quienes se oponen –como es mi caso– a la contaminación erótica de los medios de comunicación y de los espectáculos” (Nubiola, 2014).

Esta distinción remarcada por Jaime Nubiola del erotismo como “pornografía de lujo” está muy en sintonía con la visión del director Nagisa Ôshima, quien “acuñó una fórmula que obtuvo un rotundo éxito en mundanos círculos: el erotismo sería propio de la burguesía y la pornografía patente del proletariado” (Freixas y Bassa, 2000, p. 24). Uno de los directores más prolíficos tanto del cine erótico como del pornográfico, Jesús Franco, por su parte, considera que al final todo depende del tipo de plano (Freixas y Bassa, 2000, pp. 27-28):

“Jess Franco hila más fino al establecer que la separación es meramente técnica, esto es, definida por el encuadre, por el objetivo de la cámara. En otras palabras, una simulación convincente en primer plano será pornográfica, en tanto que una orgía campestre en plano general y plantificada en un paisaje idílicamente subtropical será sólo vagamente erótica. Lo importante, una vez más, no es lo que se muestra sino lo que sugieren las imágenes... aunque tantos tocadores de bongos se empecinen en lo contrario”.

Aún con todo, pero, es innegable afirmar que existe una conexión entre el cine erótico y el pornográfico, ya que

“la pornografía forma parte del cine erótico, un cine que no requiere en absoluto de elementos pornográficos para existir. Sería como afirmar que la ciencia ficción está englobada dentro del fantástico. Sin embargo, no estamos en absoluto convencidos de que el erotismo sea un género cinematográfico *per se* y en todo caso las diferencias deben enunciarse en orden a otras características que no aboquen a la comodidad de los convencionalismos” (Freixas y Bassa, 2000, p. 23).

En una misma línea, Gérard Lenne, considera que el erotismo y la pornografía se complementan mutuamente:

“Lo que se llama corrientemente erotismo y lo que llamamos pornografía, incluso si los términos están mal escogidos, incluso si su utilización es generalmente peyorativa, funcionan como dos engranajes complementarios e inseparables del mismo fenómeno. Puede percibirse incluso que el reparto de sus funciones supone que uno no podría existir sin la otra. El erotismo es lo que se desarrolla “en la cabeza”, es una función cerebral. La pornografía es lo que hacen los cuerpos y el espectáculo que producen: es una función corporal. El erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa” (Gérard Lenne, 1978, como citado en Freixas y Bassa, 2000, p. 24).

Ramon Freixas y Joan Bassa, como decíamos anteriormente, incluso niegan que exista una distinción a nivel de contenido entre el cine pornográfico y el erótico (Freixas, Bassa, 2000, pp. 23-29), afirmando que todo depende de lo sugerido por las imágenes y que “la distinción es refugio de sofismas y coartada de censores” (Freixas y Bassa, 2000, p. 28). Al fin y al cabo,

“La frontera [...] la marca la administración, ghetificando la explotación pornográfica estigmatizada con la letra X que separa el *hard core* del *soft core*... en absoluto sinónimos de pornografía y erotismo. Una catalogación inane. ¿Por qué es socialmente más aceptable la imagen recortada y falsa de un *soft core*? ¿Qué convierte a la imagen de un pene erecto en moralmente rechazable, mientras una exposición vaginal en formato panorámico se considera erotismo de *qualité*? ¿Por qué admitimos el realismo en la pintura y no en la pantalla? Finalmente, convengamos en que la compartimentación es exclusivamente reglamental, un apéndice de funcionario” (Freixas y Bassa, 2000, p. 27).

Por nuestra parte, coincidiendo con la idea de Jesús Franco compartida por Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 27-28), consideramos que la diferencia principal entre el cine erótico y el pornográfico no depende de lo que se muestra en pantalla sino en cómo se hace. Si bien los actos mostrados no suponen la diferencia principal entre pornografía y erotismo en tanto que dichas imágenes siempre son un reflejo de la actividad sexual, la diferencia principal entre ambos reside en cómo dicha actividad es trasladada en la pantalla⁴⁴. Mientras que el erotismo insinúa y prefiere sólo enseñar una parte para que el espectador se imagine el resto –el juego del erotismo con la imaginación es primordial–, la pornografía apuesta por mostrarlo todo al detalle.

El cómo puede suponer que un film con escenas muy explícitas de sexo pueda ser considerado como erótico en vez de pornográfico⁴⁵. Un ejemplo de ello es la obra anteriormente

⁴⁴ Independientemente de si se trata de sexo simulado o real. Recordemos que *soft porn*, pese a ser simulado, no deja de ser considerado como pornografía. En este sentido, la simulación o no de estas escenas de tipo sexual, no supone ningún problema alguno para su catalogación, siempre dependiendo de la explicitud de los planos y de su duración.

⁴⁵ El modo en el que un director transmite una escena puede incluso llegar a permitir que actos tan aberrantes como agresiones sexuales y violaciones también puedan contener imágenes eróticas. El gran maestro del cómic erótico Milo Manara afirma: “Una violación puede ser una imagen erótica. Cualquier situación puede resultar erótica si se cuenta en uno de estos cómics. Porque no olvidemos que nos movemos en el mundo intelectual, de

mencionada, *Love* (Gaspar Noé, 2015), la cual, entre las muchas escenas de sexo que contiene, empieza con una secuencia con una pareja masturbándose mutuamente, con presencia del pene de él en erección mientras su pareja se lo manipula, y culminando con la eyaculación en pantalla. Pese a ello, no fue clasificada X⁴⁶. Este hecho se debe, sobre todo, al ritmo pausado con el que el director dota las escenas de sexo, además de un notable juego de luces y sombras y la posición de la cámara –no incluyendo planos de detalle comparables a los de la pornografía–.

En el cine pornográfico, por el contrario, todo es mucho más acelerado y precipitado, tanto en la predisposición de los implicados a la hora de realizar el acto sexual, como de las acciones que forman parte del mismo. Es por ello que los filmes del género en los que el coito es mostrado de un modo más pausado –que como decíamos suelen ser etiquetados como *soft porn*– tienden a ser considerados como más sensuales y eróticos. A esto, además, se le suma la explicitud de las imágenes, pues muestran directamente en pantalla la actividad sexual que se está llevando a cabo. Llegando a adoptar perspectivas imposibles incluso para los mismos intérpretes (Freixas y Bassa, 2000, pp. 232-233).

La estética es, por lo tanto, uno de los factores principales en los que se sustenta un film erótico. Si dejamos a un lado los títulos contemporáneos y visualizamos un film erótico como es *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), nos encontramos con una obra en la que el sexo impregna no sólo la pantalla (aunque nunca con imágenes pornográficas), sino que también los diálogos, presentándonos una serie de personajes que hablan continuamente sobre sexo –ya sea en referencia a amantes, experiencias sexuales e incluso llegando a filosofar sobre la naturaleza del erotismo–. Ante dicha tesitura, todos los espacios en los que se va desarrollando la acción, son mostrados a través de un filtro de imagen en el que los colores y la luz adoptan un carácter onírico, acentuado por la elección de la banda sonora que complementa dichas imágenes (ya que todo pretende ser reflejado de un modo erótico). Esta estética, sin embargo, no la encontramos reflejada en el cine pornográfico de la época, en filmes como *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972), *Behind the Green Door* (Artie Mitchell y Jim Mitchell, 1972) o *The Devil in Miss Jones* (Gerard Damiano, 1973); aunque sí es cierto que en la segunda se juega con lo onírico y el surrealismo al presentar una sucesión de imágenes de eyaculaciones en cámara lenta, en negativo y superponiéndolas, mientras que el segundo experimenta a nivel argumental, así como proponiendo diferentes secuencias de tipo sexual que destacan por su poca convencionalidad. Tampoco la comparten, todo hay que decirlo, otros filmes eróticos más sobrios y existencialistas como *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci, 1972) o *Portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), aunque en éstos la melancolía y las tensiones sexuales establecidas entre los personajes (más que el sexo)

la fantasía. En un mundo onírico [...] Por el contrario, en la realidad y en la fotografía las cosas son muy distintas” (Oosterlinck, 2012, min. 00:39:58-00:40:34) . Aunque Manara hace referencia específica al cómic y niega que ello sea transferible a la fotografía (y por ende al cine), opinamos que en realidad esto sí puede suceder siempre y cuando ésta sea la intención del director. Un ejemplo de ello se trata de la obra cinematográfica *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), en la que en cierta escena hacia el final de la misma la protagonista (interpretada por Lone Fleming) es violada por un personaje secundario masculino (al que da vida el actor José Thelman). Aprovechando el contexto de dicha secuencia, de Ossorio opta por incluir primeros planos de los senos de ella, por lo que, si bien el acto no resulta erotizado, las imágenes del mismo, sí. Otro ejemplo pueden ser los ataques con desnudamiento que diferentes víctimas femeninas sufren por parte de monstruos o asesinos en la gran mayoría de filmes del *fantaterror* y el género de terror en general.

⁴⁶ Tal y como puede verse en la página oficial de British Board of Film Classification, el film recibió una clasificación 18 (para mayores de 18 años) en vez de R-18 (clasificación comparable a la X), además de afirmarse que todas las versiones conocidas del film fueron estrenadas sin cortes (<https://www.bbfc.co.uk/releases/love-2015> [25/08/2020]). La diferencia entre ambas clasificaciones (18 y R-18) en cuanto a la actividad sexual parece limitarse a la presencia de imágenes explícitas de sexo real y fuerte fetichismo.

mueven la historia y, a diferencia que los filmes pornográficos mencionados, presentan unas historias muy humanas y una puesta en escena y fotografía muy cuidadas. Muchos achacaran dicha estética a las intenciones del cine erótico para distanciarse del pornográfico cobijándose bajo una falsa etiqueta artística; pero, es la sensibilidad transmitida por estas imágenes, lo que acaba suponiendo la diferencia del erotismo y la pornografía.

Para finalizar este apartado, ya que según Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 25) “no hay diletante que no parezca opositar para conseguir un accésit en un concurso de ingeniosidad que no coloque su frase”, aprovechamos para incluir aquí un símil que consideramos muy acertado dado el tema de este trabajo de investigación en el que perfilamos los límites entre los géneros expuestos: la pornografía es al erotismo lo que el *gore* es al terror.

4.4. Pornografía, erotismo y fantaterror.

Por último, tras la definición de términos y diferencias entre los mismos, queda delimitar hasta qué punto puede considerarse que los filmes del *fantaterror* pueden ser clasificados, o no, como obras cinematográficas de tipo erótico e incluso pornográfico.

4.4.1. Desnudos.

La inclusión por parte de los realizadores españoles de secuencias de desnudo y/o desnudamiento, con o sin la presencia de ropa interior, es muy recurrente en los filmes del *fantaterror*; llegando hasta el punto de presentar en pantalla desnudos integrales o planos anatómicos muy cercanos y concretos.

Ahora bien, no por presentar desnudos de un modo más o menos continuado puede considerarse que estos filmes sean directamente eróticos. Esto se debe a que este tipo de secuencias, al fin y al cabo, no llegan a ser lo suficientemente importantes o no se les otorga un peso considerable en la acción como para poder afirmar firmemente que estos filmes pertenezcan directamente a dicho género; siendo incluso más comunes las escenas con los personajes femeninos vistiendo trajes de baño o camisones muy velados con transparencias que las escenas de desnudo.

Si bien se tratan, todas ellas, de obras que presentan secuencias de desnudo con un objetivo claramente erótico, como decíamos, su puntualidad dentro de la acción es más bien anecdótica, sin que su presencia aporte grandes cambios a nivel argumental, ni siendo (en la mayoría de casos) lo suficientemente explícitas, tal y como debería ser en un film erótico. Por las mismas razones expuestas, estas obras tampoco pueden ser señaladas como productos pornográficos.

4.4.2. Escenas de sexo.

Respecto a las secuencias de sexo, éstas son, por su atrevimiento, menos recurrentes que las de desnudo, llegando a ser en ocasiones omitidas y/o su substituidas por otras de violencia o violencia sexual, más acordes con el género de terror. Aún así, la mayor parte de los títulos del *fantaterror* –sobre todo aquellos realizados durante o después del *boom* del género entre 1972 y 1973– suelen incluir alguna, por breve que sea.

A nivel general, sin embargo, estas secuencias no contienen segmentos explícitos, es decir, planos que muestren de manera directa los genitales ni el coito ya que, salvo en contadas excepciones, se limitan a mostrar las acciones previas a éste (besos, abrazos, caricias, etc.); además de ser más bien escasas dentro de cada film.

La consideración de estos filmes como productos eróticos o pornográficos es, por tanto, errónea; pues tal y como sucede con los desnudos, pese a que su objetivo es claramente erótico, la extensión y presencia de estas secuencias en la totalidad del film es muy limitada. La misma situación se extiende para aquellas excepciones a las que nos referíamos en el párrafo anterior, en las que se presenta la simulación del acto sexual con una serie de escenas más subidas de tono que las del resto de títulos del *fantaterror* (aunque cuya presencia en los filmes es igualmente puntual). Al fin y al cabo, estas escenas, en comparación con aquellas presentes en obras eróticas y pornográficas, sólo se tratan de vistas más bien rápidas y escuetas de los cuerpos balanceándose al unísono, sin incluir planos genitales ni excesivamente morbosos.

4.4.3. El sexo como trasfondo.

La capacidad de lo fantástico y el terror, en referencia al género en sí y dejando a un lado el formato (libros, cine, cómics, etc.), por mostrar lo increíble e irreal, ha sido utilizada en innumerables ocasiones por los creadores para enmascarar una serie de tendencias sexuales.

4.4.3.1. El sexo como metáfora.

En este sentido, el *fantaterror* no es una excepción, puesto que se ha llevado hasta el extremo de la violencia y el sexo las metáforas propias de los personajes míticos del género, por ejemplo con monstruos que arañan y muerden los senos de sus víctimas. Los personajes arquetipos del terror, tales como el vampiro o el hombre lobo, pese a su aspecto monstruoso, hasta el asesino más sanguinario, no son ajenos a la sexualidad ni al erotismo⁴⁷.

Es correcto, por lo tanto, afirmar que la gran mayoría de los filmes españoles del *fantaterror* presentan una remarcable serie de elementos eróticos a modo metáfora, que en ocasiones incluso llegan a superar su posición como metáforas para convertirse en acciones mucho más directas (el mordisco del vampiro, por ejemplo, es en sí mismo una metáfora del acto sexual, pero en el momento en el que la víctima se desnuda ante su presencia supone que el acto pierda, en parte, su sentido figurado).

Aún, así, no por ello estas obras cinematográficas pueden ser señaladas como eróticas: primero, porque el cine como medio siempre ha hecho uso de diferentes metáforas (no siempre estrictamente simbólicas) tras las que esconder referencias sexuales, y segundo, ya que ello supondría tener que considerar todo film de terror (e incluso de otros muchos géneros) como erótico.

4.4.3.2. El sexo como trasfondo argumental.

Existen, además, una serie de filmes en los que el sexo se convierte en el desencadenante y motor de la acción (más allá de las metáforas típicas del género). Por un lado, encontramos títulos en los que la represión del sexo lleva a los personajes a cometer los actos más atroces, mientras que en otras la tensión sexual existente entre los diferentes personajes desencadena la aparición de otro tipo de sentimientos como los celos y el odio, llevando a los protagonistas hacia un final inevitablemente trágico.

4.4.3.2.1. La represión de la sexualidad.

Los filmes pertenecientes a este primer tipo son aquellos en los que los diferentes personajes ven como su sexualidad se ve reprimida, sobre todo por motivos morales y religiosos. La represión de todo aquello que sea considerado como sexual, al tratarse de obras pertenecientes

⁴⁷ Ampliaremos más a fondo este tema en la Parte II, apartado 5 de este trabajo de investigación.

al género de terror, tendrá una serie de consecuencias de tipo violento, ya sea tanto por parte de los reprimidos como de los represores.

En consecuencia, consideramos que estos filmes, pese a centrarse de una manera más directa en la sexualidad a nivel argumental en lo que a la represión de la misma se refiere; éstos tampoco pueden ser considerados como filmes eróticos, tanto por la falta de un mayor número de escenas de desnudo/sexo como por el (general) vago desarrollo de las relaciones sexuales establecidas entre los diferentes personajes.

4.4.3.2.2. La tensión sexual entre personajes.

Por otro lado, y en contraste con los filmes sobre represión, encontramos una serie de filmes en los que la tensión sexual entre los protagonistas adquiere relevancia a nivel argumental, a menudo como detonante de éste (ya que a medida que avanza la trama esta situación va diluyéndose poco a poco)⁴⁸. Estas obras cinematográficas, de las cuales consideramos las más importantes *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972), *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973) y *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1974), a nivel general, tratan sobre un personaje masculino que se ve, por una serie de circunstancias, encerrado en un espacio aislado en compañía de varias mujeres. Esta situación supondrá que el protagonista se vea envuelto en un triángulo amoroso, generando una serie de tensiones (sobre todo sexuales, aunque también de otro tipo) entre los diferentes personajes, y culminando con el asesinato de alguno de los implicados.

Por sus características argumentales, estos filmes pueden parecer más cercanos al *thriller* erótico que al género de terror en sí mismo, pero aún así son considerados como *thrillers* de misterio de fuerte influencia del terror y el *giallo*⁴⁹. Esto se debe a que, aún siendo en ellos más notable la presencia del erotismo, no sólo a través de las requeridas escenas de desnudo y sexo, sino que también a nivel argumental, no dejan de ser filmes de terror/misterio o *thrillers* de fuerte influencia terrorífica, a falta de un incremento de la presencia y exposición de los cuerpos y del coito en las escenas de naturaleza sexual y de una mayor exploración de los conflictos sexuales existentes entre los personajes; los cuales, pese a ser más notables que en otras obras, no son explotados lo suficientemente a nivel argumental.

4.4.4. Las excepciones.

4.4.4.1. Cine S.

Es importante decir que, pese a todo lo aportado, sí existen algunos filmes del *fantaterror* que incluyen imágenes por las que pueden ser clasificados como títulos *soft porn*, es decir, con simulaciones del acto sexual pero con planos mucho más cercanos y con vistas de genitales, pero sin presentar el coito de manera explícita en el *hard porn*. Se tratan de aquellas obras cinematográficas realizadas bajo la clasificación S —a partir de noviembre de 1977—, cuya estructura se asemeja a la de un film pornográfico, con una serie de escenas de sexo conectadas a través de secuencias argumentales. A pesar de la importancia de las escenas de tipo argumental, el peso de las secuencias sexuales es notorio, pudiendo llegar a ser incluso más abundantes que las primeras.

⁴⁸ *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), puede ser considerado, hasta cierto punto, como un film a medio camino entre los filmes sobre represión sexual y aquellos en los que se presta atención a las tensiones que van surgiendo entre los personajes. Esto se debe al hecho que la acción se sitúa en una residencia para mujeres jóvenes que viven bajo el control de una estricta directora, mientras que el argumento gira, sobre todo, en torno a una joven recién llegada al centro y de cómo una de las alumnas más despiadadas se obsesiona en ella.

⁴⁹ El terror gótico juega igualmente un papel predominante, sobre todo a nivel estético, ya que la acción acostumbra a estar situada en un espacio cerrado, oscuro y claustrofóbico.

4.4.4.2. Insertos pornográficos.

Por otro lado, hay algunos filmes, o mejor dicho versiones de los mismos, que presentan insertos *hard porn*. Éstos son los cortes realizados para el extranjero en los que se incluyeron insertos pornográficos *a posteriori*, ya fuesen realizados por los propios directores como por productores y/o distribuidores. Aún así, estas versiones no son muy prolíficas y en ocasiones incluso ni oficiales, ya que los cambios aplicados en muchos casos fueron llevados a cabo por distribuidores foráneos sin el conocimiento o autorización de los realizadores.

En conclusión, las obras cinematográficas del *fantaterror* no presentan un grado de escenas de desnudo ni de sexo lo suficientemente explícitos ni de peso en la totalidad de los filmes como para ser consideradas como pertenecientes a un supuesto cine erótico, ni mucho menos pronográfico (teniendo en cuenta, en todo caso, las excepciones previamente señaladas). Por consiguiente, estos filmes forman parte del género de terror, con fuertes influencias de la fantasía y la ciencia ficción, así como del *thriller* y de los filmes policíacos con elementos generalmente pertenecientes al terror; pero a los que se les incluyó, debido al contexto de la época, toda una serie de escenas y situaciones eróticas.

PARTE II. CINE, CENSURA Y EROTISMO.

En esta segunda parte de nuestro trabajo de investigación desarrollaremos, primero, la relación existente entre el erotismo y la censura a lo largo de la historia del cine, tanto a nivel internacional como en el caso español en específico. Posteriormente, analizaremos el potencial del género fantástico a la hora de incluir diferentes parafilias y/o orientaciones sexuales y de identidad de género para, finalmente, seguir la evolución del cine fantástico y de terror en España.

1. Breve recorrido del erotismo y la censura en el cine.

La presencia del erotismo en el cine se remonta a su propio origen. *The Kiss* (William Heise, 1896), cortometraje de apenas veinte segundos de duración en el que un hombre y una mujer (John C. Rice y May Irwin) aparecen en un primer plano besándose, se trata de la primera muestra de erotismo en el cine. *The Kiss* (William Heise, 1896), adaptación a la pantalla grande de una escena perteneciente a una obra teatral de Broadway (Lenne, 1998, p. 41), se convirtió de inmediato en un escándalo (Freixas y Bassa, 2000, pp. 19, 53; García Gómez, 2017, p. 6), aunque, el mismo no fue prohibido y siguió siendo proyectado (Romero, 1994a, min. 00:05:20-00:05:29). A decir verdad, se convirtió en un verdadero éxito (Lenne, 1998, p. 42).

En consecuencia, el sexo ha estado siempre presente en el cine, creando un lenguaje propio a partir del cual ser representado (García Gómez, 2017, p. 6), incluso en aquellos momentos en los que la referencia al mismo en pantalla era perseguida y sancionada. En palabras de Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 21) “no hay película donde no se note su presencia o, aún más, su ausencia”.

Son muchos los filmes de corta duración realizados durante los primeros años del cine en los que abundan las escenas de tipo erótico. Ejemplos de ello son aquellos que mostraban a bailarinas y mujeres desvestiéndose y/o levantándose la ropa, que solían ser proyectados en los *peep-shows* –pequeños proyectores situados en el interior de una caja con una apertura para cada ojo que funcionaban tras insertarles una moneda– situados principalmente en espacios de ocio masculino (Lenne, 1998, p. 42). Estos títulos fueron perseguidos y censurados prácticamente desde los inicios del cine (Klainberg, 2007, min. 00:03:39-00:04:55); y es que abordar la historia del erotismo en el cine, lamentablemente, también supone hacerlo de su censura.

1.1. Erotismo y censura en Estados Unidos de América.

A principios del siglo XX tuvo lugar una de las primeras muestras de censura cinematográfica en los EE.UU. con *Fatima's Coochee-Coochee Dance* (James H. White, 1896). Este film, pese a ser rodado a finales de la década de 1890 y proyectado sin restricciones a lo largo de los años siguientes (Lenne, 1998, p. 42), en 1907 fue censurado cuando a la bailarina protagonista –que ejecuta una actuación semejante a la danza del vientre– se le aplicaron dos bandas horizontales con el objetivo de cubrir las partes más delicadas de su cuerpo (Klainberg, 2007, min. 00:03:54-00:04:04; Lenne, 1998, p. 42; Pollard, 2016, p. 199).

La intervención censora en esta clase de filmes de corta duración supuso la formación del primer comité de censura de la ciudad de Chicago en 1907 y el establecimiento de la censura cinematográfica (Freixas y Bassa, 2000, p. 53; Lenne, 1998, p. 43). Con el paso de los años, los comités de censura aparecerían por todos los Estados Unidos, llegando a ser un total de treinta y seis en 1921 (Freixas y Bassa, 2000, p. 55).

El problema moral de Hollywood, empero, no se veía limitado sólo al contenido de sus filmes, pues la imagen de la industria también se encontraba afectada por las constantes polémicas en las que sus más importantes estrellas aparecían involucradas –cada vez más públicas y en boca de todo el mundo– (Freixas y Bassa, 2000, pp. 57-58; Lenne, 1998, p. 44). Dicha situación llevó a las grandes productoras a tomar una decisión:

“Había que (im)poner orden y virtud a todos los pecadores y era patente la prioridad de unir en la mente del público a la realidad con la ficción [...] Era urgente adecentar Hollywood y no encontrar trabas en la distribución de las películas. Para evitar la amenaza de una censura impuesta, de corte legal y burocrático, decidieron adelantarse y proponer la autorregulación, es decir, la autocensura, anticipándose a cualquier posible acción ejecutiva o judicial. De este modo, en 1921⁵⁰, los productores, agrupados en la recientemente creada M.P.P.D.A. (Motion Picture Producers and Distributors of America), remiten una carta a William Harrison Hays con la idea de proponerle la presidencia de su organización” (Freixas y Bassa, 2000, p. 58).

Ostentando dicho cargo, que mantuvo hasta su cese en 1945 al ser acusado de corrupción, Hays creó el Código de Producción, vigente entre 1934 y 1956 (Freixas y Bassa, 2000, p. 62; Lenne, 1998, pp. 45-46). En lo referente al erotismo, el Código Hays –tal y como se lo conoce popularmente–, comprendía los siguientes puntos (Freixas y Bassa, 2000, p. 61):

1. El adulterio no debe ser tratado explícitamente, ni justificado, ni presentado bajo un ángulo atractivo.
2. Escenas de pasión. No hay que introducirlas si no son absolutamente esenciales en la intriga. No se mostrarán besos, abrazos demasiado apasionados, poses o gestos sugestivos.
3. La seducción, la violación. No deben mostrarse nunca de forma explícita. No son temas a tratar en las comedias.
4. Las perversiones sexuales, sobreentendidas o no, están prohibidas.
5. La trata de blancas. Nunca se hablará de eso.
6. La miscegenación (relaciones sexuales entre individuos de razas diferentes) está prohibida.
7. Órganos sexuales de niños. No se enseñarán nunca.
8. Escenas de cama. No se mostrarán nunca. Ni de hecho ni en silueta.
9. La higiene sexual y las enfermedades venéreas no son temas de representación cinematográfica.

Del mismo modo, se aplicaban una serie de directrices igualmente estrictas en relación al vestuario y los desnudos (Freixas y Bassa, 2000, p. 61):

1. El desnudo integral. En ningún caso se admite. La prohibición sanciona el desnudo de hecho, en silueta, y toda visión licenciosa de una persona desnuda por otros personajes del filme.
2. Desvestimiento / quitarse la ropa. Se debe evitar si no es indispensable en la intriga.
3. Las exhibiciones indecentes y ordinarias se prohíben. Igualmente enseñar el ombligo.

⁵⁰ Cabe decir que previamente a la elección de Hays al frente de la M.P.P.D.A. en 1921, ya se había llevado a cabo la redacción de trece puntos con los que regular la producción cinematográfica, publicados ese mismo año (Roche, 2015, p. 2).

4. Los vestidos de baile que permitan exhibiciones indecentes o movimientos inconvenientes están prohibidos.

Aparte de estas medidas en relación al erotismo y la sexualidad, el Código también cubría otros temas sensibles, tales como “tráfico de drogas, uso de bebidas alcohólicas, asesinatos, expresiones vulgares [...], sentimientos nacionales y respeto a las banderas, [...] celebraciones religiosas y, en fin, temas repelentes como ejecuciones, torturas, brutalidad, esclavitud y... operaciones quirúrgicas” (Freixas y Bassa, 2000, p. 60).

Es importante decir que el Código Hays, si bien fue oficializado en 1934 por las presiones de la Legión de la Decencia (Romero, 1994a, min. 00:14:42-00:14:58), su redacción se sitúa alrededor de tres/cuatro años antes (entre 1930 y 1931), iniciada según Gérard Lenne (1998, p. 45) en 1929⁵¹, aunque no fue inmediatamente aplicado por los directores hollywoodienses (Klainberg, 2007, min. 00:09:01-00:09:15). Este hecho supuso que durante los años previos a la plena entrada en vigor del Código se llevasen a cabo gran número de títulos que contenían desnudos, además de presentar referencias sexuales y tratar temas como la prostitución, el adulterio, etc. (Freixas y Bassa, 2000, p. 58). Estos filmes reciben el nombre de “*pre-code*” (Klainberg, 2007, min. 00:09:22-00:09:29).

Durante este período previo al Código Hays aparecen las *vampiresas* del cine, mujeres fatales que con su belleza eran capaces de llevar a hombres honrados a la miseria; siendo la más destacada de ellas Marlene Dietrich, definida por Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 78-79) como “una seductora ambivalente (atrae a ellos y ellas)”. Al respecto, sólo hace falta hacer referencia a que la propia Dietrich en *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) aparece besando a otra mujer en un cabaret, “escena saludada como una de las primeras muestras sáficas en un filme comercial” (Freixas y Bassa, 2000, p. 79).

Con el establecimiento del Código y la persecución del erotismo (entre otros temas tabú), el cine comercial de Hollywood se caracteriza por la falta total de desnudos y referencias directas al acto sexual; aunque, como decíamos anteriormente, se estableció un lenguaje a través del cual se hacía referencia al sexo a nivel alegórico. Tal y como afirman Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 22), “El cine está repleto de escenas de contenido sexual, aunque los cuerpos vayan vestidos y los actores ni se toquen”. Algunos de estos elementos, tal y como puede verse en el documental de Lesli Klainberg (2007, min. 00:15:12-00:16:35), eran: fumar (con un posible intercambio de cigarrillos), el fundido de los planos (o el giro de la cámara hacia otro lado), bofetones e incluso cohetes artificiales.

Ahora bien, durante el período comprendido entre la década de los años veinte y la de los años cincuenta también tuvo lugar el surgimiento de una serie de productores y distribuidores *underground* –cuya actividad nada tenía que ver con las grandes productoras de Hollywood ni la censura de Hays– que se atrevieron a realizar productos cinematográficos de alto contenido sexual y de desnudo (Roche, 2015, p. 2); un tipo de producción que conseguía ser distribuida siguiendo las directrices legales y jugando con los límites de la censura local de cada Estado (Freixas y Bassa, 2000, p. 111; Lenne, 1998, p. 50). Este tipo de filmes supuso la creación del cine *exploitation* y *sexploitation* (Roche, 2015, p. 4). De acuerdo con David Roche (2015, p. 2):

“The emergence of this industry [el cine de explotación] on the margins of the U.S. film industry filled a vacancy left by the latter in the 1910s. With Hollywood desperately trying to improve its image (the Thirteen Points [una lista con trece temas y argumentos que debían evitarse] were issued in 1921), studios like Universal and Triangle stopped

⁵¹ De acuerdo con el propio Gérard Lenne (1998, p. 44), en 1924 ya se aplica una primera versión del Código, prohibiendo numerosas adaptaciones cinematográficas de fuentes literarias y teatrales.

making films about sex hygiene and the white slave trade; the enforcement of self-censorship, with the Don'ts and Be Carefuls of 1927 [un listado de temas que no podían tratarse en el cine o que debían ser presentados con cautela] and the Production Code [Código de Producción/Código Hays] of 1930, confirmed that imagery and narratives involving sexuality, homosexuality, drug use and miscegenation were inappropriate. Exploiters thus stepped in to profit from an existing market for sex hygiene films, drug films, vice, exotic and atrocity films, and nudist and burlesque films. With the exception of burlesque, all these genres were meant to be simultaneously sensational and educational, some of the sex hygiene films having been solicited by the state or army”⁵².

Respecto a la *sexploitation* (explotación centrada en todo aquello relacionado con el sexo y el erotismo), Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 111-138) afirman que dentro de este primer cine de explotación se incluyen tanto *burlesque pictures* –cortometrajes que simplemente mostraban a bailarinas realizando movimientos comparables a los de la danza del vientre, sin incluir desnudos integrales y cubriéndose los pezones con ornamentos–, *hygiene pictures* –filmes educativos sobre el acto sexual y enfermedades venéreas–, *WIPs* –*Women in Prison*, es decir, cuya acción se sitúa en espacios como cárceles y otros centros de reclusión–, filmes naturistas o nudistas –que muestran a actores y actrices realizando diferentes actividades al desnudo, aunque ocultando sus genitales– y *nudies* –con desnudos parciales femeninos y cosificación de la mujer a través de tramas argumentales oníricas y/o fantasiosas, e incluso dentro de la ciencia ficción y el terror–. Con el paso de los años, los *nudies* se volverían cada vez más violentos, dando pie a los *roughies* o *ghoulies* de mediados de los años sesenta.

Para no extendernos en exceso, no entraremos a definir todos y cada uno de este tipo de filmes al detalle⁵³, aunque sí podemos decir que la diferencia más importante entre estos primeros títulos *exploitation* y aquellos realizados en mayor número durante las décadas posteriores (contexto en el que se encuentra inscrito el *fantaterror*), es que los primeros utilizaban un pretexto supuestamente educativo para justificar la presencia de escenas de desnudo y sexo (Roche, 2015, p. 2). De ahí que Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 120-121n) consideren la posibilidad de incluir las *mondo movies* dentro de esta categoría por su pretendido carácter documental –similar al de las *hygiene pictures*–.

Un aspecto importante y que sirvió como precedente para la proliferación de este tipo de obras cinematográficas fue la prohibición y posterior absolución por parte de la censura del Estado de Nueva York del film nudista *Garden of Eden* (Max Nosseck, 1954), ya que tal y como se afirmó en la resolución del juicio “La desnudez en sí misma no es obscena a los ojos de la ley y del sentido común” (Lenne, 1998, p. 30).

⁵² “El surgimiento de esta industria [el cine de explotación] al margen de la industria cinematográfica estadounidense llenó una vacante dejada por esta última durante la década de 1910. Con Hollywood desesperadamente tratando de mejorar su imagen (los Thirteen Points [una lista con trece temas y argumentos que debían evitarse] fueron publicados en 1921), estudios como Universal y Triangle dejaron de hacer películas sobre higiene sexual y trata de blancas; la aplicación de la autocensura, con los Don't and Be Carefuls de 1927 [un listado de temas que no podían tratarse en el cine o que debían ser presentados con cautela] y el Production Code [Código de Producción/Código Hays] de 1930, confirmó que las imágenes y las historias relacionadas con la sexualidad, la homosexualidad, el uso de drogas y el mestizaje eran inapropiadas. Así, los productores de cine de explotación intervinieron para sacar provecho de un mercado existente de obras cinematográficas sobre higiene sexual, drogas, vicios, filmes exóticos y de atrocidades, nudistas y *burlesque*. Con la excepción del *burlesque*, todos estos géneros estaban destinados a ser simultáneamente sensacionalistas y educativos, habiendo algunos títulos sobre higiene sexual que fueron solicitados por parte del estado o el ejército” (Traducción propia).

⁵³ En este sentido recomendamos encarecidamente la lectura de Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 114-138).

También la realización de filmes independientes pertenecientes a géneros más cercanos a la fantasía como el terror y el *thriller* (algunos de los cuales fueron realizados como productos de serie B y bajo presupuesto), por su tendencia a presentar el lado más cruel de los personajes, los barrios bajos, la inmundicia, etc. permitían la inclusión de referencias a diferentes temas tabú prohibidos por Hays en el cine de mayor presupuesto. De este modo, *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942) –producido por RKO Radio Pictures– “maneja sutiles elementos eróticos en la historia de una muchacha del oriente de Europa que vive temerosa de una maldición según la cual se convertiría en pantera si se enamorara” (Soberón Torchia, 2014, p. 15), mientras que en *Laura* (Otto Preminger, 1944), “la obsesión erótica de un investigador por una bella mujer desaparecida, roza los bordes de la necrofilia” (Soberón Torchia, 2014, p. 15).

Además, tras el impacto social de la Segunda Guerra Mundial y la llegada en mayor número de realizadores cinematográficos de origen europeo a EE.UU., son cada vez más los directores y productores que empiezan a llevar a cabo filmes que atentan contra el Código Hays (Lenne, 1998, p. 48); incluso estrenándolos sin contar con el sello de aprobación ni aceptando la aplicación de cortes por parte de la censura (Freixas y Bassa, 2000, pp. 62-63). Resulta destacable, en este sentido, el caso de Otto Preminger: en 1953 la productora United Artists decidió abandonar la M.P.A.A. (Motion Picture Association of America), asociación que sustituía la M.P.P.D.A., para poder estrenar *The Moon Is Blue* (Otto Preminger, 1953) sin el permiso del Código (Lenne, 1998, p. 48).

Todo ello supuso que a partir de 1956 se aplicasen ciertos cambios en el Código, primero “despenalizándose materias como las drogas, la prostitución o el contacto entre razas distintas” (Freixas y Bassa, 2000, p. 63), y con una segunda revisión en 1961 “favoreciendo la posibilidad de abordar diversas conductas sexuales tildadas de «perversas» anteriormente, sobre todo la homosexualidad, siempre que fueran «tratadas con cuidado, discreción y control»” (Freixas y Bassa, 2000, p. 64).

En la década de los años sesenta, con el cine independiente y de autor en alza –que como el *exploitation* se caracteriza por un tipo de producción y distribución ajenos al cine más comercial–, el sexo y los desnudos encuentran un modo de ser mostrados en pantalla. Así, una comedia sexual de la talla de *Promises! Promises!* (King Donovan, 1963), en la que la actriz Jayne Mansfield aparece con los senos al desnudo, sólo pudo ser distribuida a través de los medios puestos por sus propios realizadores ya que ninguna gran distribuidora estaba interesada en ella (Klainberg, 2007, min. 00:25:16-00:26:21).

Teniendo en cuenta todos estos acontecimientos, poco a poco fueron apareciendo más filmes de tipo comercial en los que se incluían, por una parte, referencias a temas que hasta la fecha habían sido prohibidos y, por otra, desnudos: en 1965 tiene lugar el primer desnudo frontal femenino en un film comercial estadounidense con *The Pawnbroker* (Sidney Lumet, 1964); que además fue estrenado con el sello de aprobación (Klainberg, 2007, min. 00:26:27-00:26:33).

Finalmente, el Código Hays fue derogado de manera oficial en 1966, año en el que Jack Valenti fue nombrado presidente de la M.P.A.A., aplicando una serie de regulaciones mucho menos severas y un nuevo sistema de clasificación por edades (Freixas y Bassa, 2000, p. 65).

Cabe tener igualmente en cuenta que, según se comenta en el documental de Lesli Klainberg (2007, min. 00:18:53-00:21:00), por mucho que el Código Hays fuese desestimado, la censura local siguió activa, por lo que durante las décadas posteriores muchas obras cinematográficas fueron prohibidas en aquellos Estados con regulaciones más restrictivas –por mucho que esos mismos filmes se convirtiesen en verdaderos éxitos en otras partes del país–. El director Charles Lyons (Klainberg, min. 00:37:30-00:38:06) afirma que existen tres tipos de censura:

una censura legal, una autocensura aplicada por la propia industria y una censura de grupos morales, minorías, etc. Censuras que a día de hoy todavía siguen existiendo.

Es más, tras la derogación del Código, los propios productores cinematográficos hollywoodienses siguieron imponiendo la censura de guiones y el corte de escenas (Romero, 1994a, min. 00:27:29-00:29:01); probablemente con el objetivo de sortear las censuras locales y conseguir una clasificación con la que llegar a un mayor número de espectadores, además de evitarse posibles enfrentamientos con grupos morales.

Por otro lado, la declaración de la censura cinematográfica como inconstitucional en el Estado de Nueva York en 1965 supone el nacimiento del *soft porn* en 1968, así como la legalización del *hard porn* en 1969 (Freixas y Bassa, 2000, p. 89). La pornografía había sido mantenida en la clandestinidad pese a que sus orígenes se remontaban a los primeros años del cine (García Gómez, 2017, p. 8); apareciendo los *stag films* (cortometrajes de tipo pornográfico) estadounidenses a mediados de la década de 1910⁵⁴. Dicha situación de clandestinidad supuso el retraso de la llegada de las nuevas técnicas cinematográficas al cine pornográfico hasta prácticamente los años sesenta y setenta, como es el caso del sonido y el color (Freixas y Bassa, 2000, p. 204).

1.2. Erotismo y censura en Europa.

En cuanto a Europa, por lo general, la censura fue más permisiva que en los Estados Unidos de América (dependiendo, evidentemente, del país y del momento), lo que propició que existiese una mayor tolerancia a la hora de tratar ciertos temas, además de suponer que tras la aplicación del Código Hays, “muchos norteamericanos emigraran a Europa (alguno educadamente empujado) para respirar aires menos emponzoñados” (Freixas y Bassa, 2000, p. 62). Este hecho no sólo tuvo que ver con la censura de Hays, sino que también influyó la persecución política del senador Joseph McCarthy.

En Francia y Gran Bretaña la industrialización del cine supone, como en Estados Unidos de América, la imposición de una autocensura. En el caso francés, ya en 1905 puede verse cierta limitación en la producción cinematográfica a partir de la derivación de las productoras hacia un tipo de géneros concretos (acción y noticiarios), mientras que entre 1909 y 1914 empiezan a prohibirse diferentes filmes extranjeros por presentar referencias eróticas. En los años en los que Francia se vio inmersa en la Primera Guerra Mundial se aplicó una severa censura, para una vez finalizada, en 1919, imponer una licencia de exhibición; mientras que al mismo tiempo se convertía en el país más predominante en la producción de cine erótico. Todo ello, hasta la irrupción de una serie de corrientes cinematográficas de corte más surrealista en la década de los años treinta (Lenne, 1998, p. 44).

En Gran Bretaña, por su parte, se aplica la primera regulación cinematográfica en 1909, debido al alto riesgo de inflamación del nitrato de plata –material con el que se fabricaban las cintas sobre las que se grababan los fotogramas de un film–. A partir de la entrada en vigor de esta primera legislación, y anticipándose a la aplicación de una posible regulación censora, los productores ingleses promovieron la creación de la British Board of Film Censors (Lenne, 1998, pp. 43-44).

Posteriormente, con el surgimiento del cine independiente y de autor alrededor de Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, y que en cierto sentido era comparable hasta cierto punto al primer cine *exploitation* estadounidense, en lo que a los canales de transmisión y distribución

⁵⁴ Según se explica en el documental de Lesli Klainberg (2007, min. 00:05:10-00:05:14), el primer *stag film* fue realizado en 1915.

se refiere; así como el desarrollo del cine fantástico, suponen una coartada y refugio para incluir referencias y escenas eróticas de desnudo y sexo. Es más, algunos de los subgéneros pertenecientes al cine *exploitation* a los que nos hemos referido anteriormente, no nacen en EE.UU. sino en Europa: los filmes naturistas son de origen alemán, mientras que los *mondo films* aparecen en Italia (Freixas y Bassa, 2000, pp. 111-138).

“En semejante contexto [la Europa posterior al Plan Marshall], promovido desde la influyente revista *Cahiers du Cinéma*, asistimos a la reivindicación del director como autor –casi demiurgo– y máximo promotor de las expresiones y expansiones filmicas. Lo cierto es que la Nouvelle Vague se hizo escuela y por ahí medraron talentos experimentadores suficientemente esotéricos [...] como Alain Robbe-Grillet, junto a Alain Resnais máximo voceador de la *rive gauche* de tan soleada marea. Se mueve entre mitos y arquetipos, atraído por los rituales de la sumisión, la dominación (mujeres atadas, encadenadas, a la espera de sevicias y humillaciones, sin desdeñar la utillería de corte fetichista) [...] Su objetivo: mostrar el rostro de otra sexualidad (¿secreta?), persiguiendo una (¿la?) identidad sexual (¿ignorada?) de la mujer” (Freixas y Bassa, 2000, pp. 82-83).

Directores de origen sueco (Ingmar Bergman, Mai Zetterling y Vilgot Sjöman) e italiano (por ejemplo, Luchino Visconti y Pier Paolo Pasolini) se atreven a lo largo de la década de los años sesenta a presentar filmes con argumentos en los que se trataba de manera directa un tema tan tabú como el incesto, lo que supone que “La modélica institución familiar, pilar hasta entonces indiscutido de la sociedad, se ve[a] torpedeada a modo” (Freixas y Bassa, 2000, p. 84). Además, los países del centro y el norte de Europa, después de la Primera Guerra Mundial, llevan a cabo una exaltación del deporte y la salud, no condenando la desnudez en el cine siempre y cuando la acción se encontrase situada en medio de bucólicos espacios naturales (Lenne, 1998, p. 30). En consecuencia, como decíamos, en Alemania nace el fenómeno de los filmes nudistas.

En Francia la corriente de la *Nouvelle Vague* con directores como Jean-Luc Godard o François Truffaut propició a finales de los años cincuenta y los sesenta la aparición de una serie de directores que apostarían por un tono más de autor y experimental, presentando algunos desnudos y referencias más directas al sexo (Freixas y Bassa, 2000, pp. 82-83). Por otro lado, Francia deviene un espacio en el que se agranda la producción de filmes *sexploitation* durante la década de los años cincuenta, tanto naturistas, por su control sobre la isla nudista de Île du Levant (Lenne, 1998, p. 30), como de los *WIPs*, subgénero también muy desarrollado en Alemania (Gasca, 1983c, p. 188) y cada vez con tendencias más sádicas (Freixas, Bassa, 2000).

Dos realizadores franceses deudores de estas corrientes experimentales y de autor surgidas en este período fueron Roger Vadim y Jean Rollin. Vadim inicia su carrera cinematográfica con el drama *Et Dieu... créa la femme* (1956), centrado en un triángulo amoroso, y con el que convirtió a Brigitte Bardot en “un símbolo sexual internacional, en su papel de una muchacha amoral y desinhibida” (Soberón Torchia, 2014, p. 16). Dicho film fue en un verdadero éxito en los Estados Unidos de América (Lenne, 1998, p. 50). Posteriormente, tras la realización vario títulos, el director entra en la década de los sesenta dirigiendo *Et mourir de plaisir* (Roger Vadim, 1960), un film de vampiros en el cual Vadim incluye desnudos y un lesbianismo muy sugerido que parte de la novela en la que el realizador se basó para la escritura del guion: *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu. Cabe decir que Roger Vadim no abandonaría el fantástico del todo, ya que en 1968 dirigiría dos obras cinematográficas

pertenecientes a dicho género⁵⁵: *Histoires extraordinaires* junto a Federico Fellini y Louis Malle, una pequeña antología de relatos de Edgar Allan Poe; y *Barbarella*, adaptación del cómic homónimo de Jean-Claude Forest. En éste, Jane Fonda da vida a Barbarella, una astronauta que en sus aventuras espaciales descubre el sexo –la humanidad ha desarrollado nuevas formas artificiales y alternativas para reproducirse–, lo que despierta su interés sexual por diferentes personajes, a la vez que ella se convierte en el objetivo de una sádica villana con tendencias lésbicas.

Jean Rollin, mucho más centrado en el género de terror (así como el cine erótico), inicia su carrera cinematográfica a finales de la década de los sesenta con un largometraje sobre vampirismo⁵⁶ muy experimental y surrealista en el que el erotismo, el sexo y los desnudos son una constante: *Le viol du vampire* (Jean Rollin, 1968); convirtiéndose en un cineasta cuya trayectoria recuerda en muchos aspectos a la de Jesús Franco.

Por otro lado, en Italia, como en Francia, destaca la labor de directores de un cine de autor alternativo y surrealista como Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini. Así mismo, resulta igualmente importante el surgimiento, durante la década de los cincuenta y los sesenta, de un cine de terror *all'italiana* y del *giallo* (cine de suspense con fuertes elementos de terror) de la mano de Mario Bava; piedra fundacional de una producción cinematográfica con tendencia a la necrofilia y el sadismo, aunque sin continuidad en los filmes pertenecientes a ambos subgéneros realizados durante las décadas siguientes (Freixas y Bassa, 2000, pp. 86-87).

En Inglaterra, por su parte, el colorido goticismo con el que la productora Hammer Film Productions dotó sus títulos, vino acompañado de no pocas referencias eróticas, tanto por su estética recargada y visualmente arrolladora como por su tendencia a mostrar cada vez más vampiresas sedientas de sangre. Destaca, dentro la filmografía de esta famosa productora británica, la labor de los actores Christopher Lee y Peter Cushing y del prolífico director Terence Fisher (Freixas y Bassa, 2000, pp. 87-89), quien realizó, casi siempre acompañado por los dos primeros, los filmes más reconocidos y aplaudidos de la Hammer.

Una vez entrada la década de los setenta, Italia y Francia llevaron a cabo obras cinematográficas directamente eróticas, tales como *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) e *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974). Tanto el éxito del título de Bertolucci como la legalización del *hard porn* supondrán la necesidad de un cambio en la producción de cine *soft porn*, viéndose sus realizadores obligados a dar el salto del desnudo parcial al integral y a presentar escenas sexuales cada vez más realistas y explícitas (Freixas y Bassa, 2000, p. 93). Por otro lado, *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) dará pie a una longeva saga, además de filmes alternativos, siendo el más famoso de éstos la versión negra del personaje aparecida en Italia a partir de *Emanuelle nera* (Bitto Albertini, 1975). En cuanto a *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), fue el primero de una serie de títulos en los que los italianos trataron el nazismo a través de una perspectiva sadoerótica (Freixas y Bassa, 2000, p. 94).

En Europa, además, la producción del *soft porn* consigue sobrevivir a la legalización del *hard porn*, al contrario que en los Estados Unidos, en donde la regulación del segundo aceleró la desaparición del primero. Es por ello que Francia y Alemania siguen realizando filmes *soft-core* a lo largo de toda la década de los setenta, aunque es en Italia y Grecia, así como España (a partir de la instauración del cine S en noviembre de 1977), donde se lleva a cabo el mayor

⁵⁵ Si bien Roger Vadim siempre defendió que *Et mourir de plaisir* (1960) no pertenece al género fantástico, de ahí que a lo largo del film se incluyan ciertas afirmaciones de tipo científico para explicar los diferentes hechos que se van desarrollando (Cervera, 1973a, p. 17).

⁵⁶ Subgénero al que el director volvería en diferentes ocasiones a lo largo de su carrera, caracterizándolo con una sexualidad cada vez más tangible.

número de estas obras cinematográficas, sobre todo con tendencia a la comedia erótica y, en el caso italiano, con dramas de recreación histórica (Freixas y Bassa, 2000, pp. 138-165).

Éste, es el marco en el que surge el cine español del *fantaterror*, un cine fetichista y proclive a la sangre y el sexo que bebe de todas estas corrientes, cobijándose en el género de terror y la realización de dobles versiones para presentar escenas de contenido sexual a través de las cuales conseguir su distribución internacional y competir con este tipo de filmes en los que cada vez era más común encontrar escenas de sexo y desnudo.

2. La censura cinematográfica española.

El cine llegó a España a principios de 1896, según Julio Pérez Perucha (2010, p. 22), encontrándose con un país económicamente pobre, afectado por las secuelas de las guerras carlistas y poco estable a nivel social y político. En este contexto, el cine proliferó como medio de distracción popular (Romero, 1994d, min. 00:03:52-00:04:07), requiriendo de medidas censoras al poco tiempo.

2.1. Las primeras censuras.

Las primeras muestras de censura cinematográfica en España aparecen ante la llegada de un tipo de cine con contenido social. En 1909 se prohíbe a los curas asistir a las proyecciones cinematográficas, y a finales de 1912 se establece una censura a través de la cual proteger a jóvenes e infantes; creando no pocas polémicas y reacciones por parte de la prensa. España fue el tercer país de Europa en establecer una censura cinematográfica (Romero, 1994d, min. 00:04:54-00:06:13).

En 1916 se impone una normativa concreta para los títulos bélicos, ya que la neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial supuso la prohibición de todos aquellos filmes de temática bélica y realizados a modo de propaganda (Romero, 1994d, min. 00:10:14-00:11:46). Aunque tras la Gran Guerra, la censura se volvió un poco más leve, las obras cinematográficas estrenadas en España siguieron siendo políticamente neutrales, y con el Desastre de Annual en 1921 se acentuó nuevamente el control sobre las imágenes bélicas y militares (Romero, 1994d, min. 00:12:30-00:14:45).

2.2. La censura de la dictadura de Primo de Rivera.

Con la dictadura de Primo de Rivera entre 1923 y 1930, se endurece la censura, sobre todo en relación a todo aquello referido al aspecto militar y que tratase temas como la insubordinación y/o revolución. En lo que respecta al erotismo, “La moral y el sexo eran la obsesión de los censores. En 1928 el Código Penal hizo, por primera vez, referencia expresa a las obras cinematográficas en delitos de obscenidad y escándalo público” (Romero, 1994d, min. 00:21:39-00:21:55). La censura se centralizaría en abril de 1930.

Respecto al cine de producción nacional, se permitió que se planteasen temas punzantes como el adulterio, la prostitución o las madres solteras, siempre que fuese desde un punto de vista moralmente aceptado. Pese a ello, la censura de la dictadura de Primo de Rivera mostró una especial preocupación por la anatomía femenina y el sexo. Ejemplos de esta persecución son el corte de uno de los primeros desnudos femeninos del cine español en *La condesa María* (Benito Perojo, 1927), así como la aplicación de censura en escenas de amor y de besos, e incluso la prohibición de un film didáctico sobre enfermedades venéreas financiado por el propio Ministerio de Interior (Romero, 1994d, min. 00:24:05-00:25:58).

2.3. La censura de la Segunda República y la Guerra Civil.

El establecimiento del gobierno de la Segunda República supone una nueva etapa para el cine español, marcada en sus primeros años por una crisis que demostraba el retraso de la producción cinematográfica española respecto a la internacional: la llegada del cine sonoro y las dificultades para adoptar este nuevo formato en España (Romero, 1994e, min. 00:06:01-00:06:18).

En julio de 1931 el gobierno republicano proclama la primera ley de cine, descentralizando la censura y, por ello, permitiendo una mayor libertad creativa. Sin embargo, Luis Buñuel sería objeto de una de las polémicas más importantes de la época⁵⁷: coincidiendo con el inicio del Bienio Negro y la presidencia de la República por parte de Alejandro Lerroux, se prohibió la proyección del documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933). Dicha prohibición, no obstante, no se vio limitada a España ya que el gobierno hizo lo propio en el extranjero a través de las embajadas; todo ello por la imagen de pobreza y fuerte crítica social con la que Buñuel había caracterizado dicho título (Romero, 1994e, min. 00:13:10-00:14:02).

En 1935 se veta la proyección de filmes sin la previa visualización del funcionariado del Estado y se prohíben todas aquellas obras cinematográficas foráneas que presentasen una visión pernicioso de España. Un ejemplo de ello es *The Devil Is a Woman* (Josef von Sternberg, 1935), cuya acción se sitúa en España, y que, debido a las consideraciones del gobierno español de que la imagen que el film reflejaba del país era incorrecta, pidió a la productora Paramount Pictures que destruyese los negativos existentes (Romero, 1994e, min. 00:14:14-00:16:12).

La actividad censora, empeñada sobre todo en purgar el erotismo, también implicó una autocensura por parte de las productoras españolas que afectó a la política. Así, el cine nacional de la época es completamente apolítico y totalmente ajeno los sucesos que acontecían en España (Romero, 1994e, min. 00:17:41-00:23:06).

El estallido de la Guerra Civil supone un retroceso de la producción cinematográfica española, ya que el número de títulos rodados se redujo considerablemente a la vez que se incrementó la censura en ambos bandos. De acuerdo con Miquel Porter (Romero, 1994f, min. 00:02:26-00:02:45) la censura aplicada por parte del lado republicano fue principalmente política, mientras que el lado franquista impuso una censura de tipo moral.

También debe tenerse en cuenta que “la orientación política de los cineastas determinó algunos casos de censura encubierta” (Romero, 1994f, min. 00:08:40-00:08:46), por lo que, dependiendo de la afiliación política de directores y actores, algunos filmes fueron prohibidos pese a que durante años habían sido proyectados en todo el país sin problemas. Muchas distribuidoras tuvieron que realizar nuevos permisos para la distribución de obras cinematográficas estrenadas con anterioridad al conflicto.

Durante este período se lleva a cabo un cine de tipo político a través de la realización de documentales y noticiarios ya que éstos, en lo que a medios se refiere, resultaban mucho más económicos que los filmes de ficción (Romero, 1994f, min. 00:14:48-00:16:26). Este hecho fue incluso más notable en el bando franquista a raíz de la localización de la mayor parte de los estudios cinematográficos en las zonas controladas por los republicanos; viéndose los realizadores afines al bando sublevado obligados a viajar a la Alemania nazi para rodar filmes

⁵⁷ Cabe decir que Buñuel, ya en esa fecha, había sufrido dos escándalos muy sonados. *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) causó un gran alboroto entre el público pese a ser distribuido de manera restringida; mientras que *L'âge d'or* (Luis Buñuel, 1930) vio su proyección impedida en Francia, y prohibida en España, salvo en grupos culturales (Romero, 1994e, min. 00:06:41-00:08:22).

de ficción (un total de cinco), muy populares en la zona franquista pero nunca proyectados en los cines republicanos (Romero, 1994f, min. 00:23:19-00:24:48).

Por otro lado, en el bando franquista se centraliza la censura en Salamanca a finales del año 1937, meses después de haberla establecido de manera independiente entre las zonas ocupadas –una en el norte en La Coruña, y una en el sur en Sevilla– (Gubern, 1975, pp. 17-18). Esta primera Junta se encontraba formada por un presidente y tres vocales representantes de la Iglesia Católica, la Falange Española y de las JONS y el ejército (Gubern, 1975, p. 18; Romero, 1994f, min. 00:19:06-00:19:29). En 1938, Serrano Suñer, Ministro de Gobernación, encargándose de todo aquello relacionado con la prensa y la propaganda –y por extensión también del cine– establece una orden sobre el control de la cinematografía, demostrando tener muy claro el poder de este medio sobre las masas (Gubern, 1975, p. 21). A partir de esta orden se crearon dos organismos: la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta superior de Censura Cinematográfica; la primera encargada del control sobre las producciones privadas que no se tratasen de documentales, y la segunda de las producciones estatales, documentales y noticiarios (Gubern, 1975, pp. 21-22).

2.4. La censura de la dictadura franquista.

2.4.1. Los años cuarenta.

Con la toma de poder de Francisco Franco y el inicio de una dictadura de casi cuarenta años de duración, el país vivió dos décadas caracterizadas por la política autárquica del régimen y una dura crisis de posguerra. En lo que al cine respecta, el fin de la Guerra supuso el exilio de numerosos artistas, encontrándose muchos de ellos con sus carreras truncadas debido a encarcelamientos, detenciones o repentinos cambios de contrato, en lo que Román Gubern (1975, p. 24) llama una “censura profesional”. Además, se crea una censura de emergencia en Barcelona y Madrid específica para los filmes de propaganda y de origen soviético incautados en la capital catalana (Gubern, 1975, pp. 22-23).

En cuanto a la producción cinematográfica, las cinco obras rodadas por los nacionales en Alemania durante la Guerra Civil siguen siendo un éxito; mientras que la censura evoluciona: en 1939 se implanta la previa censura de guiones y en 1940, los permisos de rodaje para los filmes de nueva realización. Estas normas, evidentemente, afectaron a la ya de por sí débil industria española: de los doscientos treinta títulos estrenados en Madrid en 1940, sólo veintiséis eran españoles (Gubern, 1975, p. 29).

En 1941 se manda revisar todos los filmes censurados provisionalmente en Madrid y Barcelona durante la Guerra (Gubern, 1975, pp. 30-31), así como todos aquellos autorizados en los primeros meses de la posguerra (Romero, 1994g, min. 00:01:00-00:01:14). Es también en 1941 cuando se establece el doblaje cinematográfico, prohibiendo la presencia de toda lengua que no fuese el castellano –de acuerdo con Román Gubern (1975, pp. 34-37), siguiendo el modelo de la Italia de Mussolini con un objetivo claramente nacionalista–. En este sentido, se regula la importación de obras cinematográficas extranjeras, exaltando el cine alemán e italiano y en detrimento del cine estadounidense (Gubern, 1975, pp. 27-28, 37-45)⁵⁸, además de estimular la realización de un cine nacional políticamente afín al franquismo, apostando por el género histórico y de hazañas bélicas que ensalzaran el pasado imperial del

⁵⁸ Aún así, a partir de 1942, la censura se relajaría en lo referente a la importación de filmes estadounidenses ante la evidente pérdida de la Segunda Guerra Mundial por parte del Eje en un intento de favorecer la imagen de España por parte de los Estados Unidos de América (Gubern, 1975, pp. 42-43).

país (Schlegel, 2015, p. 8). Dentro de esta categoría, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), con guion del propio Francisco Franco, “adquirió la categoría de modelo a seguir” (Gubern, 1975, p. 33).

Así mismo, los actores y actrices de Hollywood que durante la Guerra Civil se mostraron favorables al bando republicano (un total de veintinueve), vieron como sus nombres desaparecían de los carteles publicitarios, si bien los títulos en los que participaban eran estrenados, no se les mencionaba por su nombre, sino a través de sinónimos, eufemismos y/o haciendo referencia a filmes anteriores reconocibles por el público (Gubern, 1975, pp. 28-29).

Cabe decir que durante esta primera etapa de la dictadura (hasta 1953) también se prohíbe la proyección en el extranjero y en los locales de las grandes ciudades españolas de aquellos filmes que por sus escasos recursos de producción pudiesen ofrecer una mala imagen de España y su cinematografía (Romero, 1994g, min. 00:11:38-00:12:21).

Respecto al erotismo, tal y como veremos más adelante, se prohibieron los besos, las escenas de amor y los desnudos, todo ello, reflejo de una sociedad que castigaba las muestras de afecto de todo tipo en público. La censura aplicada, sin embargo, podía ser más o menos severa según el film. En *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), por ejemplo, se permitió que la acción de una escena pudiese ser desarrollada en un prostíbulo, incluyendo actrices en el papel de prostitutas, así como la breve aparición de una de éstas vistiendo un conjunto a dos piezas parecido al de un bikini o ropa interior (Romero, 1994g, min. 00:24:33-00:24:54). Pese al trato benevolente de los censores a la hora de permitir que la escena en cuestión fuese incluida, este título bélico de índole nacionalista también sufrió cortes por parte de la censura (Gubern, 1975, p. 32). Generalmente, más allá de la permisividad censora con el film de Arévalo, durante este período el sexo sólo podía ser presentado a través de un punto de vista moral, mostrándolo “como un mal abominable, como un quebrantamiento nefando de la ley de Dios” (Gubern, 1975, p. 55).

A finales de los años cuarenta, concretamente en 1947, resulta importante el estreno de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), cuya escena de Rita Hayworth quitándose sensualmente un guante dio paso a la creencia de que la censura había cortado un verdadero *striptease*. Tanta expectación llevó a la aparición de una serie de fotografías trucadas de desnudos de mujeres con el rostro de la actriz (Alonso Tejada, 1977, p. 123; Gubern, 1975, p. 57); siendo éste un claro ejemplo del estado de represión en el que se encontraba la sociedad española, así como de la concepción de la misma respecto al cine y la actividad censora.

El franquismo, además, convierte el cine en una herramienta política activa durante su primera etapa –más allá de la simple imposición ideológica con un cine afín al régimen–. De acuerdo con el historiador Miquel Porter (Romero, 1994g, min. 00:06:52-00:07:51), el material cinematográfico incautado en la ciudad de Barcelona tras la Guerra fue trasladado a la ciudad de Burgos para llevar a cabo un proceso de identificación a través del cual poder detener a los cooperadores de la República que aparecían en los documentales rodados durante el conflicto.

Tras la Segunda Guerra Mundial se realizan varios cambios a nivel organizativo dentro del organismo censor, que a partir de este momento responde al nombre de Junta Superior de Ordenación Cinematográfica; así desaparece el censor militar, además de otorgarle un mayor poder a la iglesia al recibir el vocal eclesiástico derecho a veto (en detrimento de los falangistas), lo que le permite variar el resultado de lo decidido en las reuniones de la Junta (Romero, 1994i, min. 00:11:35-00:12:31). Este incremento del poder de decisión de la iglesia dentro del aparato censor era un reflejo de la presencia de la misma en la sociedad española, marcada por la separación de sexos, el uso obligatorio de trajes de baño de cuerpo completo y albornoz en las playas (Romero, 1994i, min. 00:07:41-00:08:02), y una continua represión de

tipo sexual y moral. Para ejemplificar el nivel de severidad de la censura (con mayor presencia y poder del orden eclesiástico), es destacable la realización de cortes en filmes bíblicos y religiosos, además de la prohibición de biografías de santos. En la serie documental de Vicente Romero (1994m, min. 00:08:07-00:08:47), Aurora Bautista habla sobre una biografía de Santa Teresa que, pese a haber sido aprobada por El Vaticano, no contó con el beneplácito de la censura y por ello no pudo ser realizada hasta 1962, aunque eso sí, tras ser revisada y cortada (Gubern, 1975, p. 89).

Pese a dicho aumento de poder, la iglesia no estuvo exenta de choques con la Junta, como la polémica surgida a raíz de *La fe* (Rafael Gil, 1947) –en el que se relata el amor existente entre un sacerdote y una mujer–. Ésta, así como las controversias gestadas por el estreno de filmes extranjeros como *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl, 1945) y *Gone with the Wind* (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939) –estrenados en España en 1949 y 1950, respectivamente–, llevó a la Iglesia a crear en 1950 su propia oficina de clasificación, la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos (Gubern, 1975, pp. 58-59; Romero, 1994i, min. 00:13:30-00:13:54). La influencia de la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, que tenía en cuenta varios aspectos del film como “su ejemplaridad moral, la cantidad de violencia exhibida y otros, pero muy especialmente su conveniencia o inconveniencia desde el punto de vista de la moral sexual católica, en su tendencia más conservadora” (Gubern, 1975, p. 60), llegó a extenderse más allá de las publicaciones de la propia iglesia, hasta el punto que ciertos medios de prensa y cines de las grandes ciudades no publicaban ninguna información ni exhibían aquellos filmes con peores clasificaciones. Algunos distribuidores incluso cortaban sus obras cinematográficas con el objetivo de mejorar la puntuación realizada por dicha oficina (Gubern, 1975, p. 59).

2.4.2. Los años cincuenta.

A partir de 1950 tienen lugar nuevos cambios respecto a la Junta. Por una parte, en 1952 se lleva a cabo la creación del Consejo Superior de Censura a partir de la unión de las juntas de clasificación y la junta de censura; mientras que en 1953 se realizan cambios en la regulación de rodajes y censura previa de guiones (Romero, 1994j, min. 00:01:15-00:01:28). Por otro lado, de acuerdo con José Enrique Monterde (2010, pp. 247-248), el director general de Cinematografía y Teatro –José María García Escudero– fue obligado a dimitir a los pocos meses de recibir dicho cargo al otorgarle a *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)⁵⁹ el interés nacional y por oponerse a darle la misma distinción a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Este hecho le supuso numerosos encontronazos con el Ministro Arias-Salgado (Romero, 1994j, min. 00:10:07-00:10:34).

Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elio, sucesor de García Escudero, impuso en 1952 una clasificación a partir de la cual los filmes recibirían un tanto por ciento estipulado de subvención según la categoría a la que fuesen adscritos en dicha clasificación (Alonso Tejada, 1977, p. 127). Este hecho quedó reflejado en el establecimiento de una censura económica que llevó a los productores españoles a interesarse por realizar un tipo concreto de títulos que pudiesen aspirar a recibir el mayor número de ayudas económicas (Gubern, 1975, pp. 68-69).

Además, se aplicaron una serie de medidas proteccionistas, entre las que destaca el aumento del número de filmes españoles a distribuir en España respecto a los foráneos (Monterde, 2010, pp. 253-254). Esto llevó a un boicot por parte de las productoras norteamericanas entre 1955 y 1958 –tiempo durante el cual el número de obras cinematográficas estadounidenses

⁵⁹ Film que no sólo presentaba un fuerte trasfondo político y social, sino que también incluía referencias a temas de tipo erótico, como la prostitución, el sexo y el lesbianismo (Gubern, 1975, p. 66; Monterde, 2010, p. 247).

proyectadas en las salas españolas cayó en picado—; así como a la promoción del cine español en los mercados extranjeros y al impulso de la realización de coproducciones internacionales.

Paralelamente, en estos momentos el cine español sufre un cambio a partir del surgimiento de un tipo de cine más crítico y de autor, con directores como Bardem y Berlanga; lo que supuso un mayor movimiento de resistencia intelectual en contra de la censura y la dictadura (Romero, 1994j, min. 00:06:23-00:06:31)⁶⁰. La materialización de esta resistencia tuvo lugar en las Conversaciones de Salamanca de 1955, en las que los participantes —entre ellos, reconocidos directores, actores y críticos, así como el mencionado ex-director general de Cinematografía y Teatro José María García Escudero— criticaron la arbitrariedad de los censores y exigieron la elaboración de un código en el que se explicitaran las limitaciones oficiales y que pudiese actuar a modo de referencia para los realizadores cinematográficos (Romero, 1994j, min. 00:14:03-00:15:24); además de la equiparación entre el cine español y el extranjero en lo que a la severidad censora se refería (Gubern, 1975, pp. 82-83). Dicho código sería finalmente promulgado en 1963, contando con la colaboración y opinión de diferentes directores a la hora de establecer sus parámetros (Romero, 1994k, min. 00:15:28-00:15:35).

La polémica surgida por las peticiones de las Conversaciones de Salamanca —de acuerdo con Román Gubern (1975, p. 85)— socavó la industria, implicando la destitución del director general de Cinematografía en 1956 y permitiendo el inicio de una leve apertura. Así, *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) dio paso al origen de la producción de filmes de comedia *sexy* española, cuya cúspide se sitúa una década después con el éxito de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970)⁶¹; mientras que, al mismo tiempo, se autorizó la presencia de senos femeninos en el documental *Continente perduto* (Enrico Gras, Giorgio Moser y Leonardo Bonzi, 1955).

Es también durante la segunda mitad de la década de los años cincuenta cuando empieza a hacerse uso de la práctica de las dobles versiones en España, destacando la labor del director y productor Ignacio F. Iquino (Freixas y Bassa, 2000, pp. 89-90n); una técnica de gran importancia para la inclusión de elementos eróticos y de desnudo en el cine español de exportación a partir del rodaje de dos versiones de algunas de las escenas de un film, una con ropa y otra con menos o sin la misma.

El cambio político del régimen a partir de este período, el cual dejaba a un lado la autarquía característica de las dos décadas anteriores, implicó que *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) —mencionado anteriormente como paradigma del cine nacionalista— fuese objeto de modificaciones por parte de la censura. Ante la nueva etapa de España como aliada de los Estados Unidos de América, el film de Sáenz de Heredia sufre un cambio de título, pasando a llamarse *Espíritu de una raza*, además de recibir cortes en aquellas escenas en las que se exponían símbolos que reflejaban el carácter fascista del régimen (como por ejemplo el saludo romano), y alteraciones en los diálogos originales en los que se expresasen comentarios contrarios a los estadounidenses (Romero, 1994h, min. 00:16:48-00:17:22).

2.4.3. Los años sesenta.

La década de los sesenta se inicia con la dimisión del Ministro de Información Gabriel Arias-Salgado y de Cubas en 1962 tras la polémica surgida por el estreno de *Viridiana* (Luis Buñuel,

⁶⁰ Este tipo de obras cinematográficas más autorales fueron apoyadas fervientemente por los cineclubs, en los que se programaban sesiones de filmes prohibidos, y las revistas universitarias, en las que se debatía y criticaba el panorama cinematográfico español (Gubern, 1975, p. 80).

⁶¹ El film español más taquillero en su momento (Gubern, 1975, p. 169).

1961). Luis Buñuel, quien no había vuelto a España desde el final de la Guerra Civil, decidió regresar a su país natal para realizar el mencionado título en coproducción entre México y España. El film, empero, pese a los cambios realizados por parte la censura (un final impuesto), fue considerado como blasfemo por parte de El Vaticano, lo que llevó a Arias-Salgado a dejar su puesto como Ministro (Romero, 1994k, min. 00:09:31-00:12:00). La polémica causada por *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) –no reflejada en los medios españoles de la época– supuso que el mismo, pese a estar íntegramente rodado y ser la primera obra cinematográfica española en ganar la Palma de Oro del Festival de Cannes, perdiese los permisos y, a efectos prácticos y legales, pasase a ser considerado como inexistente (Gubern, 1975, pp. 97, 173; Romero, 1994n, min. 00:08:01-00:08:26)⁶².

Manuel Fraga Iribarne fue elegido como el nuevo Ministro de Información, quien a su vez, volvió a dar el cargo de director general de Cinematografía y Teatro a José María García Escudero. Fraga y Escudero inician a partir de este momento un período de apertura y ordenan revisar los criterios de la censura y clasificación; además de llevar a cabo un relevo en la Junta de censura, ahora formada por miembros de la policía, la educación y la iglesia – en sustitución de la formación original de 1937 con el ejército, la Falange y la iglesia– (Gubern, 1975, p. 106), aunque manteniendo el acentuado poder otorgado a la representación eclesiástica y su derecho a veto. La mencionada revisión de los criterios censores permitió que en 1962 se autorizara el revisionado y comprobación de filmes anteriormente prohibidos, de los cuales un 80% fueron aprobados, según comenta José María García Escudero la serie documental de Vicente Romero (1994k, min. 00:12:41-00:12:55). Aunque el porcentaje aportado por García Escudero parece alumbrar una época de cambios, es importante afirmar que, tras su aprobación, todos estos títulos fueron estrenados con los correspondientes cortes de censura; aún tratándose de filmes ya pasados de moda que presentaban una polémica más bien relativa para la época (Gubern, 1975, p. 114). Al mismo tiempo, muchas de estas obras cinematográficas eran preseleccionadas por las distribuidoras según su validez comercial y de capacidad de aprobación por la censura en un intento para ahorrarse tiempo y capital (Gubern, 1975, p. 139); además de resultar poco atractivas para el público y los distribuidores al haber sido producidas dos o tres décadas antes –mientras seguía habiendo otras de nueva realización que no podían ser estrenadas en España– (Gubern, 1975, pp. 114, 116). Es igualmente importante decir que, pese a las pretensiones proteccionistas de García Escudero, el aumento de la oferta de filmes extranjeros en las taquillas españolas perjudicó al cine de producción nacional (Torreiro, 2010a, p. 303).

Por otro lado, tal y como decíamos anteriormente, el código de censura propuesto en las Conversaciones de Salamanca de 1955 fue finalmente publicado en 1963, para –siguiendo con lo apuntado por Casimiro Torreiro (2010a, p. 302)– delimitar la censura y regular las decisiones de los censores; convirtiéndose, además, en una guía con la que los directores podían conocer los límites de la censura y atenerse a ellos. Las Normas de Censura Cinematográfica, inspiradas en el ya casi caduco Código Hays (Gubern, 1975, p. 110) que fue derogado en 1966 tras el incumplimiento del mismo por parte de un extenso número de directores durante la década anterior, prohibían, según Román Gubern (1975, p. 110):

“la justificación del suicidio, del homicidio piadoso, de la venganza y del duelo, del divorcio, del adulterio, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del alcoholismo y de los delitos excesivamente pormenorizados, así como las escenas de brutalidad o crueldad,

⁶² Luis Buñuel, años después, volvería a probar suerte con la nueva censura de García Escudero y Fraga Iribarne, para realizar *Tristana* (1970), cuyo guion llevaba prohibido seis años, pero aprobado por Fraga en un intento de evitar la producción del film por parte de Portugal (Gubern, 1975, p. 150; Romero, 1994k, min. 00:27:42-00:27:59).

las ofensas a la religión, a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado y a la persona del Jefe del Estado”.

Además de hacer referencia directa al veto, en palabras de Casimiro Torreiro (2010a, p. 302), “de perversiones sexuales como eje de la trama”, y a la prohibición de un film “Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree por su reiteración un clima lascivo, brutal o morboso [...]” (Torreiro, 2010a, p. 303). Estas normas mantenían, por lo tanto, los clásicos tabúes del cine español –el ejército, el sexo, la religión y la política– y ponían de manifiesto que, tal y como explica Domènec Font (Romero, 1994k, min. 00:14:01-00:14:34), el marxismo y el erotismo eran los dos elementos de mayor importancia a censurar para García Escudero. Aún así, el mismo código en ocasiones resultaba demasiado amplio, ambiguo e insuficientemente claro (Gubern, 1981, pp. 195-196; Romero, 1994k, min. 00:16:08-00:16:32); mientras que algunos de sus epígrafes demostraban ser directamente antagónicos con la realidad del cine español. De acuerdo con Román Gubern (1975, pp. 110-111), estas normas eran:

“como cándidos enunciados platónicos, pues la prohibición de «las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales, y de terror» (Norma Duodécima) nacía obligándose a ignorar la sistemática violación de la Norma en que se basa un género tan popular como el «cine de terror» y una buena porción del *thriller* y del *western*. Y al prohibir «la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas» (Norma Decimocuarta) y las películas «que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales» (Norma Decimoquinta), los censores se obligaban a cerrar los ojos sobre todo el filón de cine antisoviético y de «guerra fría», así como ante los *westerns* antiindios y ante las numerosísimas exaltaciones de la épica colonial”.

Para ejemplificar, una vez más, la ambigüedad del texto, resulta oportuno señalar que tras la sustitución de García Escudero en 1967 se endurecieron las restricciones censoras sin la necesidad de aplicar modificaciones a las Normas de Censura Cinematográfica (Torreiro, 2010a, p. 302).

En lo referente a la otra petición de las Conversaciones de Salamanca, reclamando la igualdad entre el cine español y el extranjero, se trataba, de acuerdo con Román Gubern (1975, p. 111), de un objetivo completamente falaz ya que los filmes nacionales se encontraban sujetos a una doble censura: primero con la censura previa de guiones, y después con la censura de los filmes una vez ya rodados; mientras que los títulos de procedencia extranjera sólo pasaban por esta última. Debe tenerse también en cuenta que los realizadores españoles en muchas ocasiones se encontraban con muchos más problemas burocráticos para poder exportar sus obras cinematográficas que los extranjeros a la hora de importarlas (Gubern, 1975, pp. 115-116).

En 1964, son publicadas las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, para proteger a la vez que estimular la producción cinematográfica española. Con estas normas se eliminan las clasificaciones de la década anterior –a partir de las cuales, recordemos, se decidía el porcentaje de las ayudas que un film debía recibir– y se impone lo que Casimiro Torreiro (2010a, p. 305) describe como una “cantidad automática equivalente al 15% de la recaudación bruta, porcentaje sobre taquilla al que tenía derecho toda película de producción española en los primeros cinco años de su carrera comercial” aplicada a través del control de taquilla. Además, se sustituye el Interés nacional por el Interés especial para promover el cine de jóvenes directores, presuntamente a imitación del cine de autor europeo y como contrapartida al cine de género más comercial (Torreiro, 2010a, p. 306)⁶³. Esta apertura

⁶³ García Escudero, justamente, atribuía parte de la crisis del cine español a la falta de cultura del espectador medio (Torreiro, 2010a, p. 301), más interesado en el cine de género que en el de autor. De ahí su interés de

aplicada por Fraga y García Escudero, no obstante, no se encontró exenta de polémicas, algunas de las cuales fueron muy sonadas, además de suponer continuas discusiones entre el Ministro Fraga y los sectores más conservadores, incluyendo la iglesia, y el propio Presidente Carrero Blanco. Uno de estos casos polémicos estuvo relacionado con *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), que fue estrenado con gran éxito y premiado en el Festival de Venecia hasta que el embajador español en Italia, Alfredo Sánchez Bella (quien a su vez sustituiría a Fraga tras su cese), señaló que el film de Berlanga se trataba de propaganda comunista (Gubern, 1975, pp. 131-138)⁶⁴. Otra polémica en la que se vio envuelto García Escudero fue a raíz del estreno con cortes de *La ragazza con la valigia* (Valerio Zurlini, 1961). Si bien los cortes fueron realizados previamente a la toma de poder de García Escudero (Gubern, 1975, pp. 107-108), la presencia de Zurlini en la proyección dio pie a una serie de quejas por parte del director (Gubern, 1981, pp. 192-193). También el italiano Francesco Rosi publicó una carta abierta quejándose de los cambios realizados por parte de la censura a su *Il momento della verità* (1965), como la clasificación del mismo para mayores de dieciocho años, alteraciones en los diálogos y la omisión de uno de sus colaboradores en los créditos; reclamando Rosi, por ello, que retirasen su nombre del film (Gubern, 1975, pp. 122-123).

En 1965 la Junta de Clasificación y Censura de 1962 pasa a ser la Junta de Censura y Apreciación de Películas, sin muchos cambios a nivel administrativo, aunque adquiriendo un mayor poder y derechos a la hora de vetar filmes y en la toma de decisiones (Gubern, 1975, pp. 140-141). Mientras que en 1967 tienen lugar dos hechos importantes. Por una parte, la celebración de las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía en Sitges, en las que se reclama la creación de un Sindicato democrático en substitución del Sindicato Nacional del Espectáculo, así como la eliminación de los permisos de rodaje y de la censura (Gubern, 1975, pp. 145-146; Torreiro, 2010a, p. 339); y, por otra, la supresión de la Dirección General de Cinematografía como consecuencia de una serie de recortes tras la devaluación de la peseta (Gubern, 1975, p. 146). Ambos hechos evidenciaron, de acuerdo con Román Gubern (1975, p. 146), el agotamiento de las políticas supuestamente aperturistas de García Escudero.

En 1967, además, son creados los Cines de Arte y Ensayo, en los cuales –con un máximo de 500 localidades y situados en poblaciones de más de 50.000 habitantes– podían estrenarse diferentes obras cinematográficas extranjeras sin censura en versión original subtitulada y filmes españoles clasificados de interés nacional (Gubern, 1975, p. 121); aunque incluso en éstos la censura seguía presente. Juan Antonio Bardem en la serie documental de Vicente Romero (1994, min. 00:07:30-00:08:02), por ejemplo, hace referencia a la falta de traducción de los subtítulos de ciertos diálogos específicos en el film *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) por cuestiones ideológicas⁶⁵.

Como decíamos anteriormente, con las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía se apoyó la producción de cine español, sobre todo de filmes más artísticos y/o intelectuales que pudiesen ser presentados en festivales extranjeros, así como promoviendo las realizaciones de directores jóvenes recién salidos de la Escuela Oficial de Cinematografía (Gubern, 1981, pp. 210-211; Torreiro, 2010a, pp. 301-302, 308-320). Este

renovar el cine español a través de un tipo de filmes más intelectuales comparables a aquellos realizados a nivel europeo.

⁶⁴ Luis García Berlanga, así como otros directores de la talla de José Antonio Nieves Conde, Carlos Saura y Juan Antonio Bardem –que llevaron a cabo obras cinematográficas más críticas y centradas en temas de tipo social y político– fueron aquellos que protagonizaron un mayor número de enfrentamientos y choques con la censura, viendo como sus filmes eran cortados de manera indiscriminada o directamente prohibidos (Gubern, 1975, pp. 91-95).

⁶⁵ También Casimiro Torreiro (2010b, p. 349) hace referencia a la costumbre de no subtítular algunos diálogos concretos, mientras que Luis Alonso Tejada (1977, pp. 156-157) y Román Gubern (1975, pp. 121-122) hablan directamente de cortes.

hecho permitió el estreno de títulos realizados por directores más rompedores, aunque dentro de unos límites predefinidos y pactados con la censura (Gubern, 1975, pp. 125-126; Torreiro, 2010a, p. 310), como Carlos Saura o Mario Camus en lo que se conoce como Nuevo Cine Español. El proyecto del Nuevo Cine Español, como señala Casimiro Torreiro (2010a, pp. 335-337), acabaría siendo fallido por la falta del impacto de los filmes del mismo, tanto a nivel comercial como de reconocimiento en los festivales de cine internacionales.

En una misma línea, por su aspecto más intelectual, durante esta etapa empiezan a llegar a las salas españolas filmes europeos pertenecientes a la *Nouvelle Vague* francesa y al *Free Cinema* británico, lo que llevó a una manipulación de los mismos por parte de las distribuidoras para presentarlos de un modo mucho más claro al espectador español, haciendo uso de voces en *off* y cambios de tonalidad entre las escenas (Gubern, 1975, pp. 120-121).

En cuanto al erotismo, la apertura de Fraga y Escudero a través de su “censura inteligente” (Gubern, 1975, p. 106)⁶⁶, permitió cierto relajamiento entre los censores; lo que se manifestó, según Román Gubern (1975, pp. 106-107, 149), a través de la aparición del primer bikini del cine español en 1962 con *Bahía de Palma* (Juan Bosch), del estreno de filmes en los que se tocaban temas como el sexo y la prostitución, y de la aprobación de desnudos y semidesnudos en dos títulos estrenados en 1969: *Helga - Vom Werden des menschlichen Lebens* (Erich F. Bender, 1967) y *La Celestina* (César Fernández Ardavín, 1969). Aún así, al mismo tiempo, fueron muchas las obras cinematográficas que sufrieron cortes de censura, tanto por presentar elementos de erotismo como por hacer referencia a cuestiones político-religiosas (Gubern, 1975, pp. 118-119). Este hecho se debía a que estas normas censoras de García Escudero “apenas diferían de las que se venían aplicando *de facto* desde la victoria franquista y se lo ponían muy difícil a aquellos realizadores que quisieran explorar las posibilidades narrativas y formales de cine fantástico y de terror” (Pulido, 2012, p. 30). También el mencionado Nuevo Cine Español potenciado por García Escudero, pese al hecho de presentar temas tabú como la religión o la sexualidad y la homosexualidad, se trataba de un cine controlado y limitado por la propia Administración, y por lo tanto, con la permisibilidad de incluir y hacer referencia a ciertos aspectos punzantes pero siempre dentro de unos parámetros concretos (Gubern, 1975, pp. 125-130).

Finalmente, en 1969 Alfredo Sánchez Bella, quien, recordemos, unos años antes había protagonizado el escándalo en el que se vio implicado *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), fue elegido como el nuevo Ministro en sustitución de Manuel Fraga, presentando unas tendencias menos aperturistas y mucho más cercanas a las de Carrero Blanco y el Opus Dei. Con Sánchez Bella, “la censura volvió a una rigidez moral de rancio cuño que chocaba con los usos sociales de la época” (Romero, 1994, min. 00:03:55-00:04:02); ejerciendo un control implacable sobre el erotismo y cortando todo tipo de desnudo. Sin embargo, esta dura represión contra el sexo y los desnudos se limitó sólo a España, ya que, García Escudero —en sus funciones para promover el cine español en el extranjero como nuevo director de Cinespaña— facilitó la presencia de filmes de producción española en doble versión con desnudos en el mercado internacional. Según Román Gubern (1975, p. 149):

“al frente de Cinespaña, García Escudero se quejaba del escaso atrevimiento y competitividad del cine español para abrirse paso en los mercados españoles. En consecuencia, Cinespaña pasó a estimular la política de «dobles versiones» [...] con añadido de profusas escenas escabrosas”.

⁶⁶ Referida por Casimiro Torreiro (2010a, p. 302) como “censura social inteligente”.

2.4.4. Los años setenta.

El mantenimiento de la censura y de una política nacionalcatólica supone un choque entre el cine español y la censura con la industria cinematográfica internacional, cada vez más abierta al sexo y a presentar tabús hasta el momento impensables de ser incluidos en un film, como la homosexualidad o las drogas (Romero, 1994l, min. 00:05:15-00:06:39). Éste es el período marcado por la peregrinación de españoles hacia los cines de la frontera francesa, dando pie a numerosas polémicas en la prensa de época (Gubern, 1975, pp. 160-161).

Sánchez Bella inicia su toma de poder prohibiendo algunos de los filmes aprobados por Fraga durante su último período y todavía no estrenados, además de cortar escenas de tipo sexual de obras cinematográficas extranjeras que en los años anteriores habrían sido admitidas, como la secuencia de la violación de *C'era una volta il West* (Sergio Leone, 1968) “con imágenes de un erotismo perfectamente tolerado durante la precedente etapa de Fraga Iribarne” (Alonso Tejada, 1977, p. 211). Respecto a la *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), la distribuidora llevó el caso a juicio (Gubern, 1975, p. 156) ya que, aunque este film de Fellini fue aprobado por Fraga antes de ser cesado (Alonso Tejada, 1977, p. 210), el mismo vio su estreno frustrado tras su prohibición por parte de Bella; dando pie a un juicio único en toda la historia de la censura española, que evidentemente la distribuidora perdió en favor de la Junta (Torreiro, 2010b, p. 349).

El aumento de las intervenciones de la censura española en los filmes internacionales llevó al progresivo cierre de los Cines de Arte y Ensayo hasta su total clausura en 1971. Al mismo tiempo aumentaba la deuda con los productores, situación acrecentada por la congelación de los créditos del Banco de Crédito Industrial a la industria del cine español tras el Caso Matesa (Gubern, 1975, p. 164).

La crisis económica del cine nacional, sumada a la crisis cinematográfica internacional ante el éxito sin parangón de la televisión, dio pie, por una parte, al aumento de los precios de las entradas y, por otra, al aumento de la producción basada en la explotación de subgéneros comerciales como la acción, la comedia *sexy*, el *western* y, por supuesto, el terror (Gubern, 1975, pp. 155-156, 169).

El asesinato de Carrero Blanco a finales de 1973 supondrá la entrada de Arias Navarro como Presidente del Gobierno y de Pío Cabanillas como Ministro de Información y Turismo, iniciando un nuevo período de apertura con la autorización de una setentena de obras cinematográficas anteriormente prohibidas (Gubern, 1975, p. 176). Cabe decir que aunque en estos últimos años del franquismo la censura pasó a mostrar una actitud cada vez menos agresiva, siguió activa tanto con la revisión previa de guiones como aplicando cortes a filmes ya realizados (Gubern, 1975, pp. 175-176). Así mismo, prosiguió la prohibición del estreno de *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) y *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), que tendrían que esperar a ser estrenadas hasta el final de la dictadura, aunque incluyendo todavía cortes de censura (Romero, 1994l, min. 00:07:13-00:11:05).

A partir de 1974 se permiten los “desnudos o semidesnudos fugazmente entrevistados” (Gubern, 1975, p. 175), y se anuncia el estreno de filmes considerados como conflictivos y prohibidos hasta la fecha. Aún así, tal y como había sucedido durante la apertura de Fraga y García Escudero, en su mayoría se trataban de títulos de poco interés para el público de los años setenta, ávido de poder visualizar las obras cinematográficas que estaban creando polémica por aquel entonces y que la censura no admitía (Gubern, 1975, pp. 175-176, 178-179). Cabanillas, por su concepción aperturista, fue cesado a finales de 1974, momento en el que la censura recibe el nombre de Junta de Ordenación Cinematográfica (Gubern, 1975, pp. 179, 181-182).

En 1975 se aplican las últimas normas de censura, en lo que puede resumirse con un “sexo sí, política no” (Romero, 1994l, min. 00:17:46-00:17:47), lo que supone el inicio del destape del cine español. Según Jaume Figueras –haciendo uso de su alias Mr. Belvedere– en la serie documental de Vicente Romero (1994l, min. 00:17:55-00:18:23), el primer trasero permitido en las pantallas españolas corresponde al de Brigitte Bardot en el film *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1958), mientras que los primeros senos a Perla Cristal en *El chulo* (Pedro Lazaga, 1974)⁶⁷.

A partir de 1976 se da por finalizada la obligación de los realizadores para presentar sus guiones a la censura antes de iniciar el proceso de rodaje. Partiendo de las opiniones compartidas en la serie de Vicente Romero (1994l, min. 00:20:08-00:20:35), esta tesitura suponía un mayor riesgo de pérdida económica para los productores, ya que la prohibición de un film totalmente rodado era considerablemente peor que la prohibición de un simple guion.

La censura de finales del franquismo mostraba una actividad cada vez más debilitada, hasta el punto de que sus sentencias eran ignoradas por parte de los directores. Así, según afirma Vicente Aranda (Romero, 1994l, min. 00:21:38-00:21:56), la Junta le indicó que debía retirar un plano de uno de sus filmes –que por la fecha suponemos que se trata de *Cambio de sexo* (1977)–, pero se decidió no seguir las directrices de los censores y estrenar dicho título sin los cortes reclamados. Este acto no conllevó ningún tipo de castigo para sus realizadores.

2.4.5. El fin de la censura.

La censura cinematográfica española fue finalmente derogada a través de un decreto ley en abril de 1977, aunque las juntas de censura no serían disueltas hasta el año siguiente con la promulgación de la Constitución Española. El final de la Junta, en todo caso, no implicó la eliminación de todas las restricciones, pues tal y como afirman Teodoro González Ballesteros, José Luis Dibildos, Jaime Caminos y Domènec Font en la serie de Vicente Romero (1994l, min. 00:26:20-00:28:16), el control del Gobierno sobre la producción de filmes a través de las juntas de valoración y de la dependencia de ayudas económicas, así como el poder de las productoras, supusieron la conformación de un nuevo tipo de censura.

La entrada en la democracia tampoco supuso que el cine se encontrase exento de polémicas, como en el caso de Pilar Miró, que fue acusada de “haber cometido injurias contra el Cuerpo de la Guardia Civil” (Romero, 1994l, min. 00:24:58-00:25:04) por la realización de *El crimen de Cuenca* (1980). Si bien el rodaje del film tuvo lugar en 1979, año en el que debía ser estrenado, el mismo no fue autorizado hasta 1981; período durante el cual el título fue incautado y su directora llevada a juicio (Torreiro, 2010b, p. 370).

3. La censura y el erotismo.

Respecto a la actitud de los censores hacia el sexo y el erotismo, suele ser costumbre imaginarse a los miembros del organismo censor como personas altamente morales, aunque en ocasiones podían ser realmente ingenuos o incluso más perversos y pervertidos que los propios directores respecto a la presencia de elementos sexuales en pantalla. Por ejemplo, en el caso de William Hays, “corrió por Hollywood el rumor de que [...] sufría una perversión sexual con los ombligos” (Romero, 1994a, min. 00:18:40-00:18:46) por haber prohibido la exhibición de los mismos en *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) –siguiendo uno de los artículos de su famoso Código–, aunque sin mostrar ninguna objeción ante la presencia de

⁶⁷ Aunque Figueras no hace mención al título del film de Lazaga, Gérard Lenne (1998, p. 83) afirma que se trata de *El chulo* (1974).

escotes muy vistosos. Aparentemente las causas de esta curiosa manía no eran de tipo fetichista sino más bien por ignorancia, ya que según la esposa del censor en el juicio de su divorcio, Hays tendía a confundir los ombligos con los genitales femeninos (Freixas y Bassa, 2000, p. 65). Otro caso de ingenuidad es el expuesto por Alberto Reig en la serie documental de Vicente Romero (1994j, min. 00:25:08-00:25:38) en relación con la visualización de un film de Marilyn Monroe por parte de la Junta de Censura, durante la cual un vocal eclesiástico le preguntó si la actriz era coja por el contorneo de sus caderas al andar. Este tipo de reacciones más *naïf* contrastan con la actitud de otros miembros, cuya perversión resulta sorprendente dada la naturaleza de su labor censora. El director Carlos Saura (Romero, 1994c, min. 00:17:20-00:18:08) afirma que el censor Francisco Ortiz Muñoz no sólo fue el peor de todos los miembros de la Junta por su severidad, sino que además era un *voyeur* que había unido los negativos cortados de diferentes filmes para así poder proyectárselos en privado.

En lo referente a la concepción de la actividad de la censura, muchos de los censores entrevistados en la serie documental de Vicente Romero *Imágenes prohibidas* (1994) evidencian su propia creencia del bien que suponía su labor para la cinematografía española. Pascual Cebollada (Romero, 1994b, min. 00:18:24-00:00:18:57), por ejemplo, afirma que algunos filmes mejoraban una vez censurados ya que les cortaban algunas escenas que eran sobrantes y que incluso “se agilizaba mucho más la inteligencia creadora” (Romero, 1994n, min. 00:19:10-00:19:13), ya que la propia existencia de la censura obligaba a los directores a buscar el modo más creativo de tratar ciertos temas. José María García Escudero, por su parte, hace referencia a que la censura “no era el capricho de un Régimen sino que [...] era la expresión de un gran sector de la sociedad” (Romero, 1994c, min. 00:06:32-00:06:39). Tampoco queremos pasar por alto la consideración que Arias-Salgado se tenía a sí mismo como salvador de almas, tal y como se afirma en la serie documental de Vicente Romero (1994c, min. 00:08:27-00:09:54).

También debe tenerse en cuenta que fueron muchas las ocasiones en las que la Junta Censora dio su beneplácito a un film para su estreno y, una vez en el cine, éste fue prohibido debido a la intromisión de un agente externo –como grupos civiles, la iglesia, colegios de médicos, militares, la esposa de algún político, etc.–; lo que llevó a la propia censura a extremar los cortes (Gubern, 1975, p. 73).

A lo largo de la historia de la censura cinematográfica española durante la dictadura destacan, además, varios sucesos en los que los censores realmente demostraron ser poseedores de lo que el productor Elías Querejeta describe como “mentes torcidas” (Romero, 1994a, min. 00:04:01-00:04:02); cumpliendo al pie de la letra con la siguiente afirmación de la actriz y directora Ana Mariscal: “[La censura era] un poco estúpida, un poco tonta porque veía mal y veía cosas perniciosas donde no existían” (Romero, 1994c, min. 00:19:17-00:19:24). Así, cuando el propio Querejeta fue a presentar el guion de *La caza* (Carlos Saura, 1966), del que era productor, se le requirió un cambio de título, puesto que el original era “La caza del conejo”. El censor en cuestión, al ver el que el productor no acababa de entender a lo que se refería, realizó un gesto obsceno, lo que demuestra que los vocales de la censura podían llegar a ser mucho más malpensados que los propios realizadores (Gubern, 1975, p. 126; Romero, 1994n, min. 00:23:23-00:24:28).

Uno de los ejemplos más conocidos del grado de perversión censora es el de *Mogambo* (John Ford, 1953). En dicho film, con el fin de que el mismo pudiese ser autorizado para todos los públicos –y por recomendación de la propia distribuidora–, se convirtió un caso de adulterio en un incesto (Romero, 1994j, min. 00:24:17-00:24:52). Así, los dos miembros del matrimonio protagonista pasaron a ser hermanos para poder encubrir la infidelidad de ella con otro hombre, por lo que el coqueteo entre los cónyuges y el hecho de compartir cama sugerían la existencia de una relación incestuosa. Finalmente durante la década de los sesenta,

Mogambo (John Ford, 1953) sería reestrenado en su integridad (Gubern, 1975, p. 74). Este caso, empero, no fue aislado, lo que demuestra la preocupación de los censores por el sexo y, concretamente, el adulterio. En *The Rains of Ranchipur* (Jean Negulesco, 1955), por su parte, se realizan cambios de diálogo para que un ataque de un tigre al marido de la protagonista, que en la versión original del film no era más que un zarpazo, pasara a ser mortal y con ello permitir la relación extramatrimonial de ella (Gubern, 1975, p. 86). Otro ejemplo bastante curioso (por su exageración) es el de José María Forqué, a quien en el guion de *La cera virgen* (1972) no le permitieron que un niño escribiese la palabra “tetas” en una pared (Romero, 1994n, min. 00:02:06-00:02:20); o el de José Luis Dibildos, quien afirma que en una página de un guion le tacharon el adjetivo “maravillosas” con el que se hacía referencia a las piernas de una mujer (Romero, 1994n, min. 00:10:50-00:11:18).

Respecto a la insistencia de censurar incluso aquello que no se ve, destacan algunos ejemplos igualmente sorprendentes. Por una parte, Ana Mariscal afirma que en uno de sus primeros filmes le cortaron un primer plano de su rostro porque un censor le vio algo en la mirada (Romero, 1994n, min. 00:14:40-00:15:11). Al director José María Forn, en *La piel quemada* (1967), le cortaron una escena de un desnudamiento en la que no se incluía imagen alguna de desnudo pero que fue censurada por lo que podría imaginarse el espectador (Romero, 1994m, min. 00:02:17-00:02:37); mientras que Vicente Aranda se vio obligado a presentar *Las crueles* (1969) ante la Junta en diferentes ocasiones porque en cierta escena los censores decían ver una entropierna (Romero, 1994n, min. 00:12:06-00:13:12). Un caso parecido al de Aranda es aquel relatado por el crítico y periodista Jaume Figueras en la serie de Vicente Romero (1994m, min. 00:14:52-00:15:23), respecto a *Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966). Durante la sesión de visionado del film un censor afirmó vislumbrar un pezón, pero al no volver a aparecer éste tras una revisión de la secuencia en cuestión, según el propio crítico, “hubo grandes conversaciones y grandes escritos que iban y venían respecto a la existencia o no existencia de ese pezón” (Romero, 1994m, min. 00:15:17-00:15:23). Otro caso muy destacable es el de Pedro Olea y *El bosque del lobo* (1970) respecto a una escena de sexo aparentemente de gran importancia para la trama, que fue cortada por haber sido rodada con ternura. Según los censores el problema no radicaba en la explicitud de las imágenes, sino en que no era correcto el hecho de mostrar la intimidad de una pareja en la cama, recomendándole que podía sustituir dicha secuencia por una violación (Schlegel, 2015, p. 66). Un hecho que demuestra la ambigüedad moral de la censura española.

Existían, sin embargo, algunos modos con los que burlar los cortes, como por ejemplo el hecho de incluir escenas muy subidas de tono para que otras menos explícitas, aunque igualmente censurables, pudiesen ser aceptadas (Romero, 1994k, min. 00:26:21-00:26:33)⁶⁸, o directamente que la censura pasara por alto cierto tipo de mensajes y contenidos⁶⁹. Aún así, resulta realmente asombroso cómo la posible presencia de un pezón o una entropierna –que en realidad no existían–, un desnudo que no se veía o la simple mirada de una mujer joven podían suponer que una obra cinematográfica fuese mutilada; todo ello, mientras el propio Estado toleraba y promocionaba, aunque ésta fuese considerada como una práctica ilegal, la

⁶⁸ Javier Aguirre, Paul Naschy y Ángel Gómez Rivero también hacen mención a esta práctica en la versión comentada de *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973) editada en *Blu-ray* por Vinegar Syndrome en 2016 (min. 00:45:42-00:46:03).

⁶⁹ El musical *Diferente* (Luis María Delgado, 1961), que se trataba de una “pública apología de la homosexualidad” (Gubern, 1975, p. 99), no sólo fue aprobado por la censura sin ningún tipo de corte (Freixas y Bassa, 2000, pp. 99-100n), sino que además el director del mismo fue felicitado por uno de los vocales eclesiásticos (Romero, 1994m, min. 00:20:11-00:20:37); mientras que el *thriller* de ciencia ficción *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974) recibió una serie de comentarios por la presencia de elementos eróticos, aunque se obviaron las lecturas del trasfondo político de los hechos del film (Pulido, 2012, pp. 109-110, 170).

realización de las dobles versiones para poder exportar los filmes de realización española (Gubern, 1975, p. 90).

4. Erotismo en el cine español.

Sin ser nuestro objetivo de realizar un amplio estudio del erotismo en el cine español, pretendemos ofrecer aquí unas breves pinceladas con las que contextualizar el precedente erótico de este cine comercial de fuerte carga sexual que aparecerá a partir de los años sesenta y setenta y poder completar la información ya aportada en los dos apartados anteriores.

4.1. *El cine en tiempos de Primo de Rivera y la Segunda República.*

El cine comercial con elementos de desnudo, aunque existente, resulta escaso en los primeros años de vida del cine en España; a la vez que duramente castigado. Uno de los primeros desnudos del cine español aparece durante la dictadura de Primo de Rivera, concretamente, en la obra cinematográfica franco-española *La condesa María* (Benito Perojo, 1927), con un desnudo integral trasero femenino que fue cortado por la censura española (Romero, 1994d, min. 00:24:05-00:24:25). En el cine de producción enteramente nacional, por su parte, se evitan los planos con besos (Romero, 1994d, min. 00:27:14-00:27:24), sustituidos por un leve contorno de los rostros de los protagonistas hacia el lado opuesto de la cámara (Romero, 1994g, min. 00:26:17-00:26:28).

La llegada del gobierno de la Segunda República en 1931 permitió una mayor libertad, posibilitando que se realizase un cine más centrado en temas de cierta relación con el sexo, como la prostitución y el adulterio, aunque poco dado al desnudo por una censura todavía activa. El conservadurismo con el que se caracterizó el Bienio Negro, llevó a cabo una marcada persecución del erotismo, además de suponer la imposición de una autocensura por parte de las productoras (Romero, 1994e, min. 00:17:41-00:20:05). Es durante este período, cuando llega otro de los primeros desnudos del cine español en *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), esta vez con la aparición de la actriz principal con los senos al desnudo en medio de una escena de temática circense. Este film, no obstante, no pudo ser estrenado ante el inicio de la Guerra Civil Española, viéndose su director exiliado y la actriz principal fusilada (Romero, 1994e, min. 00:24:56-00:25:27).

4.2. *El cine bajo los primeros años de la dictadura franquista.*

Tras el paréntesis que supone la Guerra Civil y las dos primeras décadas del franquismo, durante las cuales se prohíben los besos, las escenas de amor y los desnudos, destaca la aparición de la doble versión a finales de los años cincuenta. Dicha práctica, pese a ser muy popular entre los directores del *fantaterror* y otros subgéneros durante los setenta, fue instaurada a finales de la década de los cincuenta por el director y productor Ignacio F. Iquino (Freixas y Bassa, 2000, pp. 89-90n; Romero, 1994k, min. 00:19:28-00:19:36) tras el uso de la misma, según Román Gubern (1975, pp. 76-77), por parte de los coproductores extranjeros en *That Lady* (Terence Young, 1955).

Pese a la inexistencia durante este período de imágenes eróticas en los filmes españoles, más allá de las dobles versiones⁷⁰ o de tratar la sexualidad y/o el amor a través de un mensaje moralista (Gubern, 1975, p. 55), no hay que obviar que en ciertas obras cinematográficas

⁷⁰ Tal y como se afirma en la serie de Vicente Romero (1994g, min. 00:24:33-00:24:54), destaca el curioso caso de *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), del que hablábamos anteriormente.

realizadas durante los primeros años de la dictadura se incluyeron referencias (por pequeñas que fuesen) al sexo, tal y como sucedía en el cine de Hollywood bajo el Código Hays. Los realizadores cinematográficos españoles hicieron uso de elementos que, si bien no eran de naturaleza sexual, se trataban de alusiones a comportamientos y acciones de este tipo. Brad Epps (2017, pp. 37-50), por ejemplo, hace referencia a una posible lectura homoerótica aplicable a las amistades establecidas entre los héroes protagonistas de tres filmes bélicos y dramáticos de tipo colonial realizados en la España de los años cuarenta, *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942) y *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946). Unas relaciones que según el autor son misóginas y racistas (Epps, 2017, pp. 44, 46-47); y que están muy en la línea de aquellas presentes entre los personajes pertenecientes a géneros de mayoría masculina como el *western* y el cine bélico apuntadas por Luis Gasca (1983c, pp. 10, 14).

Por nuestra parte, y sin alejarnos del género fantástico-terrorífico, no podemos evitar encontrar ciertas referencias eróticas en *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944). Si bien Ramón Freixas y Joan Bassa (1999b, p. 449) afirman que este film “no pautaba ningún tipo de insinuación erótica”⁷¹, creemos que es posible discernir unos pocos elementos de trasfondo sexual dentro de su argumento; por mucho que los mismos sean escuetos y presentados de un modo completamente superficial.

Con *La torre de los siete jorobados*, Neville se mete de lleno en un *thriller* sobrenatural en el que Basilio Beltrán (Antonio Casal) deberá resolver el crimen de Don Robinson de Mantua (Félix de Pomés), el fantasma del cual se le aparece para pedirle ayuda. Toda esta investigación llevará al joven Beltrán a descubrir la existencia de una antigua ciudad subterránea habitada por un grupo de jorobados cuyo objetivo será tumbar el sistema en el que se rige la sociedad que los ha marginado poniendo en circulación billetes falsificados. Todo ello, con hipnotismo y textos codificados de por medio⁷².

Así, en uno de los primeros encuentros de Beltrán (Casal) con el fantasma de Don Robinson de Mantua (Pomés), éste afirma que la única cosa que echa en falta de la vida terrenal es una escultura de la Venus de Milo, de la que dice: “la Venus me gustaba a mí como mujer, era mi tipo. Cada uno tiene sus debilidades” (Neville, 1944, min. 00:21:27-00:21:36). Esta afirmación por parte del personaje de Pomés, aunque bien puede tratarse de una simple broma –algo que no descartamos por el tono jocoso de la secuencia ya que ante las declaraciones del fantasma, el personaje de Casal no duda en responder que la estatua seguramente debía de tratarse de una reproducción–, al mismo tiempo podría ser señalada como una insinuación a la agalmatofilia (atracción por las esculturas, maniqués, etc.). En relación con esta referencia, debe apuntarse que tras ver saldada su deuda y volver al más allá, el fantasma se lleva consigo su tan preciada estatua.

Por otro lado, en la escena final, Basilio (Casal) y la sobrina del difunto, Inés (Isabel de Pomés), se declaran su amor y se besan. Aunque dicho beso tiene lugar fuera de campo (como hemos apuntado, por causas censoras), sí vemos a Robinson llamando la atención de Basilio con un “Ya está bien, Basilio. Ya está bien” (Neville, 1944, min. 01:19:32-01:19:34); afirmación que, por el contexto, da a entender que la pareja se está excediendo a la hora de darse muestras de amor. En el film se presentan, además, dos escenas de baile en un cabaret,

⁷¹ De acuerdo con Ramón Freixas y Joan Bassa (1999b, p. 449), la mayor parte de los filmes del cine español de los años cuarenta y cincuenta se caracterizan por la falta de elementos eróticos a excepción de *Parsifal* (Daniel Mangrané, Carlos Serrano de Osma, 1952) y *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1957), que según los autores sólo son reseñables a nivel anecdótico.

⁷² De acuerdo con el análisis del film realizado por José María Latorre (1999, p. 74), el film se diferencia de la novela homónima en la que se basa (escrita por Emilio Carrere en 1924) en el hecho de que Neville elimina el trato sectario de los jorobados, además de omitir varios elementos de ocultismo y nigromancia.

apareciendo en ambos casos las intérpretes vestidas con prendas un tanto escotados y realizando actuaciones en las que se incluyen una serie de sinuosos movimientos del trasero y movimientos similares a los de un canción.

Tal y como puede verse, las referencias apuntadas son trasladadas a la pantalla de un modo muy sutil y/o a través de un humor muy blanco que no resulta para nada ofensivo ni soez —o insertadas en escenas de baile/canto, muy comunes en el cine español de la época—. Es por ello que las mismas pueden ser fácilmente pasadas por alto o llevadas hacia otro tipo de lectura que no sea sexual.

4.3. *El cine español de los años cincuenta y sesenta.*

Como decíamos anteriormente, a partir de la segunda mitad de la década de los años cincuenta, el cine español empezó a producir dobles versiones de filmes nacionales destinadas al mercado extranjero, que incluían desnudos y elementos de tipo erótico (Freixas y Bassa, 2000, pp. 89-90n). Este hecho coincidió con el auge del cine de autor a partir de esta misma década, con directores como Juan Antonio Bardem, Carlos Saura o Luis García Berlanga, entre otros muchos, y de la Escuela de Barcelona a partir de los años sesenta, en cuyo cine el erotismo empieza a tomar mayor forma.

4.3.1. Las dobles versiones.

En un contexto en el que el cine español decide especializarse en la realización de un tipo de filmes de fácil exportación, se convierte en una necesidad la inclusión de escenas de desnudo y de sexo para competir con un cine internacional que, como hemos señalado anteriormente, cada vez se encontraba más libre de censuras. En España, empero, proseguía la dictadura y su consiguiente censura, lo que dificultaba la presencia de escenas de alto contenido sexual y de desnudo necesarias para conseguir una mayor comercialidad fuera de las fronteras. La solución más rápida y sencilla consistía en rodar un film en su versión íntegra para, posteriormente, cortar las escenas de mayor explicitud de la versión destinada al mercado nacional; dejando un producto final que pudiese ser aceptado por la censura y consumido por el espectador español medio sin atentar contra su moral —ésta, por ejemplo, era la práctica utilizada por el director Amando de Ossorio⁷³—. Esta técnica, sin embargo, conllevaba un problema fundamental, y es que en el caso que los desnudos fuesen llevados a cabo en secuencias más o menos clave para el entendimiento argumental del film, el producto sufría el riesgo de quedar inconexo o falto de sentido para su estreno en España. Ante esta posible mutilación de la obra cinematográfica, existía otra práctica, la de las dobles versiones, que consistía en llevar a cabo un doble rodaje de las escenas que se pretendía que incluyesen desnudos. Primero se rodaba la escena con los miembros del reparto (generalmente las mujeres) con ropa, y después se repetía la misma escena sin (o con menos) ropa, o viceversa.

El origen de las dobles versiones suele situarse a mediados de los años cincuenta con la figura del director y productor Ignacio F. Iquino (Freixas y Bassa, 2000, pp. 89-90n; Romero, 1994k, min. 00:19:28-00:19:36), que se inspiró en el caso de *That Lady* (Terence Young, 1955), título coproducido entre Gran Bretaña, España y los Estados Unidos de América, (Gubern, 1975, pp. 76-77). Ante la prohibición del guion por parte de la censura española, los coproductores extranjeros decidieron realizar un nuevo borrador que cumpliera con las directrices de la Junta, aunque manteniendo el original para rodar el film tal y como ellos

⁷³ De acuerdo con las declaraciones del propio Amando de Ossorio en la entrevista realizada por Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 367).

querían. Así, *That Lady* (Terence Young, 1955) pasó a tener una versión concreta para España (en la que se siguieron las indicaciones censoras), y otra muy diferente para su estreno internacional, basada en el guion original (Gubern, 1975, p. 76). El caso del film de Terence Young demostró que las dobles versiones suponían un modo efectivo de burlar la censura (Gubern, 1975, p. 77) y, siguiendo su ejemplo, el director y productor Ignacio F. Iquino (entre otros) empezó a hacer uso de esta práctica para realizar diferentes títulos en los que incluir desnudos y semidesnudos para su venta en el extranjero; a la vez que podía estrenar una versión en España sin la necesidad de llevar a cabo un número excesivos cortes y manteniendo el sentido a nivel argumental.

Aún así, consideramos igualmente importante apuntar que en la serie documental de Vicente Romero (1994i, min. 00:10:06-00:10:38), la actriz Marta Flores hace referencia a un caso de doble versión rodado a principios de los años cuarenta, concretamente en *El 13.000* (Ramón Quadreny, 1941). En éste, por cuestiones morales, la censura consideró que el personaje interpretado por la propia Flores debía morir ya que se trataba de una mujer que mantenía una relación ilícita con un hombre casado. Si bien éste fue el desenlace adaptado para la versión española, en el final que se mantuvo para el extranjero, dicho personaje vivía.

En cuanto al funcionamiento del rodaje de este tipo de secuencias, José Luis Guarner (1968b, p. 10) afirma lo siguiente:

“Hacia la primera mitad de los años cincuenta, a imagen y semejanza de las películas francesas que incluían secuencias especialmente rodadas para los países sudamericanos [...] empezó a practicarse en los estudios españoles el rodaje de dobles versiones de determinadas escenas, que favorecieran la venta de nuestras películas en los mercados extranjeros. Al grito de «!versión francesa!» el equipo era desalojado del plató y con los técnicos indispensables se filmaban dobles tomas, que solían consistir en *deshabillées* muy inocentonas, generalmente a cargo de la protagonista –con frecuencia extranjera–, de una actriz secundaria, o simplemente de una «doble»”.

Guarner también señala que esta práctica era aceptada a nivel político, aunque fue prohibida oficialmente en 1963 por García Escudero; tras lo cual, pasaron a ser los distribuidores extranjeros de los filmes los que llevaron a cabo la manipulación de los mismos para insertarles diferentes escenas de tipo sexual –algo que era cierto, aunque sólo en parte, ya que pese a su prohibición esta práctica seguía en uso en España–. También es importante decir que la realización de dobles versiones no fue una práctica que sólo se llevó a cabo en España, sino que fue habitual en diferentes países del continente europeo, como por ejemplo Italia⁷⁴.

En cuanto a la consideración del Gobierno respecto a esta práctica, como decíamos anteriormente, las dobles versiones estaban prohibidas y eran ilegales, aunque toleradas por parte de la dictadura (Gubern, 1975, p. 90) ya que permitían la exportación del cine español al extranjero. De acuerdo con Luis Alonso Tejada (1977, p. 134):

“Las dobles versiones, aunque oficialmente prohibidas, fueron en la práctica estimuladas por la misma Dirección General de Cinematografía a través de la empresa «Cinespaña», ente paraestatal para la promoción del cine español en el extranjero. Esto significaba que la Administración reconocía que la falta de competitividad de nuestras películas en el mercado internacional se debía a su escaso atrevimiento en todos los terrenos y particularmente en el erótico. Ahora bien, dicho «atrevimiento» se autorizaba

⁷⁴ En el séptimo capítulo de la serie documental de Andy Starke y Pete Tombs (1999c, min. 00:07:56-00:08:28), dedicado a las mujeres del cine de explotación europeo, la actriz italiana Daniela Giordano hace referencia a la costumbre de realizar dobles versiones en su país natal. Tal y como sucedía en España, en las versiones para el mercado internacional se rodaban las secuencias sin ropa, para posteriormente repetir las mismas escenas pero con ropa, además de disimular todas aquellas posibles referencias al acto sexual, para la versión italiana.

sólo para versiones destinadas exclusivamente a la exportación, pues de cara al interior la censura seguía intransigente”.

Esta promoción e interés de Cinespaña, cuya dirección caería en manos de García Escudero tras su paso por la Dirección General de Cinematografía (Alonso Tejada, 1977, p. 158), hacia las dobles versiones quedaba reflejada en el aumento del pago por parte de esta entidad de los filmes con desnudo respecto a aquellos sin desnudo. De acuerdo con el director Eloy de la Iglesia (Castro, 1974, p. 233), Cinespaña “paga mucho más dinero por una película con escenas de señoras desnudas, que si no las hay, y lógicamente se hacen 2 versiones, una para España y otra para que la venda Cinespaña”.

En relación con las dobles versiones, no podemos pasar por alto un suceso acontecido en 1973 a partir del estreno de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) en Galicia. A finales del mes de enero de 1973, cuando el film de Moreno Alba fue puesto en cartel por parte del cine Yago de Santiago de Compostela, los espectadores que asistieron a la primera sesión se quedaron estupefactos al encontrarse que el mismo estaba siendo proyectado incluyendo una escena de alto contenido sexual. Debido a un simple error en el envío, los responsables del cine Yago habían recibido una copia íntegra de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) destinada al extranjero en lugar de la versión censurada para España. Evidentemente, la noticia se extendió rápidamente y se formaron largas colas de curiosos que querían ver el film, llegando incluso gente desde los alrededores a través de autobuses contratados; hasta que, finalmente, la copia fue retirada por las autoridades (Alonso Tejada, 1977, pp. 135-136).

Para poder entender mejor el por qué de dicho alboroto, hay que hablar, aunque sea brevemente, de la obra cinematográfica en cuestión. En lo que al argumento se refiere, *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) gira alrededor del nuevo médico de un asilo de mujeres (interpretado por Espartaco Santoni) y de la relación que el mismo establece con Tania (Analía Gadé), una de las internas. Además, se nos retratan los diferentes abusos que sufren las internas por parte de los celadores, entre los que destaca el vil y despiadado Fuso (Francisco Rabal). En relación con esto último, el film de Rafael Moreno Alba bien puede considerarse como una variación del subgénero de explotación *Women in Prison (WIP)*; por lo que el hecho de que el espacio en el que se desarrolla la mayor parte de la acción sea un manicomio favorece –como en el resto de *WIPs* de la época– la introducción de alguna que otra escena de cama (Fuso intercambia favores con las internas a cambio de sexo), así como una secuencia orgiástica que muy probablemente se trate de una de las escenas más sexualmente explícitas del cine español de la época.

La secuencia en cuestión se inicia cuando un barbero (interpretado por el siempre carismático Víctor Israel) paga a Fuso para poder acostarse con las enfermas (Moreno Alba, 1971, min. 00:32:34-00:35:37). Ante la entrada de los hombres en los baños, donde hay tres internas fregando el suelo, dos de las mujeres se ponen de pie y empiezan a moverse sensualmente y a quitarse la ropa, mostrando los hombros y parte de la espalda (00:32:34-00:32:40). Todo ello desembocará en una escena preliminar a una orgía con el barbero besando a dos de las internas, a una de las cuales lamerá y morderá los senos, mientras la tercera los observa y empuja (00:34:35-00:35:19). Cabe decir que al tratarse de la caracterización de unas mujeres encerradas en un manicomio, se apuesta por un tipo de sexo más violento, con forcejeos, empujones y mordiscos. Paralelamente, en la sala contigua, Fuso se percata de la presencia de dos internas más que se encuentran dentro de una bañera, completamente desnudas, acariciándose y besándose (00:33:57-00:34:15). La reacción instintiva del celador es la de separarlas, por lo que decide abrir el agua y rociarlas. Llegados a este punto, tiene lugar un cambio de la situación de la cámara, pasando a mostrar la acción a través de un plano cenital, por lo que el espectador puede ver a las dos mujeres dentro la bañera en desnudo integral, retorciéndose bajo el agua (00:34:31-00:34:35). El castigo, empero, no sólo no es suficiente

como para que cesen, sino que además provoca que la situación incrementa considerablemente en lo que al erotismo se refiere, ya que las dos mujeres, con los cuerpos empapados, proseguirán dándose besos y caricias (00:35:22-00:35:33); todo ello bajo la atenta mirada del anonado celador. Una vez descrita la que es la escena de mayor impacto a nivel erótico⁷⁵, consideramos que es mucho más fácil de entender por qué el caso de este film de Moreno Alba es digno de mención y de poder comprender todo el revuelo que causó, convirtiendo por unos días a Santiago de Compostela en el nuevo Perpignan⁷⁶.

Respecto a las reacciones alrededor del país, la prensa se hizo eco de la proyección de la versión para el extranjero de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) en Galicia, haciendo pública la práctica de las dobles versiones y la exportación de un cine nacional con escenas de carácter sexual –ya conocida por periodistas y críticos por su asistencia a festivales extranjeros–⁷⁷. Evidentemente, el hecho fue penado por la prensa. Francisco Umbral (1973, p. 24), por ejemplo, califica el cine de exportación como “basura” y “cine porno”, aunque afirma que es necesario para poder mantener la industria cinematográfica española. El autor, además, anuncia la inminente prohibición de las dobles versiones y señala el escándalo del título de Moreno Alba como la causa de dicha decisión. Por otro lado, Alfonso Sánchez (1973, p. 41), afirma, en cuanto a la reacción del público del cine Yago, que “su proyección no determinó nada anormal. Fueron vistas en absoluto silencio. Siempre he pensado que nuestro público está mejor preparado de lo que se sospecha”; además de señalar que las dobles versiones no eran realizadas en la clandestinidad dada la tolerancia el gobierno hacia las mismas. Curiosamente, en el mismo cine, aprovechando el éxito de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971), se programó la proyección de *Nada menos que todo un hombre* (Rafael Gil, 1972), también protagonizado por Francisco Rabal y Analía Gadé (Sánchez, 1973, p. 41).

En cuanto a la revista especializada *Terror Fantastic*, como respuesta a una serie de artículos en los que se acusaba a los barceloneses de ir a Perpignan para ver filmes prohibidos, se incluye la siguiente referencia al caso de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) en el editorial de su decimotavo número⁷⁸:

“nos extraña que [en *El Comercio* de Gijón, medio en el que había sido publicado el artículo acusador] no se hiciera eco de lo ocurrido en Santiago, ya que como se puede ver en nuestro país no se proyecta este tipo de cine, pero sí se produce una cantidad muy respetable, que amañado convenientemente pasa por nuestras pantallas con su habitual candidez” (*Terror Fantastic*, 1973, p. 9).

Este editorial demuestra, por una parte, que no todos los medios hicieron público lo sucedido en el cine Yago, mientras que por otra, la peregrinación hacia los cines de la frontera francesa para ver filmes prohibidos suponía todo un debate a nivel público. La reflexión presente en el

⁷⁵ Escena que, por su contexto sexual, seguramente no contara con una versión alternativa con ropa para su distribución en España, sino que probablemente fue obviada del todo y directamente eliminada.

⁷⁶ Existen algunas discrepancias, según las fuentes, respecto al número total de días en los que este film fue mantenido en el cine Yago. Por una parte, Luis Bonet Mojica (1973, p. 65), afirma que cuando finalmente retiraron la versión íntegra de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) había transcurrido ni más ni menos que una semana, durante la cual el film fue proyectado en sesiones triples diarias. En cambio, en el diario *ABC* de Madrid (*El mundo del espectáculo*, 1973, p. 119) se proclama que el mismo se mantuvo en cartel durante dos días y fue cancelado al tercero. En cuanto a las fuentes secundarias, de acuerdo con Román Gubern (1975, p. 167), esta obra cinematográfica fue retirada el 25 de enero, aunque, como Luis Alonso Tejada (1977, pp. 135-136), en ningún caso se especifica el número de días que la misma fue proyectada.

⁷⁷ Alfonso Sánchez (1973, p. 41) hace referencia al conocimiento, por su parte, de las dobles versiones tras su asistencia en el Festival de Cannes; mientras que Luis Bonet Mojica (1973, p. 65), afirma que esta práctica ya se había dado a conocer en mayo de 1972 cuando en Francia se había proyectado *El juego de la verdad* (José María Forqué, 1963) con algunas escenas sexuales no presentes en la versión española.

⁷⁸ Que daría pie a nuevos editoriales sobre este mismo tema en los números siguientes de esta revista.

editorial de esta revista especializada en el cine de terror, no se aleja demasiado a la realizada por Luis Alonso Tejada (1977, p. 135) respecto a la hipocresía de la dictadura en cuanto a la censura:

“En este asunto de las dobles versiones resplandece en toda su intensidad la hipocresía moral del régimen. Y brilla también, en un tono menor, la estúpida ingenuidad de cuantos aún clamaban contra la oleada de inmoralidad y libertinaje que amenazaba con invadirnos desde el exterior por obra y gracia de la confabulación liberal-ateo-masónica... En la España católica –profetizaban– nunca entraría a pornografía”.

Las consecuencias de este escándalo, tal y como ha quedado reflejado a partir de la información extraída de las fuentes primarias citadas, fueron dos. Por una parte, se dio a conocer al público de la práctica de las dobles versiones; y por otra, se llevó a cabo un anuncio oficial para la implantación de unas nuevas medidas que rigiesen las condiciones de las obras cinematográficas españolas en el extranjero, prohibiendo las dobles versiones pero también imponiendo la obligación de mantener intactos los nombres de los realizadores españoles sin traducciones ni modificaciones para que pareciesen extranjeros (Bonet Mojica, 1973, p. 65)⁷⁹. Las medidas supuestamente anunciadas por el Gobierno se trataban, en realidad, de papel mojado, ya que nada impidió que tras el escandaloso del film de Moreno Alba en Galicia, se hiciera uso de las dobles versiones en filmes posteriores a 1973, ni que se tradujeran los nombres de los directores y miembros de rodaje de los mismos en el extranjero.

4.3.2. El cine de autor.

Uno de los primeros ejemplos de este cine de autor realizado en España, tan en boga en el resto de países europeos, se trata de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), un film que hace gala de fuertes connotaciones sexuales. En palabras de Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 83):

“Luis Buñuel abre la década con el aldabonazo de *Viridiana* (1961). Una obra repleta de signos fetichistas, vehiculados por un Fernando Rey extasiado ante la mujer yacente, muerta, amada y deseada en un mismo cuerpo, penetración hasta lo más intrincado de la seducción y perversión del catolicismo, pero también especulando sobre la bondad de la protagonista... desembocando en el *ménage à trois* final –partida de tute *ad hoc*–, con todo su discurso sobre culpabilidad y pecado, riqueza y pobreza, perfección y malformación, trufado con imágenes refinadamente crueles y hasta (sanamente) blasfemas”.

Aparte de estos elementos sexuales y fetichistas referidos por Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 83), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) incluye algunos diluidos elementos de desnudo. En uno de los dos intentos de violación de la protagonista que tienen lugar a lo largo del film, presenciamos a Don Jaime (Fernando Rey) desabrochándole el vestido a Viridiana (Silvia Pinal) y besándole la parte superior de los senos –todo ello captado a través de un plano cenital que permite una visión clara de todo lo que está aconteciendo–. Además hay una escena en la que vemos a la joven Viridiana desvistándose y mostrando las piernas y parte de los muslos. Si bien el grado de desnudez no resulta excesivo, debe tenerse en cuenta que no

⁷⁹ La traducción o el uso de nombres extranjeros por parte de los realizadores se trataba, como la de las dobles versiones, de una práctica habitual en Europa, aunque con un sentido un tanto distinto al del caso español. Tal y como afirma David Pirie (1977, p. 160), los directores italianos hicieron uso de seudónimos en inglés por primera vez no tanto para favorecer la exportación de sus filmes sino para incentivar el mercado propio. Según apunta el mismo autor, Riccardo Freda fue el primer cineasta italiano en hacerlo a finales de la década de los años cincuenta; adoptando el nombre de Robert Hampton al darse cuenta de que el público de su país decidía no ver sus obras cinematográficas de terror por el hecho de estar dirigidas por un realizador italiano en vez de uno americano o británico.

era muy común para un film español realizado en 1961. Buñuel también incluye varias referencias al acto sexual, algunas de las cuales son menos metafóricas que la partida de tute final citada por Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 83), como dos pares de pies que sobresalen de detrás de un sofá, y otras igualmente alegóricas, como mostrar a un gato cazando un pequeño pájaro después de ver a Jorge (Francisco Rabal) y Romana (Margarita Lozano) coqueteando y besándose.

Respecto a los símbolos fetichistas o parafilicos, el film contiene referencias al incesto y la necrofilia, por la atracción que Viridiana suscita en su tío y su primo. El primero, concretamente, se obsesiona con su sobrina debido al parecido físico de la joven con el de su difunta esposa –la cual, por cierto, murió en sus brazos durante la noche de bodas–, lo que concuerda con las descripciones compartidas por Luis Gasca (1983c, p. 169) y Gérard Lenne (1998, pp. 176-177) de una necrofilia que no tiene por qué comportar la práctica sexual con cadáveres, sino que se reduce a la simple obsesión que alguien siente hacia una persona viva cuyo físico se asemeja al de un amante ya difunto.

Por otro lado, en 1960, de acuerdo con José Luis Guarner (1968, pp. 10-12), se permite la primera escena de cama del cine español en el film *A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1960); mientras que en 1962 aparece el primer bikini en *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962), aunque no siendo su portadora una actriz española, sino la alemana Elke Sommer (Freixas y Bassa, 2000, p. 85n; Gubern, 1981, pp. 191-192). Además, a lo largo de esta década se rodaron diferentes dramas y *thrillers* de autor dirigidos por realizadores con tendencia a mostrar diferentes fetichismos y a apostar por el surrealismo y lo experimental. Dos ejemplos de ello son Carlos Saura y Vicente Aranda. Carlos Saura, en su *Peppermint Frappé* (1967)⁸⁰, se centra en un hombre (José Luis López Vázquez) que, obsesionado con la joven esposa de un amigo suyo, decide cambiar el aspecto físico de la enfermera que trabaja con él en su clínica para conseguir que se parezca a la primera (ambas mujeres son interpretadas por Geraldine Chaplin). El protagonista es un hombre solitario, obsesivo, fetichista y *voyeur*, que toma fotos de la mujer que le obsesiona y busca entre sus pertenencias, además de confeccionar un álbum a partir de recortes de fotografías de modelos de diferentes revistas.

Por otro lado, resulta importante la labor de la Escuela de Barcelona, destacando la filmografía del director Vicente Aranda, con filmes de la talla de *Fata Morgana* (1966) y *Las crueles* (1969). La primera gira alrededor de la relación que se establece entre un asesino en serie y su próxima víctima, todo ello en un marco futurista; mientras que la segunda nos plantea la historia de un hombre que empieza a recibir paquetes de macabro contenido por parte de una mujer a la que rechazó en el pasado. En este último *thriller* surrealista, Aranda incluye unas breves escenas de carácter sexual, así como un desnudo de perfil femenino y referencias al exhibicionismo, el canibalismo, la acromotofilia⁸¹ y al lesbianismo. La Escuela de Barcelona también destaca por la introducción en el mundo del cine de modelos como Teresa Gimpera –quien posteriormente aparecería en numerosos *thrillers*, así como filmes de ciencia ficción y terror–, Romy o Serena Vergano (Freixas y Bassa, 2000, p. 85n).

En esta corriente de cine de autor, también es posible incluir a Jesús Franco. Si bien su *Gritos en la noche* (1962) es incluido en el *fantaterror* e incluso dentro del cine *exploitation* y subgenérico, nada le impide a la vez recibir la etiqueta de cine de autor y de film independiente. De acuerdo con David Roche (2015, p. 7), muchos títulos pertenecientes al cine de explotación son en realidad filmes que fueron financiados de manera independiente y posteriormente distribuidos “by companies specialized in exploitation and sometimes

⁸⁰ Film que Saura, por cierto, dedica a Luis Buñuel.

⁸¹ Atracción sexual hacia personas con miembros amputados.

pornography (Bryanston Distributing, which distributed *The Texas Chain Saw Massacre* [Tobe Hooper, 1974], had distributed the hit *Deep Throat* [Gerard Damiano] in 1972)”⁸². Según este mismo autor (Roche, 2015, p. 8), el hecho de que estos filmes fuesen producidos de este modo,

“explains, at least in part, the relative freedom the filmmakers had to experiment artistically and sometimes to ground exploitative imagery in radical political subtexts. In the early 1970s, many filmmakers integrated techniques initiated by the French Nouvelle Vague and/or 1960s underground cinema”⁸³.

En el caso de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), así como en el resto de obras cinematográficas que componen el primer ciclo de terror de Jesús Franco (*La mano de un hombre muerto* de 1962, *El secreto del Dr. Orloff* de 1964 y *Miss Muerte* de 1966), aún no siendo producidas por el propio director, es innegable que se tratan de filmes independientes. Todos ellos se encuentran financiados por productoras pequeñas, realizados en blanco y negro, además de ser productos muy personales en los que el director no se limita a adaptar los guiones a la gran pantalla; sino que trabaja en diferentes aspectos de la realización del mismo (ya sea solo o en colaboración) como la escritura del libreto, participando como actor en algunos de ellos, así como en el aspecto musical. En definitiva, Jesús Franco es un realizador que consigue dejar notablemente su huella y estilo en los títulos que dirige.

4.3.3. La comedia y el terror más comercial.

En el caso del cine español más comercial, resulta un antes y un después el surgimiento de las comedias pertenecientes al *landismo*, en las que se parodiaba la situación de necesidad de desfogue sexual en la que se encontraban muchos españoles; mientras que en el caso del terror, tal y como afirma Carlos Aguilar (1999, pp. 23-24), es de vital importancia el exitoso estreno, entre otros, de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), en la cual se presenta un amplio número de filias. El propio Ibáñez Serrador, ya en uno de los capítulos de su famosa serie de televisión *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1966-1982), se había atrevido a presentar ciertos elementos sexuales, aunque muy diluidos debido al medio en el que era exhibido. Concretamente, en el quinto episodio de la primera temporada titulado “El tonel”, que adapta el cuento de Edgar Allan Poe *The Cask of Amontillado* (1846), vemos como un adulterio mueve la acción del argumento; aunque el acto es mostrado desde un punto de vista moralizante ya que los dos personajes implicados en la infidelidad resultarán castigados. También los elementos de desnudo resultan omitidos, pues en una de las secuencias entre los dos amantes vemos a la mujer mientras se abrocha el escote del vestido, dando a entender que la acción se sitúa tras un encuentro sexual. Pese a ello, tanto el ya de por sí poco sugerente escote del vestido de ella como la acción del abrochamiento quedan parcialmente ocultos gracias a un elemento externo interpuesto entre la acción y la cámara –el extremo de uno de los leños de los que se compone una escalera de mano–.

En todo caso, el salto al cine de Narciso Ibáñez Serrador en 1969 se convirtió en un gran éxito de taquilla que presentaba algunas tímidas escenas con las actrices portando vestidos escotados o en camisión, aunque, eso sí, incluyendo varias tramas de claro trasfondo lésbico,

⁸² “por compañías especializadas en cine de explotación y, a veces, pornográfico (Bryanston Distributing, que distribuyó *The Texas Chain Saw Massacre* [Tobe Hooper, 1974], había distribuido la exitosa *Deep Throat* [Gerard Damiano] en 1972)” (Traducción propia).

⁸³ “explica, al menos en parte, la relativa libertad que tenían los cineastas para experimentar artísticamente y, a veces, para basar imágenes explotadoras en trasfondos políticamente radicales. A principios de la década de 1970, muchos directores adoptaron técnicas iniciadas por la *Nouvelle Vague* francesa y/o el cine *underground* de los años sesenta” (Traducción propia).

sádico, incestuoso y necrófilo. El film de Narciso Ibáñez Serrador, tal y como habían hecho antes el ciclo de terror de Jesús Franco y ciertas obras cinematográficas de coproducción hispano-italiana a mediados de la década de los sesenta, preestablecía la tendencia por la violencia y el fetichismo de los posteriores títulos del *fantaterror* realizados durante el *boom* del subgénero.

La popularidad de las comedias sexuales del *landismo* así como del cine del *fantaterror* supone, por lo tanto, una continua producción de filmes en los que el erotismo va adoptando cada vez una mayor importancia. En el caso de las versiones destinadas al extranjero, incluyendo desnudos y escenas de alto contenido sexual; y manteniendo en su versión española un cierto atrevimiento con el que compensar la necesidad del público por visionar filmes foráneos prohibidos por la censura (Gubern, 1975, p. 169). La diferencia principal entre ambos subgéneros radica en la limitada distribución del primero y la capacidad de exportación del segundo. En palabras de Román Gubern (1975, p. 169):

“la comedia-sexy española es el más autártico e inexportable de los varios subgéneros – spaghetti-westerns rodados en Almería, subcine de terror o aventuras tarzanescas, etc.– nacidos a raíz de la crisis industrial de los últimos años. Tanto el *western* como el film de terror, por ejemplo, rodados apresuradamente y con presupuestos reducidísimos, han nacido en España concebidos fundamentalmente para la exportación, aprovechando la tradición consumística de tales géneros en el mercado internacional. La comedia-sexy, en cambio, ha nacido de las restricciones eróticas que padece la sociedad española y en calidad de sucedáneo autóctono del cine explícitamente erótico y desinhibido que se rueda y se proyecta allende nuestras fronteras, pero que tiene vedada su entrada en la península”.

Este tipo de cine de explotación y que podría ser llamado de pre-destape, resulta casi premonitorio del tipo de cine *sexploitation* que se llevaría a cabo en España tras el fin de la censura.

4.4. El cine de destape.

Tal y como veíamos anteriormente al hablar de los últimos años de vida de la censura cinematográfica, las medidas represivas de la dictadura franquista aplicadas al cine eran cada vez menos severas, permitiendo ciertos desnudos si el guion del film así lo requería, dando paso con ello a la entrada de la desnudez en las pantallas españolas. Desnudos que, con el progresivo paso de la dictadura al sistema democrático, se verían acompañados de un incontable número de escenas de contenido sexual. En este sentido, tuvo un gran impacto la implantación de la clasificación S el 11 de noviembre de 1977 (Freixas y Bassa, 2000, p. 148), que englobaba todas aquellas obras cinematográficas que contuviesen escenas de contenido sexual o violento que pudiesen afectar a la sensibilidad del espectador (Torreiro, 2010b, p. 371). La creación de esta clasificación dio pie a la producción masiva de filmes *soft-core* en los que primaban las escenas de tipo sexual por encima de la cohesión argumental, destacando el importante desarrollo de las comedias sexuales con títulos muy llamativos y jocosos.

En el duodécimo episodio de la serie documental *Imágenes prohibidas* (Vicente Romero, 1994), varios directores y críticos españoles ofrecen su perspectiva sobre el giro que tomó la industria cinematográfica española tras la muerte de dictador. Juan Antonio Bardem (Romero, 1994, min. 00:22:28-00:23:03) afirma que él y otros realizadores creían que al caer la censura, tal y como había sucedido en Italia, el cine español renacería –probablemente refiriéndose al nacimiento de un tipo de cine de autor, intelectual y crítico tanto a nivel social como político—. De acuerdo con el propio director, la diferencia entre ambos países es que en Italia tuvo lugar

una ruptura, mientras que en España no. Esto llevó, tal y como comenta Antonio Bardem, a que muchos directores franquistas prosiguiesen con su carrera realizando cine erótico de destape (Romero, 1994l, min. 00:24:08-00:24:23). El crítico y director Fernando Méndez-Leite, por su parte, afirma que al desaparecer la censura “aparece un cine crítico pero básicamente se produce un auge del cine comercial, del cine destape, del cine erótico y, en fin, del cine más zafio” (Romero, 1994l, min. 00:23:22-00:23:41). Evidentemente, tal y como afirma muy acertadamente José María Forque (Romero, 1994l, min. 00:23:46-00:24:05), este tipo de filmes fueron realizados porque pertenecían al tipo de cine que los españoles del momento reclamaban; un público ávido de poder ver en pantalla todo aquello que le había sido vetado durante casi cuatro décadas por parte de la censura de la dictadura.

La producción del cine S se desarrolla entre finales de 1977 y 1983, cuando Pilar Miró –directora general de cinematografía– conseguiría aprobar la conocida como Ley Miró; a partir de la cual, como bien indica Esteve Riambau (2010, p. 402), se pretendía reducir el número de filmes españoles a la par que aumentar el nivel cinematográfico de los mismos. Para ello, Pilar Miró aumentó las ayudas económicas para los títulos de cierto interés artístico, experimental y de grandes presupuestos, además de suprimir la clasificación S, erradicando la producción de este tipo de cine comercial de explotación basado en subproductos (Riambau, 2010, pp. 401-403).

5. Cine de terror, género parafilico.

A lo largo de toda la historia del medio, los realizadores cinematográficos han recurrido al cine fantástico y de terror para poder incluir escenas y tramas tanto eróticas como escabrosas en sus obras; escudándose en el aspecto más irreal de estos géneros para sortear la censura (Gasca, 1983b, p. 122). Incluso a día de hoy sigue habiendo obras cinematográficas que, si bien no pertenecen al género de terror en sí mismo, han sido consideradas como tal debido a la presencia de escenas de fuerte contenido y/o referencias a diferentes temas sensibles/tabú⁸⁴.

Con el crecimiento del terror independiente y de bajo presupuesto durante los años sesenta y setenta, realizado por empresas pequeñas alejadas de las *majors* de Hollywood y su censura, se intensificó radicalmente la inclusión de escenas de violencia y sexo, ya que su condición de filmes independientes permitía una mayor libertad creativa a los realizadores. Así es como, según apunta Luis Gasca (1983b, p. 13), una pequeña productora de *nudies* financió *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963); dando pie al origen del cine *gore* (Aumont y Marie, 2006, p. 110; Pinel, 2009, pp. 156-157). El film de Gordon Lewis y el creciente aumento de la violencia y el sadismo en los *nudies* (Freixas y Bassa, 2000, pp. 134-138), darían paso a la realización de un tipo de cine caracterizado por una violencia extrema y una explícita violencia sexual. En este contexto, marcado políticamente por la Guerra de Vietnam, en el cine estadounidense se trasladan, a través de la ficción, todas las matanzas y atrocidades de la guerra de las que los medios se hicieron eco; convirtiéndose el género de terror en el trasfondo perfecto para este tipo de historias. Directores neófitos, jóvenes y políticamente críticos, exploraron los límites del género y le dieron un vuelco más realista. El mal que acechaba ya no era un espectro, *zombie* o ser fantástico, sino los mismos hombres, reflejando el significado más crudo y claro de la expresión: *Homo homini lupus est*. Filmes como *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972)⁸⁵ o *Day of the Woman* (Meir Zarchi, 1978)⁸⁶ son

⁸⁴ Dos ejemplos recientes de ello son *Mother!* (Darren Aronofsky, 2017) y *High Life* (Claire Denis, 2018).

⁸⁵ Wes Craven (Gregory, 2003, min. 00:02:26-00:02:59), en referencia a la idea que lo llevó a dirigir *The Last House on the Left* (1972) afirma: “It was the time of Vietnam. There was a tremendous amount of very, very shocking footage coming out of Vietnam, especially to the people that were anti-war, and I was. So I felt very angry and repulsed to the violence from there, and I also felt like american cinema did not show violence as I

una buena muestra de ello. En cuanto a Europa, como hemos visto en un apartado anterior, el terror gótico producido por Hammer Film Productions en Inglaterra, así como el surgimiento del mismo en Italia, incentivaron un tipo de títulos cargados de un fuerte componente erótico y violento (Freixas y Bassa, 2000, pp. 86-89).

Todos estos elementos, a la par que el progresivo derrumbe de las diferentes censuras cinematográficas a nivel internacional, permitieron que el cine de terror evolucionara y tratase de una manera más directa y explícita todos aquellos temas que desde sus inicios había presentado de un modo mucho más sutil, siendo muchos de éstos, de naturaleza sexual. En este sentido, el cine de terror es un amplio expositor de diferentes parafilias y orientaciones sexuales, muchas de las cuales han sido condenadas y consideradas tabú a lo largo de la historia.

5.1. *El sadomasoquismo.*

El sadomasoquismo disfruta de una gran representación en el cine de terror, siempre mostrando su lado más rocambolesco y explícitamente visual posible, sobre todo en los filmes *gore*. Las torturas realizadas a través de utensilios afilados y mecanismos rebuscados no deja de ser el reflejo de una actitud sádica llevada al extremo. A estos actos se les suele incluir todos aquellos elementos más vistosos y fetichistas relacionados con el mundo del sado, como las máscaras, el cuero, los pinchos, etc. El sádico es el villano por antonomasia del género fantástico y de terror, aquél que se recrea y disfruta al máximo del sufrimiento y la muerte del otro. Una de las formas más recurrentes de matar en el cine por parte de los sádicos es el estrangulamiento (Gasca, 1983b, p. 17), generalmente utilizando sus propias manos, lo que les produce una mayor sensación de goce por su proximidad con la víctima. La asfixia es, además, un recurso muy utilizado en el cine de terror y el *slasher* ya que permite a los realizadores recrearse y extender al máximo la duración de las escenas (aún siendo un tipo de muerte menos espectacular o sangrienta que otras, requiere mucho más tiempo asfixiar que, por ejemplo, apuñalar). Estas secuencias suelen encontrarse acompañadas, en su mayoría, por un plano contrapicado de la cara del asesino, mostrando la expresión de placer de éste, y otro con los movimientos casi epilépticos de sus víctimas; tratándose casi de un paralelismo con el tipo de reacciones propias del acto sexual. Durante la década de los ochenta y el auge del *slasher*, el asesino pasaría a empuñar cuchillos y/o diferentes objetos afilados, aunque siempre manteniendo el estrangulamiento como recurso secundario. En este sentido, en los filmes de asesinos en serie (casi siempre movidos por algún tipo de incentivo sexual), suele ser una norma no escrita que el vil criminal se arme con objetos puntiagudos y alargados como cuchillos o machetes. La representación de la posesión sexual a través del asesinato con un objeto de estas características se trata de la mayor expresión del trasfondo sexual de los actos del sádico. Así lo destaca Luis Gasca (1983b, p. 136):

“El cuchillo (instrumento que es el símbolo fálico por excelencia, al igual que el colmillo del vampiro o la estaca de su perseguidor) es el arma predilecta del sádico, bajo cuya simbología disimulará su ambigua inclinación, compuesta a partes iguales de frustración y deseo”.

was seeing it in these footage, you know, which was ugly and it was sadistic, and there were sexual overtones and [...] there was no good guys and bad guys” (“Era la época de Vietnam. Había una gran cantidad de imágenes muy, muy impactantes de Vietnam, especialmente para las personas que estaban en contra de la guerra, y yo lo estaba. Así que me sentí muy enfadado y repugnado por la violencia de allí, y también noté que el cine estadounidense no mostraba la violencia como yo la estaba viendo en estas imágenes, ya sabes, que era fea y sádica, y había connotaciones sexuales y [...] no había ni buenos ni malos” [Traducción propia]).

⁸⁶ Más conocida como *I spit on your grave*.

En realidad, simbolizar a través de cuchillos, espadas y armas en general la virilidad de un personaje no es nada nuevo, ya que es un recurso de larga trayectoria en el cine de acción y aventuras⁸⁷; aunque en el caso del terror el uso de este tipo de armas fálicas obtiene un mayor trasfondo sexual ya que “en este tipo de actos [criminales] el instinto perverso [del asesino] no busca solamente causar daños a su víctima, sino también, y principalmente imitar el acto de la desfloración, desorbitándolo hasta extremos de monstruoso horror” (Gasca, 1983b, p. 14). La visión de Luis Gasca del asesinato como una representación de la desfloración resulta realmente interesante, ya que explica por qué en este tipo de escenas suelen mostrarse –de un modo más o menos gráfico dependiendo del film– como el cuchillo penetra repetidas veces en el cuerpo; con un gran simbolismo de la sangre, a la cual se le puede atribuir la representación de la primera sangre virginal derramada (Gasca, 1983b, p. 87; Lenne, 1998, p. 99). El acto es todavía más dramático por el hecho de que las víctimas sean, por lo general, mujeres jóvenes y vírgenes, o que están empezando a experimentar con su vida sexual⁸⁸.

El sadomasoquismo y la tortura, sin embargo, no sólo se encuentran reservados a los asesinos, sino que también suelen estar muy presentes en aquellos filmes ligados a las sectas (Gasca, 1983b, pp. 42-60), en cuyos rituales se suele hacer uso de una florida parafernalia formada por dagas, altares, cadenas y ropajes como togas encapuchadas y/o máscaras.

Más allá de las torturas y humillaciones, el sadomasoquismo también implica la dependencia que el masoquista siente por el sádico (Gasca, 1983b, p. 33), aplicado en el cine de terror en la relación existente entre el monstruo y su víctima. El vínculo establecido entre dominador/a y dominado/a es trasladado al cine de vampiros, en donde éstos, a través del mordisco y la hipnosis someten a sus víctimas en un estado de servidumbre permanente. En este sentido, y junto a la tendencia del cine por mostrarlo como un ser altamente atractivo, el vampiro (ya sea masculino o femenino), se trata de una de las criaturas fantásticas alrededor de la cual existe una mayor concepción erótica, como bien expone Luis Gasca (1983b, pp. 19-20):

“El acto vampírico –mezcla de seducción, agresión, penetración (dental) y aniquilamiento (succión de la sangre)– se convierte así en una nítida representación del erotismo, al que se remiten todas sus constantes: los lujuriosos mordiscos (besos/mordeduras o «besos rojos»), el apropiamiento de la sangre de sus víctimas (sustancia vital), y hasta su afilado instrumento (canino fálico). El vampiro [...] se halla, pues, en la línea de los grandes libertinos sádicos, verdaderos aristócratas de la «sed metafísica» de sangre, que con base en ella instauraron un iniciático culto secreto en el que todos los instintos son liberados”.

El beso/mordisco –más beso que mordisco– fue un recurso al que los directores de cine primerizos acudían para mostrar la posesión sexual, pues era aceptado “como último preludeo del acto amoroso aceptable en pantalla” (Gasca, 1983a, p.128); y es que

“la pose clásica del «beso» vampírico que hizo célebre Bela Lugosi [...] no era sino una exacerbación, permitida en función de su justificación en la mitología y la ficción literaria, del beso de pasión, casi mordisco, que tanto prodigaban los galanes románticos de finales del cine mudo y comienzos del sonoro” (Gasca, 1983a, p.128).

⁸⁷ Un ejemplo clásico de ello puede ser el personaje de Conan, creado por Robert E. Howard, y que representa el arquetipo del héroe hiper musculado, armado con una espada fálica exageradamente larga y mucho más grande que la de sus contrincantes.

⁸⁸ Un hecho muy parodiado en las comedias de terror como *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) y sus secuelas, *The Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2011) o *The Final Girls* (Todd Strauss-Schulson, 2015), sólo por poner unos pocos ejemplos.

La llegada de la censura cinematográfica con la implantación del Código Hays supuso el fin de dichos mordiscos, sustituidos por simples besos en los labios, aunque recuperados a mediados de los años sesenta (Gasca, 1983a, p. 128).

El mordisco del vampiro, que suele ser referido tanto en el cine como en la literatura como beso, por lo tanto, se trata de una representación del acto sexual en la que los colmillos fálicos, los besos/mordiscos y la sangre⁸⁹ conforman un juego erótico cuyo resultado visible es la reacción de las víctimas al ser mordidas. Una reacción que, pese a ser supuestamente dolorosa, refleja placer ya que no difiere en exceso del orgasmo sexual (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 54), con gemidos, contracciones del cuerpo, respiración entrecortada, etc. –todo ello, paralelamente al estado de éxtasis manifestado por el vampiro tras la succión de sangre–. El placer del primero al infringir daño y el del segundo al recibirlo, delimita muy claramente el rol de sádico y masoquista de cada uno.

Por otro lado, de acuerdo con Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, p. 34, 38), el carácter sometedor del vampiro se verá acentuado cuando éste pertenezca a la clase alta. Tal es el caso de Drácula, quien ostenta el título de Conde, por lo que se trata de un aristócrata de gustos refinados que esconde tras de sí una segunda vida criminal y sádica. Como representante del pasado feudal, no es raro que el personaje creado por Stoker elija como objetivo principal de sus ataques a muchachas jóvenes que viven en su condado, pues en cierto modo prosigue la tradición de los señores feudales a la hora de exigir el derecho de pernada (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 53)⁹⁰. El conde, además, siguiendo con lo afirmado por Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, p. 56), resulta de lo más selectivo, ya que mientras no duda en matar a las pueblerinas, convierte a las mujeres de clase alta en sus amantes; aunque debemos admitir que este hecho puede variar una vez llevado al cine.

El sadomasoquismo se trata, por lo tanto, de una filia muy recurrida por parte del género de terror por el grado de violencia y actos terribles que muy comúnmente se encuentran en estos filmes, a los cuales, fácilmente, se les pueden atribuir lecturas relacionadas con la posesión sexual y el sometimiento.

5.2. La zoofilia.

A diferencia del sadomasoquismo, que es mostrado siempre del modo más gráfico posible con la intención de escandalizar y/o aterrar al espectador por medio de la violencia, el resto de filias se encuentran menos representadas en pantalla o siendo expuestas, en todo caso, a un nivel más metafórico que visual.

La zoofilia o bestialismo, aún habiendo sido incluida de manera reiterada en cuentos y leyendas, suele ser repudiada en su representación literal (el coito entre humanos y animales) dentro del cine comercial⁹¹. A nivel simbólico, sin embargo, se trata de una constante, tanto en títulos infantiles de niños que viven aventuras junto a sus inseparables mascotas (Lenne, 1998, p. 173), como en la íntima amistad establecida en el *western* entre el *cowboy* y su caballo (Gasca, 1983b, p. 165; Lenne, 1998, p. 173). Los filmes de aventuras más fantásticos

⁸⁹ Que equivale como fluido de intercambio, en sustitución del semen y los flujos vaginales, en este encuentro sexual representado por el beso/mordisco vampírico.

⁹⁰ Tal y como queda demostrado en la mayor parte de los filmes de este subgénero, la ostentación de poder del vampiro lleva a muchos de los habitantes de los pueblos cercanos al castillo/residencia a esconderse de él y temerle, creando alrededor suyo un aura de misterio y misticismo. Suele ser incluso típico que alguno de los pueblerinos sean recelosos de dejar salir a sus hijas, de modo que las mantienen escondidas y encerradas.

⁹¹ Aunque pueda parecer chocante, durante la historia del cine pornográfico, y sobre todo durante sus inicios, resulta realmente prolífica la tendencia por la zoofilia (Freixas y Bassa, 2000, p. 210; Gasca, 1983b, pp. 164-165).

como los de King Kong y Tarzán y sus derivados (Gasca, 1983b, pp. 175-176), ya sean masculinos o femeninos, también se han visto influenciados por esta zoofilia más simbólica. A través de este plano simbólico, como decíamos, la zoofilia coge fuerza en la fantasía y el folclore. Suele ser típico en las fábulas y en los cuentos infantiles la presencia de personajes que, por obra de un encantamiento o maleficio, adquieren una forma animal (algunos de ellos más o menos antropomorfos) y son ayudados por humanos, con los que en ocasiones llegan a establecer relaciones. El hombre lobo no deja de ser una versión pesadillesca de este tipo de fábulas.

Los elementos propios de este tipo de relatos populares invadirán las pantallas en el momento que la zoofilia sea llevada al cine, incluido el cine de terror. Uno de estos rasgos característicos será el final trágico o moralizador:

“El desenlace mágico del cuento de hadas tenía un sentido muy claro: la aceptación de la relación sexual suscitaba la desaparición de los tabúes, del miedo inútil al “salvajismo”. La imposibilidad trágica de la relación [como en las diferentes adaptaciones de King Kong, a las que el propio autor hace referencia] proporciona al mito otra dimensión: a medida que el simbolismo bestial queda menos marcado, se convierte en una fábula sobre la diferencia. El punto de vista del orden será, desde luego, que es preciso no mezclar las diferencias” (Lenne, 1998, p. 205).

La zoofilia, por lo tanto, ha servido a los cineastas para abordar un tema de gran controversia a lo largo de la historia (sobre todo en los Estados Unidos de América) como es el mestizaje (Lenne, 1998, p. 209); así como para reflejar la persecución del mismo a través de estos finales trágicos en los que es imposible que pueda mantenerse la relación entre el humano (generalmente una mujer) y la bestia.

Respecto al cine de terror, la zoofilia se encuentra claramente presente en el mito del hombre lobo, así como en el del vampiro⁹² y el resto de monstruos de tipo animalesco:

“La zoofilia no es más que la realización *al pie de la letra* de una difundida fantasía de fuerte simbolismo, la de la bestialidad [que] simboliza evidentemente la sexualidad en estado bruto, las fuerzas desenfrenadas del instinto, desembarazadas de toda coacción social. Sus atributos visibles (pelos, colmillos, garras) no son más que algunos signos simbólicos tomados de una imaginería onírica en la línea de la superstición religiosa (el Diablo, es decir el símbolo del Mal, representado bajo la forma de un animal múltiple y sobre todo de un macho cabrío). El viejo principio de las morales represivas señala que hay en nosotros una Bestia que dormita, y que despierta regularmente. Por ejemplo, durante la noche de plenilunio: es la mitología el hombre-lobo, y también su avatar científico, la historia del doctor Jekyll y de Mr. Hyde inventada por Stevenson. Los films fantásticos que ilustran este tema no hacen más que tomarse ese signo al pie de la letra: los pelos crecen en un instante y las uñas se alargan hasta hacerse garras. La agresión de la Bestia contra las jóvenes solitarias no es más que la metáfora de la violación” (Lenne, 1998, p. 204).

⁹² El vampirismo por sí solo abarca un gran conjunto de filias, desde la zoofilia a la necrofilia pasando por el canibalismo. Respecto a la zoofilia, no se debe olvidar la capacidad de algunos vampiros de convertirse en animales, ya presente en las fuentes literarias, como es el caso del conde Drácula en murciélago o de Carmilla en un gato de grandes dimensiones. El cine, siempre que los medios (efectos especiales) lo han permitido, ha hecho gala del poder de transformación de estos personajes, siendo el caso de *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992), la adaptación que probablemente incluya la escena más zoofílica imaginable, con Drácula convertido en una bestia muy cercana al hombre lobo que succiona sangre y (aparentemente) copula con Lucy (amiga de Mina). Gérard Lenne (1998, p. 175), por su parte, parece relacionar hasta cierto punto el vampirismo con la zoofilia al comparar el apetito voraz de las vampiras con el de la mantis religiosa.

La persecución de la víctima por parte del monstruo, cuyo irremediable final se trata de la muerte brutal de la primera por parte del segundo es, a nivel metafórico, la representación del acto sexual violento y forzado, la violación.

Ahora bien, Luis Gasca afirma que el cine ha actualizado la zoofilia, concretamente a través del género de terror “enriqueciendo su galería de monstruos, desde humanoides brutalizados hasta robots y extraterrestres⁹³, sin olvidar [...] los zombies, los licántropos y los autómatas, presididos por el monstruo de Frankenstein” (Gasca, 1983b, p. 179); e incluyendo también a humanos con deformaciones físicas como el jorobado. Por lo tanto, el terror ha suplantado al amante bestial de origen animalesco por el monstruo, ya sea éste de tipo animal, muerto, deforme, mecánico, etc. Todo ello supone la mezcla de varias parafilias para la conformación de los diferentes personajes arquetipo del cine de terror. La zoofilia, dada la actualización ofrecida por Luis Gasca (1983b, p. 179), se convierte en la base de todos ellos; a la que se une el sadomasoquismo debido al significado atribuido al ataque bestial como una representación de la violencia de tipo sexual/violación apuntada por Gérard Lenne (1998, p. 204).

5.3. *El canibalismo.*

En cuanto al canibalismo, se trata de la dominación sexual llevada al límite ya que es “la metáfora del deseo [sexual] exacerbado hasta llegar a fagocitar al ser deseado” (Lenne, 1998, p. 175); en un acto consumado través de la apropiación (literal) del cuerpo del otro (Gasca, 1983d, p. 75).

El canibalismo, pese a estar muy presente en filmes de géneros como el *thriller* o el drama de tipo policial⁹⁴, goza también de una amplia representación en el cine de terror:

“El cine fantástico, entre otros privilegios, ha tenido el poder de abordar frontalmente el tema del canibalismo [...] Por lo que atañe al vampirismo, mitología esencial del cine fantástico, se basa evidentemente en un código erótico que establece la relación entre el deseo y el hambre: ¿acaso no se trata de absorber la sustancia vital de la “víctima” (la sangre) durante una violación que transpone simbólicamente el acto sexual? Tal relación no se puede expresar con mayor claridad que como se hace en SPERMULA [1976], de Charles Matton, donde llega a la Tierra una escuadra de vampiras extraterrestres que han sustituido el alimento acostumbrado (la sangre) por el esperma” (Lenne, 1998, p. 176).

El canibalismo conlleva que la relación sadomasoquista de dominación y sumisión del sádico/monstruo y masoquista/víctima evolucione. El ataque del monstruo, en lo que no deja de ser la representación de una violación (uniendo sadismo y bestialismo), se convierte en una relación caníbal en el momento en el que el objetivo principal de dicha agresión es la succión de vida –simbolizada por la sangre en el caso del vampirismo o las entrañas/cerebro en el cine de *zombies*–. En este sentido, resulta descarado el apetito (sexual) de las vampiras, a la que Gérard Lenne (1998, p. 175) compara con la mantis religiosa, que seduce y mantiene relaciones sexuales con sus víctimas para después matarlas y alimentarse de ellas.

⁹³ La relación interespecie, tan común en el cómic o el cine fantástico de ciencia ficción *mainstream*, es por lo tanto una actualización de la zoofilia; aunque permitida y no penada por el público debido a la usual caracterización antropomorfa de los extraterrestres –cuya única diferencia entre humanos y alienígenas al final se limita al color de la piel, lo que apunta a la lectura del mestizaje señalada por Gérard Lenne (1998, p. 205)–.

⁹⁴ Un ejemplo de éstos pueden ser las adaptaciones de las novelas de Thomas Harris centradas en el caníbal Hannibal Lecter.

5.4. *La necrofilia.*

La necrofilia, por su parte, no es comúnmente mostrada en su literalidad en el cine debido a su falta de espectacularidad (Lenne, 1974, pp. 106-107), aunque sí metafóricamente, ya que, como sucediere con la zoofilia, se trata de una de las filias de mayor recorrido en el cine de terror gracias al extenso filón de filmes de vampiros (Lenne, 1998, pp. 175-176), así como de *zombies* (Gasca, 1983c, p. 166), por el establecimiento de la relación de sumisión sexual/violación/ataque de succión sanguínea y vital entre el humano y el vampiro/muerto que ha vuelto a la vida. Esta filia, no obstante, también se encuentra muy presente en el género de terror ya que, aparte de la práctica sexual con cadáveres que presupone su plasmación más literal, también es interpretada desde un punto mucho más metafórico, es decir, la adoración sin límites por aquellos que han muerto. En este sentido: “El cine fantástico es aficionado a esas historias de médicos locos o de sabios que siguen amando, más allá de la muerte, a su esposa adorada” (Lenne, 1998, p. 176).

El amor fortuito del sádico/monstruo por una joven de aspecto semblante a un antiguo amor – que el villano de turno suele raptar para así obligarla a contraer matrimonio con él o convertirla en objeto de experimentos de dudosa moralidad–, no deja de ser una metáfora necrófila. Esta vertiente necrófila fue establecida en la mitología del vampirismo, tal y como apunta Harry M. Benshoff (2011, p. 101), a partir de la serie de televisión *Dark Shadows* (Dan Curtis et al., 1966-1971) tomando como base el elemento narrativo de la reencarnación perteneciente a *The Mummy* (Karl Freund, 1932), y que se volvería muy popular por su recurrencia en títulos como *Blacula* (William Crain, 1972) y *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992).

Sin embargo, la necrofilia, también hace referencia a la atracción por el aura que rodea la muerte y la ornamentación que complementa el ritual mortuorio (como por ejemplo ataúdes), así como al hecho de hacer uso de los cementerios como espacios para mantener relaciones sexuales (Gasca, 1983c, p. 174), que bien puede ser consecuencia de la primera, si los personajes manifiestan ser fetichistas en ése sentido, o no, si simplemente el acto sexual es llevado a cabo en el cementerio del mismo modo que podría hacerse en cualquier otro sitio (aunque no por ello deja de ser una práctica marcadamente necrófila). Del mismo modo, siguiendo con lo afirmado por Luis Gasca (1983c, p. 169), el hecho de desenterrar el cuerpo de un ser amado, o partes del mismo, también son características propias del necrófilo; una acción que también podría ser comparada con la del asesino que amputa, y mantiene como un trofeo, partes de los cuerpos de sus víctimas.

La adhesión de la necrofilia al entramado de las parafilias de mayor presencia en el género de terror supone una ampliación de las filias que definen las bases de los personajes del género. Por una parte, el sadismo, la zoofilia y el canibalismo suponen la representación de la violencia (sexual) más brutalizada, mientras que la naturaleza de los monstruos como difuntos supone, a través de las previas, el establecimiento de una relación amorosa y sexual que va más allá de la vida y la muerte.

5.5. *La pedofilia y el incesto.*

La pedofilia es una de las filias más difíciles de tratar ya que supone la corrupción de un ser inocente. Es por ello que en el cine, de manera general, haya sido abordada con cierta cautela –si bien su presencia en la historia del medio resulta mucho más prolífica que la de los filmes sobre el descubrimiento del sexo durante la infancia/adolescencia– (Gasca, 1983c, pp. 242-244).

Respecto al modo de plasmar este tipo de relaciones, comúnmente existe una mayor tendencia a mostrar la atracción de hombres adultos por niñas, reservando la de mujeres maduras hacia niños para filmes más específicamente centrados en el incesto (Gasca, 1983c, pp. 86-88, 244). En el caso del *thriller* y el cine de terror, pueden encontrarse casos de asesinos en serie, cuyas víctimas primordialmente se tratan de estudiantes de instituto; generalmente en los últimos cursos, con edades más bien cercanas a los dieciocho, aunque igualmente jóvenes y siendo todavía, en la mayoría de ocasiones, menores de edad.

Debe tenerse en cuenta que en el cine, y sobre todo el caso del terror –al ser uno de los géneros más explícitos en cuanto a la presencia de actividad sexual y violencia–, existe la tendencia de contratar a actores y actrices de entre veinte y veinticinco años para interpretar a jóvenes de quince a diecisiete años. Este hecho puede afectar, en cierto modo, a la perspectiva del espectador en lo que a la edad de los protagonistas se refiere, aunque no por ello debe olvidarse que el papel que representan es de chicas de menos de dieciocho años. Por otro lado, si bien es cierto que durante los años ochenta y los noventa era mucho más común encontrarse filmes *slasher* protagonizados por asesinos que perseguían a estudiantes de instituto, poco a poco el cine ha ido evitado cada vez más esta clase de situaciones de trasfondo pedófilo para convertir a sus víctimas en universitarias, esquivando la polémica y permitiendo introducir un mayor número de referencias sexuales y/o consumo de drogas. También en el cine terror, aunque de un modo más metafórico, de acuerdo con Luis Gasca (1983c, p. 244), la relación que en ocasiones se suele establecer entre un monstruo y una niña –los dos ejemplos citados por este autor son el monstruo de Frankenstein y el Golem–, también refleja ciertas características pedófilas.

El incesto, por su parte, relacionado hasta cierto punto con la pedofilia, empezó a ser mostrado abiertamente a finales de los años cincuenta y los sesenta, favoreciendo primero el complejo de Edipo (relación madre-hijo), para posteriormente proliferar con el de Electra (relación padre-hija); dejando a un segundo plano el idilio entre hermanos, y tratando de un modo casi marginal la relación madre-hija (Gasca, 1983c, pp. 86-95).

En cuanto al terror, este género se ha beneficiado del modo en el que el cine ha tratado las relaciones incestuosas del complejo de Edipo, es decir, a través de “la vertiente clínica y penal, manifestadas en un patológico apego a la madre [...] y/o una criminal hostilidad hacia el padre” (Gasca, 1983c, p. 97), siendo un gran exponente y a la vez catalizador de la presencia del mismo en el cine, el personaje de Norman Bates, el asesino del film *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). El de Hitchcock “fue el primero de una larga serie de *thrillers* psicológicos [...] que atacó de frente y un tanto escandalosamente la ambigua figura del asesino de corte edipiano” (Gasca, 1983c, pp. 97-98). Su éxito propició la caracterización del criminal como un hombre que vive marcado por la severidad de una madre excesivamente autoritaria. Cabe decir que aunque no todos los filmes de asesinos en serie hagan referencia explícita a la existencia de una relación amorosa entre madre e hijo, sí que muchos de ellos presentan una fuerte dependencia entre ambos personajes que en algunos casos incluso llega a extenderse al sexo y/o influenciando directamente su vida sexual; siendo el incesto, por ello, uno de los recursos más recurrentes a la hora de otorgar a los asesinos maniacos de cierto trasfondo y/o de un trastorno a través del cual poder explicar o justificar sus crímenes.

5.6. Las orientaciones sexuales y de identidad de género en el cine de terror.

En una misma línea que las parafilias, los realizadores cinematográficos han hecho uso de símbolos y metáforas a lo largo de la historia del medio para incluir diferentes orientaciones sexuales que, en el momento de su realización, eran públicamente rechazadas e incluso perseguidas.

5.6.1. Homosexualidad.

La homosexualidad, por ejemplo, tanto masculina como femenina, es prohibida por la censura cinematográfica en diferentes países, si bien la femenina resulta mucho más proclive a ser mostrada y goza de mayor permisividad por la atracción que suscita en el espectador heterosexual masculino al tratarse de una de sus fantasías sexuales más recurrentes (Freixas y Bassa, 2000, p. 101; Gasca, 1983c, p. 183). Los títulos cuya acción se sitúa en un espacio cerrado como pueden ser las cárceles para mujeres (pertenecientes al anteriormente mencionado subgénero de *Women In Prison*), internados femeninos e incluso conventos, se convertirán en la excusa perfecta para la presentación de una serie de referencias lésbicas que, con el paso del tiempo, pasarán de lo simplemente anecdótico a mostrar de un modo totalmente explícito extensas secuencias de tipo erótico entre mujeres (Gasca, 1983c, pp. 186-192). Junto a la pareja lésbica, pero, suele ser común el incluir una figura masculina heterosexual, propiciando la formación de un triángulo amoroso (Gasca, 1983c, p. 195). La presencia de este personaje probablemente se deba a un intento por conseguir que el espectador masculino se sienta identificado con el mismo y pueda satisfacerse sexualmente, ya que como afirma Bonnie Zimmerman (1981, p. 24), el lesbianismo como fantasía sexual masculina implica la irrupción del hombre entre las dos mujeres para imponerse y establecer con ambas un *ménage à trois*.

En el caso del terror, aparte de los *WIPs*, muy cercanos al género por su tendencia por la violencia y el sadismo, resulta de vital importancia para el lesbianismo el cine centrado en el vampirismo. En éste, si bien la presencia de la vampira en un primer momento es más bien puntual, quedando a la sombra del vampiro masculino (generalmente mostrada como su compañera), poco a poco irá alzándose como la villana por antonomasia de los filmes pertenecientes a este subgénero a finales de los sesenta y la década de los setenta. Partiendo de la novela corta *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, se caracterizará a estos personajes con un marcado safismo, combinando la succión de sangre con el acto sexual más salvaje, casi caníbal dada la unión totalmente explícita del acto vampírico y el sexo. La vampira creada por Le Fanu, Carmilla/Mircalla Karnstein, supone junto a Elizabeth Bathory (condesa de origen húngaro que según la leyenda se bañaba en la sangre de mujeres jóvenes para no envejecer), la base a partir de la cual se moldeará el personaje de la vampira (Gasca, 1983a, pp. 121-125). La existencia de este trasfondo literario/histórico sobre safismo vampírico, así como la popularización del lesbianismo en el marco del cine erótico y pornográfico durante la década de los setenta (Gasca, 1983c, p. 200), dieron paso al florecimiento del cine de vampiras, permitiendo la revitalización del subgénero vampírico al aportarle un componente sexual y violento más explícito, además de suponer la exploración de nuevos conceptos más allá de la sobradamente explotada figura de Drácula. La proliferación de la vampira como villana se debe también a la aparición de la segunda ola de feminismo durante los años setenta, en la que se teoriza sobre la capacidad de lesbianismo para destruir la prolongación del sistema patriarcal (Thompson, 2016, p. 5). En este sentido, la vampira lesbiana pasa a convertirse a la vez en pesadilla y fantasía sexual del espectador masculino hetero-patriarcal al presentarla como una mujer totalmente sexualizada (tanto físicamente como por su carácter) y representada a través de una visión anti-lésbica⁹⁵; es decir, mostrando el lesbianismo como una monstruosidad que, aunque pueda parecer atrayente, hay que destruir. Al mismo tiempo, empero, este personaje permite la identificación y atracción de otro tipo de público: no son sólo los hombres heterosexuales los que tienen la capacidad de excitarse sexualmente contemplando a la vampira saciarse con víctimas de su mismo sexo, sino que también pueden hacerlo las mujeres lesbianas; además de amenazar a un nivel simbólico las relaciones

⁹⁵ Ésta es la visión de Andrea Weiss según Jay Daniel Thompson (2016, p. 5).

heterosexuales y demostrar que las mujeres pueden satisfacer sus deseos sexuales sin la presencia de un hombre⁹⁶.

Todo lo aportado permite afirmar que la vampira se trata de un personaje bastante más complejo de lo que primeramente puede aparentar, adoptando una dimensión propia con mucho más trasfondo y tornándola en algo que va más allá de una simple versión femenina del clásico vampiro masculino. Por otra, parte, su abierta (homo)sexualidad, e incluso bisexualidad –teniendo en cuenta que se abastece tanto de víctimas masculinas como femeninas– permite dar pie a un tipo de cine con una doble lectura muy interesante en lo que a la reivindicación de la mujer y de los derechos LGTBIQ+ se refiere, por mucho que sus creadores no tuviesen ese claro objetivo en mente (Thompson, 2016, p. 5)⁹⁷.

Respecto a la homosexualidad masculina, la misma se ha encontrado en muchas ocasiones relegada al género de la comedia de enredo o presentada de manera metafórica en la amistad que comparten los protagonistas de filmes de géneros como el *western* y el cine bélico (Gasca, 1983c, pp. 10, 14); siendo escasamente mostrada de manera literal y seria en el cine en general hasta bien entrados los años setenta y ochenta, aunque sin abandonar su presencia dentro del género de la comedia (Freixas y Bassa, 2000, pp. 100-101). En el caso del *thriller* policíaco con cierta relación terrorífica, la homosexualidad masculina suele ser utilizada para caracterizar a ciertos personajes marginales en un contexto de suburbialidad y sordidez; un hecho muy visible en las decadentes y oscuras ciudades que sirven de fondo en los *gialli* italianos (Esquinas, 2009).

5.6.2. Travestismo y transexualidad.

En cuanto al travestismo, al contrario que en el caso de la homosexualidad, resulta mucho más común mostrarlo cuando el sujeto es un hombre; viéndose la presencia de mujeres vestidas como hombres, en muchos casos, limitada a dramas históricos y cine de aventuras como puede ser el de espadachines y piratas (Gasca, 1983c, pp. 42-60).

Los hombres vestidos de mujer, en cambio, gozan de amplia representación en la comedia desde los propios inicios del cine, y posteriormente en el musical; siendo géneros en los que se hace uso de tramas más o menos festivas (conciertos, fiestas, etc.) para incluir algún número cómico o musicalizado con un hombre travestido, con mayor preferencia por los hombres de edad avanzada de imagen caricaturizada que por los jóvenes (Gasca, 1983c, pp. 22-40).

Respecto al cine de terror pueden encontrarse casos en los que el asesino se viste de mujer a la hora de cometer sus crímenes, algo ya presente, como bien indica Luis Gasca (1983c, p. 24), en dos obras cinematográficas dirigidas por Tod Browning: *The Unholy Three* (1925) y *The Devil-Doll* (1936); sobre todo cuando el villano presenta algún tipo de trastorno de personalidad. Un ejemplo de ello es el citado film de Alfred Hitchcock *Psycho* (1960), en el que el asesino Norman Bates se viste de su madre para cometer los asesinatos o el psiquiatra travestido de *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980).

La transexualidad, por su parte, es a menudo confundida con el travestismo tanto en el cine como en muchos de los estudio del mimo –llegando a ser ignorada– y mostrada de un modo negativo e incluso grotesco.

⁹⁶ Teoría apoyada por Barbara Creed y David Baker de acuerdo con Jay Daniel Thompson (2016, p. 5).

⁹⁷ Algo que podemos ver en el documental de Rob Epstein y Jeffrey Friedman (1996, min. 00:03:56-00:04:15), en cuanto a la identificación del público; aunque en el mismo las referencias al cine de terror son escasas.

5.7. La violencia y el placer de contemplarla.

En relación con el uso de la violencia y las reacciones que causa en el espectador, primero hay que hacer una breve referencia a una filia de gran recorrido en el cine y separada de las anteriormente citadas por las metalecturas que acarrea y su relación con la mirada del espectador: el voyerismo/escoptofilia. Pese a ser una filia muy recurrente en la mayoría de los géneros cinematográficos, el voyerismo no ha sido abordado en excesivos casos a modo de eje central dentro del argumento⁹⁸; viéndose a menudo relegado a un plano secundario a través del cual incluir escenas de tipo erótico (Gasca, 1983d, p. 33). Por ello, es comúnmente utilizado en el *thriller*, sobre todo en filmes cuyas tramas giran alrededor del chantaje y el espionaje (Gasca, 1983d, p. 37); así como en el cine de terror, pues todo título perteneciente al género cuenta de un modo u otro con una escena del monstruo/asesino acechando y vigilando a su víctima, suponiendo la excusa perfecta para la introducción de secuencias de desnudo y/o sexo⁹⁹.

En este tipo de escenas, además, un simple cambio de plano situará al espectador en medio de la acción; convirtiéndolo en víctima, agresor, testigo o cómplice, a merced de las intenciones del director. En este sentido, resulta propio afirmar que el cine en sí mismo se trata de un entretenimiento totalmente voyeurista que permite a un individuo transformarse en espectador/mirón de la vida y los aspectos más íntimos de una serie de personajes, disfrutando de todo aquello que acontece a sabiendas que no podrá ser visto, ya que se encuentra en una estancia a oscuras y en frente de una pantalla (Gasca, 1983d, pp. 22-24; Lenne, 1998, p. 179). En relación a la mirada escoptófila del espectador, existe otro elemento a través del cual los realizadores cinematográficos juegan con el género de terror para cambiar la posición del espectador dentro de una escena, y que es el elemento de trasfondo que comparten el sadomasoquismo y la zoofilia: la violencia (sexual).

La espectacularidad de la violencia sexual, ya sea ésta mostrada a través de la denuncia o del goce, ha propiciado que sea muy común en el cine, permitiendo su descontextualización del espacio/tiempo respecto del espectador gracias a géneros como el drama histórico o el cine de aventuras (Lenne, 1998, pp. 101-102). Pese a ello, la violencia sexual ha sido utilizada como reclamo por parte de filmes de serie B y Z (Lenne, 1998, p. 105), destacando varios tipos de subgéneros de explotación muy cercanos al cine de terror, como el ya mencionado *WIP*, con mujeres encarceladas que sufren todo tipo de calamidades por parte de compañeras y/o celadores/as, o el *Rape and Revenge*, sobre víctimas de violaciones que deciden hacer uso de la violencia más extrema y sanguinaria para vengarse de sus abusadores¹⁰⁰.

La relación entre violencia y sexo, en realidad, ha sido un recurso ampliamente utilizado a lo largo de la historia del cine, ya presente en los primeros largometrajes para caracterizar los actos de maldad del villano, o en la sustitución del sexo por la violencia a través de los bofetones propiciados durante los años del Código Hays (Gasca, 1983b, pp. 3-4), utilizados, como decíamos anteriormente, para simbolizar de manera encubierta la práctica del acto

⁹⁸ Supone una excepción, en este sentido, *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), así como *remakes* del mismo y filmes derivados.

⁹⁹ Gérard Lenne (1998, pp. 182-183) apunta cierta relación entre el voyerismo y el poder en algunos filmes de cine fantástico, ya que en aquellas obras cinematográficas en las que un doctor/científico crea un monstruo, en el momento en el que el primero deja libre a su terrible creación para probar sus capacidades, mientras lo observa todo a lo lejos, la mirada del creador se asemeja a la de un dios; además de hacer referencia a un “voyeurismo a la fuerza” (Lenne, 1998, p. 106), producido por la presencia de un testigo ocular forzado (maniatado y/o inmovilizado) en escenas de violaciones, con el que el espectador puede identificarse fácilmente y sentirse conmovido ante la incapacidad de dicho personaje por evitar aquello que está siendo obligado a ver.

¹⁰⁰ Subgénero que, aunque pueda parecer obsoleto, sigue en pie y en los últimos años ha visto surgir un nuevo tipo de filmes *Rape and Revenge* de corte feminista como *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017), *M.F.A.* (Natalia Leite, 2017) y *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020).

sexual. Con el paso de los años, la violencia se ha convertido en un verdadero modo de entretenimiento, siendo la crueldad uno de los factores que más venden dentro del género de terror (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 43), lo que ha servido de excusa para realizar los más disparatados, violentos y sangrientos títulos *gore*¹⁰¹; acrecentando en las últimas décadas, de acuerdo con Luis Gasca (1983b, p. 138),

“El gusto por las amputaciones, la cirugía cruenta, los injertos, las vivisecciones, los ríos de sangre, etc. tomados únicamente como acciones repulsivas destinadas a potenciar un horror inmediato y exclusivamente físico para deleite de espectadores solitarios [...] Se trata simplemente de atemorizar sin que apenas importe el medio a emplear, que generalmente suele ser el gran guñol, la sordidez, la crueldad puramente visual o el exhibicionismo a ultranza”.

Ante esta sucesión de imágenes, el espectador/mirón, como decíamos anteriormente, al encontrarse en un espacio seguro, se siente

“psicológicamente a salvo y por ello puede gozar privilegiadamente como mirón de la crueldad ejercida sobre otras personas (en la pantalla) a sabiendas de que se trata de una fabulación (lo que suprime cualquier sentimiento de culpa o de responsabilidad) [...] Su placer es por lo tanto el derivado de una *escoptofilia sádica, con connotaciones sexuales en las respuestas fisiológicas suscitadas*” (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 43).

Estas “respuestas fisiológicas” son la verdadera razón de la atracción del espectador hacia el terror y la violencia, ya que la visión de dichas imágenes le crean una serie de reacciones que tienen mucho en común con las surgidas durante la actividad sexual. Según Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, p. 42):

“el público se siente atraído por los estímulos emocionales insólitos e intensos [...] [cuyas consecuencias son, entre otras,] una estimulante descarga de adrenalina, dilatación arterial, aceleración de la circulación y la respiración, etc. Este *thrilling* físico es similar en sus efectos fisiológicos al que sentimos en el curso de un escarceo erótico y no es irrelevante que la tensión emocional del estímulo, en el curso de la fabulación terrorífica, culmine con un intenso desahogo final, que puede ser parangonado en algunos aspectos al desahogo sexual”.

Éste es, precisamente, el punto de contacto entre el cine de terror y el cine erótico, pues son dos géneros que “coinciden en centrarse en el efecto provocado en el espectador al margen del tema tratado” (Iañez Ortega, 2017, p. 135). Un efecto buscado, según la autora, a través del gusto por lo prohibido y la morbosidad (Iañez Ortega, 2017, p. 136); y conseguido por medio de la unión de la violencia sexual con diferentes parafilias y orientaciones sexuales, así como el sentimiento de horror tan característico del cine de terror. Dicha mezcla morbosa consigue atraer la mirada del espectador, haciendo que éste pueda sentirse identificado a la vez con el sadismo del monstruo y el masoquismo de la víctima, viendo paliadas, a través de las acciones de ambos, sus parafilias (Gasca, 1983b, p. 122) y las angustias de su vida diaria (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 44). De ahí el morboso sentimiento que produce el hecho de querer ver, a la vez que temer, el inminente ataque del monstruo, cuyas consecuencias repelen y a la vez satisfacen.

¹⁰¹ Dando pie al *soft gore* y al *torture porn*, mucho más centrados en el aspecto sexual (Iañez Ortega, 2017, p. 144).

6. La mujer en el cine de terror.

Tras exponer la creciente tendencia del cine de terror por mostrar actos aberrantes como la violencia sexual y la sangre a modo de reclamo para el espectador, nos parece oportuno hablar de la imagen de la mujer reflejada por este género ya que, al fin y al cabo, los personajes femeninos son aquellos que sufren las peores de estas acciones y suelen ejercer el papel de víctima.

A grandes rasgos, el terror es un género declaradamente misógino. Si bien el cine en general ha supeditado la figura femenina a la masculina, en tanto que la mujer es hija/amante/esposa/hermana de otro personaje masculino, el cine de terror destaca, como decíamos, por los actos violentos y peligros a los que somete a sus protagonistas féminas. Dependiendo de las limitaciones censoras y modas de cada período y país¹⁰², los realizadores de cine de terror han sido siempre proclives a mostrar a las mujeres como el principal objetivo del asesino/monstruo, llegando hasta el punto, en las últimas décadas, de recrearse a la hora de mostrar en pantalla los asesinatos y torturas infligidas a las víctimas femeninas, detallando todos y cada uno de los aspectos que giran alrededor de su muerte (tales como el arma, la sangre, las reacciones, etc.).

A partir del surgimiento del *gore* y la expansión del mismo, estas escenas se volverían cada vez más extensas y recurrentes, intentando a la vez, ser lo más gráficas dentro de las posibilidades (según limitaciones de censura y/o de medios). Las muertes masculinas, por el contrario, suceden generalmente mucho más deprisa, llegando en algunos casos a ser llevadas a cabo fuera de campo (Clover, 2015, p. 35); un hecho que sucede incluso en aquellas obras cinematográficas en las que la mayoría de los personajes son masculinos¹⁰³.

6.1. La Final Girl.

En relación a la victimización femenina en el cine de terror, resulta imperante hablar de la *Final Girl*, término referido al personaje femenino que en los filmes pertenecientes a este género, sobre todo dentro del subgénero *slasher*, consigue sobrevivir a los diferentes ataques y peligros hasta llegar sola al final en el que deberá enfrentarse al monstruo/asesino. El origen de la *Final Girl* suele ser discutible, aunque según Carol J. Clover (2015, p. 35), es a partir de 1974¹⁰⁴ que el personaje que sobrevivirá será una mujer. Aún así, en títulos anteriores como *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) o *The Sadist* (James Landis, 1963) –e incluso *House of Wax* (André De Toth, 1953)– pueden encontrarse personajes femeninos que presentan ciertas

¹⁰² En los primeros filmes de género, por ejemplo, aunque no se muestre la violencia de un modo tan explícito ni se exponga a las mujeres al tipo de torturas (sexuales) presentes en filmes más recientes, es muy común encontrar a la protagonista femenina cayendo en manos del monstruo o siendo perseguida por éste, adoptando el rol de mujer en apuros que requiere ser salvada por alguno de sus compañeros masculinos de reparto.

¹⁰³ Así sucede en dos filmes relativamente recientes: *Don't Breathe* (Fede Álvarez, 2016) y *Better Watch Out* (Chris Peckover, 2016). En ambos casos, aunque sólo aparece una mujer como personaje principal, ella es la única víctima que sobrevive al resto de sus compañeros, a los que vemos morir de formas bastante explícitas –pues son las únicas opciones de sus realizadores para cumplir con el mínimo de sangre y vísceras exigido por la audiencia–. Pese a ello, en ambos filmes, los asesinatos nunca son tan elaborados ni mostrados tan detalladamente como las muertes femeninas de otras obras cinematográficas del mismo tipo. En todo caso, suelen ser una excepción las muertes de los personajes masculinos antagonistas (sean villanos principales o secundarios), cuyos malvados actos son suficiente excusa para justificar una muerte agonizante e impactante a nivel visual.

¹⁰⁴ Es en 1974 cuando son introducidos en la historia del cine de terror los dos personajes comúnmente identificados como las primeras *Final Girls*: Jess y Sally, interpretados respectivamente por Olivia Hussey y Marilyn Burns en *Black Christmas* (Bob Clark, 1974) y *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974).

características que las aproximan a la *Final Girl* surgida durante los setenta (Clover, 2015, p. 39; Humphries, 2002, p. 150).

En referencia al modo en el que los personajes femeninos son representados en filmes del género más clásicos, como los citados de Hitchcock y De Toth, Carol J. Clover (2015, p. 35) divide las *Final Girls* en dos tipos, A y B. El tipo A, es un personaje femenino que es una superviviente, ya que se trata de una mujer que se enfrenta (hasta cierto punto) y descubre por sí sola la identidad del asesino y consigue vivir, aunque cuando caiga en manos del asesino no podrá valerse de sus habilidades y requerirá de la intervención de terceros. El tipo B, en cambio, no sólo consigue sobrevivir mucho más tiempo al asesino que el resto de sus compañeros/as, sino que además será ella quien mate al asesino.

Respecto a las características de la *Final Girl*, de manera general, este personaje suele ser representado como un tipo de mujer joven a la que inocentemente se le suele llamar empollona, es decir, buena estudiante, aunque tímida y poco sociable. Además, es mucho más cautelosa ante el peligro y menos abierta al sexo que el resto de sus compañeras (Clover, 2015, p. 39); por lo que se diferencia de las víctimas favoritas de los asesinos en serie/monstruo por no ser promiscua, egoísta ni mantener relaciones sexuales (en realidad, suele ser un personaje sin experiencia ni interés sexual). Por lo tanto, son mujeres en las que la virtud queda por encima del vicio y que actúan de un modo altruista y responsable, tanto consigo mismas como con el resto de sus iguales (Humphries, 2002, p. 151).

Un rasgo importante a destacar de la *Final Girl*, es que muchos de los personajes que ejercen dicho papel reciben nombres o sobrenombres más o menos masculinizados (Clover, 2015, p. 40)¹⁰⁵ y son mostrados de una manera más bien poco femenina, habiendo casos en los que su comportamiento y modo de vestir puede sugerir una identidad sexual LGBTIQ+¹⁰⁶, poseyendo características y rasgos que los acercan más a los personajes masculinos, como pueden ser conocimientos de mecánica (Clover, 2015, p. 40; Humphries, 2002, p. 151). Esto permite, hasta cierto punto, una identificación por parte del público de ambos sexos hacia estos personajes, ya que las mujeres pueden sentirse identificadas por el hecho de pertenecer

¹⁰⁵ Los ejemplos citados por Carol J. Clover (2015, p. 40) son: Stevie (Adrienne Barbeau) de *The Fog* (John Carpenter, 1980); Marti (Linda Blair) de *Hell Night* (Tom DeSimone, 1981); Terry (Nina Axelrod) de *Motel Hell* (Kevin Connor, 1980); Laurie (Jamie Lee Curtis) de *Halloween* (John Carpenter, 1978) y Stretch, sobrenombre de Vanita Brock (Caroline Williams) en *The Texas Chainsaw Massacre 2* (Tobe Hooper, 1986). En una línea similar, encontramos el caso de Ripley (cuyo nombre completo es Ellen Ripley, aunque siempre se la llama por su apellido), el personaje de Sigourney Weaver en *Alien* (Ridley Scott, 1979) y sus subsiguientes secuelas, el nombre del cual bebe de los filmes *slasher* (Clover, 2015, p. 40). Existen, sin embargo, algunas *Final Girls*, tanto en los *slashers* más primerizos como en aquellos realizados en los años ochenta, que mantienen nombres femeninos y no siempre son mostradas como personajes masculinizados: Jess (Olivia Hussey) de *Black Christmas* (Bob Clark, 1974); Sally (Marilyn Burns) de *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974); Alice (Adrienne King) de *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980); Valerie (Robin Stille) de *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982); Nancy (Heather Langenkamp) de *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984); o incluso Sarah Connor (Linda Hamilton) de *The Terminator* (James Cameron, 1984). Esta última, aunque en *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991) adopta un carácter más duro y masculino, en el primer film de la saga es mostrada como una mujer muy femenina y sin ninguna habilidad en concreto. Sin embargo, y volviendo a los dos filmes comentados anteriormente, *Don't Breathe* (Fede Álvarez, 2016) y *Better Watch Out* (Chris Peckover, 2016) que, como decíamos, cuentan con solo una mujer en su reparto principal, ambos personajes femeninos reciben nombres o sobrenombres muy masculino. En el caso del primer film, el personaje interpretado por Jane Levy es llamado Rocky y en el segundo, por su parte, Olivia DeJonge da vida a Ashley, respondiendo en la mayoría de ocasiones a la abreviatura del mismo, Ash, posible guiño al famoso personaje de Bruce Campbell en el film de culto *The Evil Dead* [Sam Raimi, 1981]; lo que demuestra el mantenimiento de la tendencia a masculinizar de un modo u otro estos personajes femeninos.

¹⁰⁶ Reynold Humphries (2002, p. 151), por ejemplo, cree que el aspecto de Laurie (Jamie Lee Curtis) en *Halloween* (John Carpenter, 1978), en algunos contextos puede ser considerado propio de una mujer lesbiana por llevar el pelo corto y calcetines largos.

al mismo género, mientras que los hombres lo harían por las características más bien masculinas que presentan¹⁰⁷.

La *Final Girl*, por consiguiente, se trata de una representación de la mujer buena mostrada a través de una serie de filtros que la convierten en un personaje con rasgos más masculinos e inocentes. Si bien es cierto que se trata de una figura en continua evolución, cada vez más concienciada con su identidad y género, en muchas ocasiones los rasgos anteriormente expuestos, como la virginidad, responsabilidad, facilidad para los trabajos más mecánicos, etc. siguen siendo todavía muy comunes en estos personajes.

6.2. La vampira.

En el otro extremo, contrario a las virtudes ejemplares de la *Final Girl*, y en un rol antagonista y no victimista, destaca otro personaje femenino ampliamente desarrollado en el cine de terror de los sesenta y los setenta: la vampira. La vampira como mujer dominadora y *femme fatale* es introducida en el mundo cinematográfico a través de la *vamp*, vampiresa¹⁰⁸, de los filmes dramáticos de los años 20. Concretamente, fue la actriz Theda Bara la que le dio el sentido a este tipo de mujer, capaz de llevar a los hombres a hacer todo aquello que ella quisiera (Gasca, 1983b, p. 27).

En cuanto al cine de terror, como decíamos anteriormente, la presencia de la vampira será en un primer momento más bien secundaria y anecdótica, acompañando al vampiro masculino, que era el antagonista principal del film; para poco a poco pasar a convertirse en un personaje muy recurrente durante la década de los setenta. La vampira de los títulos de este período supone la letal mezcla del vampiro que succiona sangre con la seductora y vil vampiresa del cine negro. La vampira, como mujer, es una representación de la ninfómana llevada al extremo, una “hembra insaciable que agota su(s) macho(s) hasta la extenuación, y a veces la muerte” (Gasca, 1983c, p. 275). En esta línea, y de acuerdo con la visión machista de la novela *Dracula* (1897) de Bram Stoker señalada por Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, pp. 56-66), existen dos tipos de mujeres dentro del subgénero vampírico: la buena, que podríamos describir como obediente y supeditada al poder de un hombre al que venera y envidia por sus características únicas e inalcanzables para una mujer (comparable, hasta cierto punto a la *Final Girl*); y la mala, la vampira de una naturaleza puramente sexual, rebelde e independiente. Pese a las diferencias existentes entre ambos personajes, Stoker nos previene de la conversión de la primera en la segunda, ya que “Al mismo tiempo que moraliza sobre la mujer ideal explica que, incluso éstas, las más puras y dóciles, como sus heroínas Lucy y Mina, son susceptibles de convertirse en mujeres rebeldes cuya expresión simbólica es «la mujer-vampiro»” (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 58).

La influencia de la novela de Stoker en el cine vampírico supone que ésta actúe a modo de pauta a la hora de reflejar los personajes femeninos en los filmes pertenecientes a este subgénero, con tendencia a presentar unas mujeres inocentes y dóciles (víctimas) y otras con una actitud mucho más marcadamente sexual y sádica (vampiras); convirtiéndose las primeras en las segundas tras su vinculación y transformación con el vampiro. La conversión de la mujer ideal/buena en vampira, no obstante, no es llevada a cabo por ella misma, sino que

¹⁰⁷ Esta es una interpretación que, según Reynold Humphries (2002, p. 151), puede extraerse de los diferentes estudios de Carol J. Clover, aunque, de acuerdo con el autor, debe ser tomada con cautela.

¹⁰⁸ De acuerdo con el diccionario de la RAE, la “vampira” se trata de la versión femenina del vampiro, un “espectro o cadáver que, según ciertas creencias populares, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos” (Real Academia Española, s.f.-e, definición 1); mientras que la “vampiresa” es una “mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa en beneficio propio” (Real Academia Española, s.f.-f, definición 1), y siendo sinónimo de “mujer fatal” (definición 2).

implica la intervención de una figura masculina, Drácula/vampiro. De este modo, según Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, p. 60):

“Stoker glosa la creencia de muchos inquisidores medievales según la cual la mujer – aunque malvada por naturaleza– debe recibir los poderes maléficos concretos de un varón [...] El Demonio era quien cumplía esta labor de iniciación en la Edad Media. Drácula, etimológicamente «hijo del demonio», realiza idéntica función desde el siglo XIX hasta nuestros días. Una creencia medieval muy extendida afirmaba que la transferencia de poderes del diablo a las mujeres que convertía en brujas la realizaba introduciéndose en ellas como un incubo o bien copulando con ellas, ya bajo su verdadera forma, ya bajo la apariencia de algún animal asqueroso. Drácula actúa de forma similar. Se apodera del alma de las mujeres chupando su sangre, con su aspecto humano o bien transformado en un gran murciélago”.

Una vez convertida, la vampira pasará a ser la transmisora del mal, que utilizará

“para dominar y tentar [sexualmente] a los representantes del sexo masculino, y convertirlos, a su vez, en adictos del pecado [...] [siendo ésta] la gran acusación y quizá la única que Stoker hace a su personaje central: el maligno poder que tiene de convertir a cualquier hembra en una mujer fálica” (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 60).

Otro de los rasgos negativos con los que Stoker menosprecia a la vampira es caracterizándola como una mujer sin instintos maternales (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 63). Siguiendo con la novela de Bram Stoker, la transformación de la mujer en vampiresa es llevada a cabo a través de un ritual al que el autor irlandés parece aportar las connotaciones de una violación a modo de felación forzada; tal y como puede verse en el siguiente extracto de la misma, reproducido por Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, p. 61):

“«Entonces se abrió la camisa y con sus largas y agudas uñas se abrió una vena en el pecho. Cuando la sangre comenzó a brotar, tomó mis manos en una de las suyas, me las apretó con firmeza, y con su mano libre, me agarró por el cuello y me obligó a apoyar mi boca contra su herida de tal modo que o bien me ahogaba o estaba obligada a tragar [...]»”.

Es más, del mismo modo que la mujer es convertida al vampirismo a través de un acto comparable al de una violación; la única solución para someter a la vampira y mantener el *statu quo* (el sistema patriarcal) será por medio de otro método que Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, pp. 64-65) consideran igualmente semejante al sexo no consentido:

“Bajo la simbolización de la mujer vampiro [...] se esconde una idea mucho más generalizada, es decir, puesto que la vampiresa representa el dominio sexual de la mujer sobre el hombre, destruyéndola a ella se destruye igualmente dicho dominio. Creemos adivinar en la forma de exterminio [el uso de la estaca, que puede ir acompañado por la posterior decapitación y la purificación a través del fuego] un acto que podríamos llamar de «violación ritual» [...] El hecho de «introducir una piadosa estaca en el cuerpo de una mujer», los términos de «subir y bajar» rítmicamente, así como las sacudidas y estremecimientos [...] son, dentro de la ortodoxia freudiana, conceptos que refieren a la ejecución del coito”.

Por otro lado, cabe destacar que los rasgos con los que se caracteriza a las vampiras son aquéllos comúnmente aplicados a las mujeres pertenecientes a grupos feministas que se han manifestado en contra de la sociedad patriarcal y falocéntrica que las oprimen, coincidiendo en este sentido con las brujas (Gubern y Prat Carós, 1979, p. 59):

“Con todo, con quien encontramos un mayor número de similitudes es con la figura de la bruja medieval. Modernos estudios sobre bujería de pueblos primitivos actuales ponen de relieve el hecho de que los movimientos de caza de brujas, y la supuesta proliferación de las mismas, se dan en épocas de cambio social, en el que las mujeres consiguen [o reclaman] algunos nuevos derechos, que son vistos por los varones, consciente o inconscientemente, como una amenaza a su propia seguridad y *status* privilegiado”.

Lo mismo sucede con el cine, ya que en los momentos de mayor tensión social y de reclamación de los derechos de las mujeres, es cuando se han llevado al cine un mayor número de títulos centrados en brujería¹⁰⁹ y exorcismos; emergiendo la explotación de la vampira en el cine de terror a partir de la aparición de la segunda ola feminista durante los años setenta (Thompson, 2016, p. 5; Zimmerman, 1981, p. 23). Este hecho explica –junto a la tendencia de presentar un alto número de secuencias de desnudo y de sexo– por qué durante la década de los años setenta se convierte a la vampira en el monstruo por antonomasia dentro del subgénero en substitución del vampiro masculino.

En conclusión, la vampira, tal y como sucedía con la *Final Girl*, se trata de un personaje femenino predefinido por una serie de comportamientos desde un punto de vista masculino, siendo ambas comparables a las dos caras de una misma moneda: una, la mujer responsable y asexual, y la otra, un mujer marcadamente sexualizada y estereotipada que pretende cumplir con las fantasías del espectador masculino.

7. El cine español y el género fantástico.

Volviendo al cine español, y teniendo lugar lo aquí expuesto de manera paralela a los acontecimientos relatados anteriormente en lo referente al desarrollo de la censura y el erotismo¹¹⁰, es nuestro objetivo en este apartado ofrecer una retrospectiva de la evolución del género fantástico en el cine español.

7.1. Los albores del cine español.

Los primeros acercamientos llevados a cabo por los realizadores españoles hacia lo fantástico se sitúan durante las dos primeras décadas del siglo XX; concretamente en un conjunto de seriales de producción catalana (mayormente barcelonesa) que se caracterizaban por presentar unos “rasgos truculentos o siniestros, y en imitación de modelos extranjeros” (Aguilar, 1999, p. 17). Son un ejemplo de ello *La echadora de cartas* (Alberto Marro, 1914), *La secta de los misteriosos* (Alberto Marro, 1914), *Los misterios de Barcelona* (Alberto Marro, 1915), *Alexia o La niña del misterio* (Alberto Marro, 1916), *El beso de la muerte* (Fructuós Gelabert, Alberto Marro, Magín Murià, 1917), *El doctor Rojo* (Ramón Caralt, 1917), *Vindicator* (Magín Murià, 1917) –indicados por Carlos Aguilar (1999, p. 17) y Pau Roig (2017, p. 127)–, además de *La herencia del diablo* (Domènec Ceret, 1917) y los dos filmes realizados por José María Codina, ambos de 1917, *El protegido de Satán* y *Mefisto* –a su vez, señalados por Javier Pulido (2012, p. 24) y Pau Roig (2017, p. 127)–.

Segundo de Chomón, por su parte, supone uno de los más importantes pioneros del género sobre todo por los títulos que llevó a cabo para la productora francesa Pathé Frères entre 1905 y 1910; un lustro durante el cual el realizador aragonés desarrolló diferentes técnicas de

¹⁰⁹ Ésta es una observación que Sharon Russell compartió de manera epistolar con Bonnie Zimmerman (1981, p. 24n).

¹¹⁰ Parte II, apartados 2-4, de este trabajo de investigación.

trucaje tanto en filmes dirigidos por él mismo como por terceros (Minguet, 2009, pp. 81-116). Es a partir de 1907 y 1908 cuando, de acuerdo con Joan M. Minguet (2009, p. 93), en Pathé le dieron una mayor preferencia a las obras cinematográficas de tipo fantástico; siendo éste el momento en el que “suposem que Segundo de Chomón es queda com a màxim i únic responsable de la companyia [Pathé] en el terreny de la fantasia o la fascinació” (Minguet, 2009, p. 93). Es durante este período cuando Segundo de Chomón dirige algunos de sus filmes de corta duración de mayor reconocimiento, como *El hotel eléctrico* (1908), e introduce elementos fantásticos y sobrenaturales propios del romanticismo en sus obras, como pueden ser “cementeris llòbrechs, calaveres, esquelets, castells encantats, coves satàniques, fantasmes...” (Minguet, 2009, p. 96). Este es el caso, tal y como indica Joan M. Minguet (2009, p. 96), de *La légende du fantôme* (1908), aunque también podemos encontrar el uso de los mismos en otros títulos coetáneos de Chomón como *La maison ensorcelée* (1906) o *Le spectre rouge* (1907) –codirigiendo este último junto a Ferdinand Zecca–.

Más allá de los seriales por episodios y los filmes de corta duración, de acuerdo con Carlos Aguilar (1999, p. 17) y Pau Roig (2017, p. 128), con la entrada en la década de los años veinte puede apreciarse cierta aproximación al género también en algunos largometrajes –si bien en ellos los elementos fantásticos son tratados de un modo más bien puntual– como en el caso de *El otro* (José María Codina, Eduardo Zamacois, 1919), *Los llanos* (Bartolomé Serrador, 1919), *El espectro del castillo* (Aurelio Sidney, 1920), *Las tres cruces* (Martínez Camba, 1920), *La bruja* (Maximiliano Thous, 1923), *Más allá de la muerte* (Benito Perojo, 1924) o *El sexto sentido* (Eusebio Fernández Ardavín, Nemesio M. Sobrevila, 1929). Además, Manuel Noriega dirige también en este período *Madrid en el año 2000* (1925), que junto a los trabajos de Segundo de Chomón supone un precedente de la ciencia ficción en España (Aguilar, 1999, p. 17; Roig, 2017, p. 122).

La producción del género fantástico en el cine español, sin embargo, quedó interrumpida tras el estallido de la Guerra Civil y el inicio de la dictadura (Aguilar, 1999, p. 18; Pulido, 2012, p. 26).

7.2. Los años treinta, cuarenta y cincuenta.

Durante los primeros años de la dictadura, la industria cinematográfica española siguió adelante llevando a cabo obras de tipo histórico y bélico que enaltecían el sentimiento nacional (Schlegel, 2015, p. 8). Las imposiciones morales e ideológicas de la dictadura y la iglesia sesgaron la producción de filmes pertenecientes al género de terror.

Los elementos de tipo fantástico en el cine español de las dos primeras décadas de la dictadura quedaron, en consecuencia, limitados a lo simplemente anecdótico, viendo reducida la aparición de ciertos personajes sobrenaturales sobre todo en comedias y musicales de mediados de los cuarenta y los cincuenta¹¹¹, parodiando los tópicos del género de la fantasía y el terror, con el objetivo de sacarle una sonrisa al espectador y/o mostrar algún tipo de aspecto moral¹¹².

¹¹¹ La tradición por las comedias es todavía patente en el primer film de terror de Amando de Ossorio *Malenka, la sobrina del vampiro* (1969); aunque según Ángel Sala (1999, p. 313), puede que al film de Ossorio se le confriese este tono humorístico con la intención de competir con el éxito de la comedia de terror de Roman Polanski *Dance of the Vampires* (1967) –más conocida en el mundo anglosajón como *The Fearless Vampire Killers*–.

¹¹² Para no alargar el texto más de cuenta no entraremos a citar las diferentes comedias de este período, que bien se encuentran listadas, a merced del lector más curioso, por parte de Carlos Aguilar (1999, p. 18) y Javier Pulido (2012, pp. 26-28).

Un precedente de dichas comedias bien puede ser el corto de Eduardo García Maroto *Una de miedo* (1935), que forma parte de una trilogía con la que el director parodiaba diferentes géneros cinematográficos. García Maroto repetiría la misma fórmula veinte años después con *Tres eran tres* (1954), cuyo primer corto –titulado *Una de monstruos*– se trata de una sátira del film *Frankenstein* de James Whale de 1931 (Aguilar, 1999, p. 18; Pulido, 2012, p. 27). Es también en este momento, a finales de los años cincuenta, cuando Jesús Franco dirige su primer largometraje, *Tenemos 18 años* (1959), una comedia con toques fantásticos y oníricos¹¹³.

Es igualmente importante hacer hincapié en que, siempre en un sentido onírico, no toda la presencia de lo fantástico se vio limitada a las comedias, ya que también se llevaron a cabo algunos dramas y melodramas en los que se incluyeron secuencias de sueño con fuertes elementos de este tipo (Pulido, 2012, p. 28). Destacaríamos, dentro de este grupo *El clavo* (Rafael Gil, 1944), las tres obras cinematográficas de Carlos Serrano de Osma *Abel Sánchez* (1947), *La sirena negra* (1948) y *Embrujo* (1948); así como *Angustia* (José Antonio Nieves Conde, 1947) y *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948). Encontramos también dentro de esta categoría, según apuntan Carlos Aguilar (1999, p. 19) y Javier Pulido (2012, p. 28), *Afan Evu* (José Neches, 1945) –más conocido como *El bosque maldito*–, *Canción de medianoche* (Antonio de Lara, 1947), *El hombre que veía la muerte* (Gonzalo Delgrás, 1955) y *Es geschah am hellichten Tag* (Ladislao Vajda, 1958)¹¹⁴. Existe, sin embargo, un film de fuerte influencia fantástica que se desmarca (y destaca justamente por ello) de la moda de las comedias y los melodramas más costumbristas: *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944).

Estas carencias por parte del género fantástico en España, tanto de una trayectoria lo suficientemente prolongada e ininterrumpida como de una extensa base literaria propia, llevó a los creadores del *fantaterror* español de los años sesenta y setenta a recorrer a fuentes externas¹¹⁵. Algunas de estas influencias fueron el folklore europeo, la literatura extranjera, los filmes realizados por Universal Pictures y Hammer Film Productions, así como el expresionismo alemán y los seriales foráneos de los años cuarenta (Naschy, 1997, p. 88; Roig, 2017, p. 141); además del *giallo* italiano (Aguilar, 1999, pp. 26-27), e incluso obras *pulp*, tanto literarias y de cómic (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 68-69, 82; Sala, 1999, p. 310) como cinematográficas (Starke y Tombs, 1999a, min. 00:05:32-00:05:38). La mezcla de todos estos elementos tan heterogéneos es, justamente, una de las características más representativas del *fantaterror* (Gómez, 2017, p. 147)¹¹⁶.

¹¹³ Según el propio Jesús Franco en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, p. 150), su *opera prima* estuvo a punto de ser prohibida por la censura ya que el modo en el que habían sido incluidos los elementos fantásticos no satisfizo a los censores. De acuerdo con el director, lo que más molestó al aparato censor fue que aquello que primero aparece como algo fantástico e imaginario, posteriormente se torna real.

¹¹⁴ Este último, por ejemplo, se trata de un *thriller noir* que sigue a un policía cuyo único objetivo será capturar a un asesino en serie que se dedica a matar a niñas pequeñas en las inmediaciones de una carretera. Para ello el protagonista se hará pasar por un civil, utilizando a una madre soltera y su hija para llamar la atención del asesino (de ahí su título en español: *El cebo*). Los elementos fantásticos presentes en esta obra cinematográfica, empero, son más bien escasos, limitándose al hecho de que una de las víctimas describe a su asesino como un gigante.

¹¹⁵ Amando de Ossorio supone un caso excepcional en este sentido, puesto que el mismo se basó en las leyendas de su Galicia natal para la creación de los personajes de los templarios revividos de su famosa tetralogía (de la que hablaremos al detalle más adelante); si bien es cierto que a nivel estético, tal y como afirma Ángel Sala (1999, p. 310), parece que de Ossorio tomó como referencia el estilo de los cómics estadounidenses de los años cincuenta. También Pedro Olea, aunque fuese en clave más dramática, trató el mito del licántropo basándose en el caso real del criminal orensano Manuel Blanco Romasanta para su *El bosque del lobo* (1970).

¹¹⁶ Por otra parte, hay que tener en cuenta que los filmes del *fantaterror* estaban pretendidamente realizados para que no pareciesen españoles, lo que supuestamente favorecía su exportación al extranjero; además de seguir las

7.3. *El fin de la autarquía.*

Con el Plan Nacional de Estabilización Económica de 1959, en un intento del gobierno franquista para abrirse al mundo y dar una visión positiva de España, empiezan a llevarse a cabo ciertas políticas que favorecerán, hasta cierto punto, la política cinematográfica española. Con dicha apertura, como veíamos anteriormente, España entra en el desarrollo de múltiples coproducciones –un hecho ya notable con las políticas aplicadas a mediados de los años cincuenta (Monterde, 2010, p. 254)–, en su mayoría con Italia, lo que favorecerá la influencia extranjera en el cine español (Aguilar, 1999, p. 20).

Con la elección de Manuel Fraga Iribarne como nuevo Ministro de Información y Turismo en junio de 1962, el cine español entra en un período tímidamente aperturista. Fraga, junto a García Escudero, llevan a cabo las Nuevas normas para el Desarrollo de la cinematografía, publicadas el 19 de agosto de 1964. Con dichas normas se pretendía sustituir el sistema de calificación establecido previamente por Argamasilla, a la vez que “proteger las obras de interés especial para el Estado, ya fuera por su ambición artística o por fomentar la incorporación tutelada desde las altas instancias de jóvenes valores a la profesión” (Pulido, 2012, p. 30). Durante este período, además, alentados por los beneficios que suponía rodar en España, muchos productores extranjeros llegaron a España para trabajar en diferentes coproducciones, las cuales “entre muchos y diversos factores positivos [...] familiarizaron al cine español con los géneros y estilos a la sazón en boga en el resto de Europa, ensanchando y oxigenando el acervo estético-conceptual de la producción ibérica” (Aguilar, 1999, p. 20).

7.3.1. La industria cinematográfica española: coproducciones y subproductos.

Antes de revisar de los diferentes filmes españoles de tipo fantástico-terrorífico producidos durante los años sesenta y setenta¹¹⁷, resulta significativo hablar del funcionamiento de la industria del cine español y de cómo las medidas aplicadas a mediados de los años cincuenta y posteriormente a inicios de los sesenta propiciaron el *boom* del género de terror en España. La industria cinematográfica española de este período, se encontraba, según José Enrique Monterde (2010, p. 255):

“acomodada al modelo instaurado en la inmediata posguerra, de forma que en vez de asumir el tímido reto de potenciación de la calidad iban a preferir mantener la dinámica del clientelismo y el chanchullo, donde la consideración cultural del cine era excepcional y donde siempre predominaba la doctrina del beneficio inmediato y no de la inversión a medio o largo plazo”.

Entre los géneros de mayor comercialización durante la década de los años cincuenta, considerados por Casimiro Torreiro (2010a, p. 332) como “filones subgenéricos, ficciones construidas con los materiales de deshecho de géneros clásicos, filones oportunistas en los cuales la precariedad de los recursos y la baja inversión son las notas dominantes”, se encontraban el drama, la comedia y el cine musical/folclórico protagonizado por reconocidas estrellas del mundo de la música tanto adultas como infantiles, así como el cine religioso. Géneros que, según José Enrique Monterde (2010, pp. 269-271), emergerán en detrimento del cine de base histórica y literaria tan de moda en la España de los años cuarenta. Hacia la segunda mitad de la década, la comedia evolucionará hacia las nuevas “comedias «de parejas»”

directrices censoras según las cuales las historias de tipo sobrenatural no podían tener lugar en España (Aguilar, 1999, pp. 15, 24).

¹¹⁷ Realizado a partir de las cronologías compartidas por Carlos Aguilar (1999, pp. 17-47), Javier Pulido (2012, pp. 30-40), Pau Roig (2017, pp. 121-142) e Iván Gómez (2017, pp. 143-174), aportando algunos títulos adicionales, así como detalles destacables sobre algunos de ellos.

(Monterde, 2010, p. 259), además de la comedia rural y urbana y filmes en los que se reflejaba en clave humorística algunos de los hechos de la España del momento, como es el caso del turismo (Monterde, 2010, pp. 272-273). Esta capacidad de adaptación le permitiría mantenerse como uno de los géneros más taquilleros y perennes.

Dentro de estos subproductos comerciales se encuentran también en alza durante los años cincuenta el *thriller* policíaco, el péplum, además del cine de bandoleros y el *western* —que se desviarán hacia el *spaghetti western* italiano— (Monterde, 2010, p. 274). Éstos, de acuerdo con Casimiro Torreiro (2010a, pp. 333-334), seguirán siendo los subgéneros de mayor prestigio hasta bien entrada la década de los sesenta; aunque, una vez llegados los setenta, el gran éxito del *spaghetti western* será sustituido por el del cine de terror (Torreiro, 2010b, p. 362).

El asentamiento del cine comercial en la industria cinematográfica española¹¹⁸ fue la causa que llevó a García Escudero a fomentar un tipo de cine más artístico y de autor durante los años que estuvo por segunda vez al mando de la Dirección General de Cinematografía (1962-1967). Ahora bien, pese al intento del director general para promocionar un cine español intelectual, la producción subgenérica y de explotación siguió adelante, beneficiándose del mayor nivel de apertura que estaba viviendo el cine español para incluir todo tipo de referencias eróticas y desnudos (Torreiro, 2010a, p. 335).

La prolongación y expansión de la explotación subgenérica española durante el período de García Escudero como director general de cinematográfica fue, en realidad, consecuencia colateral de la ayuda del 15% de los beneficios en taquilla que él mismo implantó en 1964, ya que, según Casimiro Torreiro (2010a, p. 338), “al no establecer el límite mínimo de inversión española necesario para que un film obtuviese la nacionalidad en casos de coproducción, se fomentó indirectamente el fraude, puesto que se beneficiaron del 15% películas con participación hispana claramente minoritaria”.

Así, el mercado cinematográfico español se vio invadido por un número inabarcable de títulos realizados en coproducción en los que los productores españoles tan sólo habían invertido una pequeña parte puesto que se trataban de filmes extranjeros ya rodados o en fase de finalización. Además, tal y como apuntan Casimiro Torreiro (2010a, pp. 338-339) y Javier Pulido (2012, p. 36), aparecieron numerosas productoras cuya vida se apagó al cabo de poco tiempo y con escasas obras cinematográficas en su haber y diversas sociedades fantasma en diferentes países europeos —que se aprovecharon de las ayudas económicas y de la benevolencia de los diferentes gobiernos europeos hacia el sistema de las coproducciones—.

7.3.1.1. España e Italia: unidas por el cine comercial.

La entrada masiva de la industria del cine español en la inversión de coproducciones fomentó la toma de contacto de la misma con el cine comercial extranjero, especialmente con el italiano. De entre la gran mayoría de los filmes desarrollados entre Italia y España destacan, en primer lugar, las comedias, entre las que se encuentran, por ejemplo, los primeros títulos del que acabaría siendo uno de los más importantes directores italianos de terror durante la década de los ochenta, Lucio Fulci, como *I ladri* (1959), *Gli imbroglioni* (1963), *I maniaci*

¹¹⁸ Resulta curioso como muchos de los directores que durante los cincuenta dirigen comedias y filmes policíacos, posteriormente en los años sesenta realizarán *spaghetti westerns* para, una vez entrada la década de los setenta adentrarse en el género del terror y, ya durante el período de la transición, llevar a cabo diferentes comedias eróticas dentro del cine S. Así, encontramos nombres como León Klimovsky, José María Elorrieta, Tulio Demicheli, José María Zabalza, Amando de Ossorio o José Luis Madrid. También podemos ver el paso de algunos realizadores iniciados en el género de terror hacia el cine erótico, como Carlos Aured; lo que demuestra la existencia de cierto continuismo dentro de esta industria subgenérica, muy variable según las modas y gustos del público en lo que respecta a sus filmes, aunque más bien estable en lo que a sus perpetradores se refiere.

(1964), *002 operazione Luna* (1965), *I due parà* (1965)¹¹⁹. A las comedias, se le sumarían otros filmes pertenecientes a géneros tan dispares como el de aventuras, con *Sandokan, la tigre di Mompracem* (Umberto Lenzi, 1963) o el péplum, como son los casos de *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958) y su secuela *Ercole e la regina di Lidia* (Pietro Francisci, 1959), *Il gladiatore invincibile* (Alberto De Martino y Antonio Momplet, 1961) y *Perseo l'invincibile* (Alberto De Martino, 1963)¹²⁰. Y no podemos olvidar los sobradamente conocidos *spaghetti westerns*, tan de moda en los sesenta a partir del éxito de la *Trilogia del dollaro*¹²¹ de Sergio Leone (en coproducción entre Italia, España y Alemania) con obras cinematográficas tan destacadas como *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965) y *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), *La resa dei conti* (Sergio Sollima, 1966), el famoso film de culto *Django* (Sergio Corbucci, 1966) y *Navajo Joe*, también dirigida por Corbucci en 1966, entre muchos otros¹²².

Aún así, y pese al veto que sufría el género de terror en España a mediados de los años sesenta, encontramos que ya en estos momentos empiezan a coproducirse no solo comedias, filmes de aventuras y *westerns*, sino también unos pocos títulos directamente pertenecientes al cine de terror. En el caso de estos últimos, destacan aquellos que, por influencia del éxito en Gran Bretaña de la Hammer y en Estados Unidos de las obras cinematográficas realizadas por el director y productor Roger Corman, abordan el género desde su faceta más gótica. Este es el caso de *Horror* (Alberto De Martino, 1963), que incluye en su reparto a una de las actrices de mayor importancia para el cine de terror español, la alemana Helga Liné; y el film vampírico con Christopher Lee *La cripta e l'incubo* (Camillo Mastrocinque, 1964)¹²³. También destacan, aunque fuera del goticismo estético imperante en este período, *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962), un *thriller* coproducido entre Italia, España y Alemania, y la colorida obra de culto de ciencia ficción de Mario Bava *Terrore nello spazio* (1965).

La importancia de los títulos citados radica –y de ahí que los mismos aparezcan en italiano– en que se tratan de filmes italianos en los que España invirtió parte del capital¹²⁴. Esto significa que las productoras españolas decidieron coproducir obras cinematográficas extranjeras pertenecientes a géneros de fuerte relación con el terror, normalmente con una inversión monetaria y de personal delante y detrás de las cámaras, justo en un momento en el que la industria nacional no se atrevía a realizar todavía filmes de este tipo por sí misma. Es por ello que, hasta cierto punto, no deja de ser sorprendente el hecho que un país como España, con tan poca tradición en el género fantástico y con una industria cinematográfica más bien pobre –tanto en un sentido económico como a la escasez de desarrollo de los

¹¹⁹ Las productoras IMA Productions (por parte de Italia) y Ágata Films S.A. (por parte de España) son las encargadas de llevar a cabo conjuntamente buena parte de las comedias de este período.

¹²⁰ Esta última, por su mezcla de aventuras, fantasía y personajes pertenecientes a la mitología griega, parece tratarse de un precedente del film de Desmond Davis de 1981 *Clash of the Titans*; así como un intento de aprovechar el éxito del cine de aventuras americano con un fuerte componente fantástico como *The 7th Voyage of Sinbad* (Nathan Juran, 1958).

¹²¹ También conocida como la *Trilogia dell'uomo senza nome*.

¹²² Destaca, por ejemplo, toda una serie de filmes hispano-italianos realizados entre 1962 y 1975 en relación con el personaje de El Zorro; que serían complementados por otros tantos títulos protagonizados por este intrépido espadachín y llevados a cabo por ambos países de manera independiente durante el mismo período.

¹²³ Film que, tal y como afirma Caros Aguilar (1999, p. 22) está libremente basado en la novela *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu; y que por cierto, contiene varios aspectos que chocan con el cine de terror realizado en España hasta la fecha, ya que se trata de una obra cinematográfica de terror totalmente sobrenatural, que presenta referencias al vampirismo, satanismo y un lesbianismo todavía muy endeble aunque igualmente perceptible.

¹²⁴ En las coproducciones, los diferentes países implicados tienen un rol que varía según su función como inversor o huésped. Inversor sería aquel país que se implica en un film ajeno, exportando material y capital al extranjero, a la vez que asegurando su mercado a la hora de distribuir dicho film. Por otro lado, el país huésped normalmente propone el proyecto inicialmente y recibe la ayuda económica proporcionada por el país inversor y además también participará económicamente en el proyecto.

diferentes géneros cinematográficos–, se aventurase a invertir en filmes extranjeros de terror; incluso siendo algunos de ellos de corte sobrenatural.

En consecuencia, a través del fraude y los intereses económicos, el caso de España es particular, dado que lo habitual hubiese sido que en el propio país se hubiese llevado a cabo una producción en serie con más o menos feracidad de filmes de terror –ya fuesen con una inversión enteramente propia o a través del sistema de coproducción con intervención extranjera– para, posteriormente, una vez conseguida una suficiente experiencia en el género, pasar a invertir en títulos foráneos de este tipo. Aquí, en cambio, se produjo lo contrario, pues si bien con anterioridad a 1964 se llevan a cabo unas pocas obras cinematográficas españolas dentro del género con capital extranjero, como los dos primeros filmes del primer ciclo de terror de Jesús Franco *Gritos en la noche* (1962) y *La mano de un hombre muerto* (1962), su realización es más bien puntual y escasa¹²⁵. Siendo, además, dos ejemplos que, pese a sus conexiones con el terror, presentan unos argumentos más cercanos al *thriller* policíaco que al propio género de terror en sí mismo y, según Pau Roig (2017, p. 140), prácticamente sin contar con elementos fantásticos o sobrenaturales –todo lo contrario que las coproducciones financieras en las que España se verá involucrada unos pocos años más tarde–.

7.3.1.2. La particularidad de las coproducciones financieras.

En este sentido, comparemos por un momento el caso del *fantaterror* español con el cine de terror en Filipinas o Australia¹²⁶, similar por sus características de cine de explotación y de subproducto. A principios de la década de los sesenta los productores de bajo presupuesto estadounidenses encuentran en las Filipinas un espacio en el que les es favorable rodar filmes; tal y como estaba sucediendo en España en ese mismo momento por parte de los grandes productores hollywoodienses¹²⁷, debido a los bajísimos costes de rodaje y la facilidad para conseguir extras (Schlegel, 2015, p. 12). Todo ello, sumado al hecho de poder ofrecer un producto completamente nuevo y exótico, fueron las causas por las que los americanos hicieron de Filipinas su paraíso cinematográfico particular (Hartley, 2010, min. 00:03:11-00:05:05).

Es a partir de ese momento que Filipinas y los Estados Unidos de América empezaron a coproducir de manera conjunta toda una serie de títulos cuyo objetivo principal era el mercado estadounidense. Tras un primer intento fallido dentro del cine bélico decidieron probar suerte en el terreno del terror, sobre todo con filmes sobre monstruos que perseguían a la actriz protagonista medio desnuda a través de la selva, para, posteriormente, llevar hasta la saciedad el argumento de mujeres encarceladas, además de otros subproductos *sexploitation*,

¹²⁵ Casimiro Torreiro (2010b, p. 362) hace referencia a *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) como un “film aislado” justamente por el hecho de que la continuación del género en España tras la realización del mismo fue nimia (aunque no inexistente). Destaca también el film realizado entre España y los Estados Unidos, con influencias del de Jesús Franco, *La cara del terror* (Isidoro M. Ferry, William J. Hole Jr., William Hale, 1962), en el que se acreditó como director a Isidoro Martínez Ferry pese a que éste no fue realmente quien la realizó, sino William Hale –de acuerdo con Pau Roig (2017, p. 142)–, y constando en la versión española del film uno y en la americana el otro.

¹²⁶ Para saber más sobre ambos casos recomendamos el visionado de los documentales de Mark Hartley *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!* (2008), centrado en el cine de explotación australiano, y *Machete Maidens Unleashed!* (2010), donde se relatan las aventuras y desventuras de los productores estadounidenses en Filipinas.

¹²⁷ De acuerdo con José Enrique Monterde (2010, p. 264) y Nicholas G. Schlegel (2015, p. 13), uno de los pioneros en rodar filmes en España fue el productor Samuel Bronston, artífice de títulos épicos de la talla de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961) y *The Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964); cuyos filmes fueron realizados durante un período más bien breve antes de su caída en bancarrota (Monterde, 2010, p. 264).

blaxploitation y de acción, aprovechando la moda del cine de artes marciales¹²⁸ (Hartley, 2010, min. 00:05:54-00:55:51). Gerardo de Leon, Eddie Romero y Cirio H. Santiago fueron los directores filipinos de mayor éxito.

En el caso de Australia, por su parte, tras el relajamiento de la censura y la implantación de la clasificación R¹²⁹ a principios de los setenta, el país se sumergió en una total libertad creativa. En consecuencia, la producción cinematográfica australiana se vio acaparada por una avalancha de títulos pertenecientes a géneros previamente vetados, como las comedias sexuales¹³⁰, los filmes de acción repletos de violencia –con preeminencia de la ciencia ficción post-apocalíptica¹³¹– y el terror; caracterizados todos ellos por el sexo, el *gore* y una (casi preocupante) inclinación por el mal gusto (Hartley, 2008, min. 00:08:03-01:16:57). A partir del éxito de estas obras en EE.UU., las distribuidoras estadounidenses fijaron su mirada hacia el continente australiano, incentivando indirectamente y hasta cierto punto la producción subgenérica en el país.

La diferencia esencial entre el cine fantástico y de terror filipino y el español es que en Filipinas se promueve el cine de bajo presupuesto y de explotación con la llegada de los productores estadounidenses al país¹³², coproduciendo entre ambos una extensa serie de títulos dirigidos por realizadores filipinos. En España, por el contrario, pese a la continua llegada de equipos de rodaje a partir de finales de los años cincuenta (Schlegel, 2015, pp. 12-13), las obras cinematográficas de terror son escasas, y sólo llegan a ser realizadas de manera continuada a finales de los sesenta y principios de los setenta. Esto se debe, por una parte, a las reticencias y los prejuicios de los productores españoles hacia el cine terror y, por otra, a la naturaleza de los filmes rodados en el país por parte de los Estados Unidos. Mientras que el cine fantástico y de terror se encontraba, todavía en estos momentos, en manos de productores de menor enjundia y de cine de explotación, los productores hollywoodienses llegados a España contaban con presupuestos muy elevados con la intención de rodar grandes superproducciones históricas (péplums).

La realización de este tipo de títulos épicos supuso, no sólo que se retrasara la llegada de la producción continuada de cine de terror en nuestro país sino que, además, la mayor parte de estos filmes fuesen producciones estadounidenses rodadas en España en vez de ser coproducciones financiadas entre ambos países¹³³. Por ello, los realizadores españoles se influenciaron más de los italianos que de los estadounidenses.

En cuanto a Australia, las diferencias son igualmente notables, pues la explosión cinematográfica de subgéneros se mantuvo estable durante toda la década. En España, en cambio, con la llegada de la transición y el fin de la censura, la producción del cine fantástico y de terror va en detrimento de las comedias de tipo erótico y los filmes de alto contenido sexual y político. Además, en Australia se empieza a cultivar el terror no desde un punto de

¹²⁸ La llegada del productor y director de filmes de explotación Roger Corman a Filipinas en 1970, supuso que se ampliara considerablemente el número de filmes que se rodaban en este país, así como la extensión de los mismos hacia diferentes géneros y subgéneros (Hartley, 2010, min. 00:15:04-00:55:51).

¹²⁹ En el mundo anglosajón reciben la clasificación R (*Restricted*) aquellos filmes que por su contenido van dirigidos a un público que ha alcanzado la mayoría de edad.

¹³⁰ Muy al estilo de las comedias españolas de destape.

¹³¹ Cuyo estandarte fue –y sigue siendo todavía hoy en día– *Mad Max* (George Miller, 1979).

¹³² Existiendo, igualmente, algún film dentro del género realizado de manera previa a la llegada de los americanos, como *Pusang itim* (Cirio H. Santiago, 1958).

¹³³ Si bien, por ejemplo, el film *John Paul Jones* (John Farrow, 1959) sí se trata de un film realizado en coproducción entre Estados Unidos y España, en otros títulos de la talla de *El Cid* (Anthony Mann, 1961) y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), en cambio, no consta ninguna participación española.

vista económico sino creativo y liberador¹³⁴ y, como decíamos anteriormente, sin entrar en el sistema de coproducción, lo que les permitió mantener en su cine la originalidad y frescura que tanto gustó a los estadounidenses¹³⁵.

Volviendo a las coproducciones con participación española, el hecho de que el terror estuviese vetado a nivel nacional pero se invirtiera en títulos internacionales de este género se trata, al fin y al cabo, de un reflejo de la “hipocresía moral del régimen” (Alonso Tejada, 1977, p. 135). Hipocresía igualmente presente en la realización de dobles versiones desde los años cincuenta, ya que a los censores y ministros franquistas no les importaba que se invirtiese en filmes de un género u otro, conteniendo o no escenas sexuales, siempre que aportaran retribuciones de algún tipo y que en las pantallas nacionales se cortaran aquellos elementos considerados como peligrosos, manteniendo limpia la moral de los españoles.

7.3.1.3. El *giallo* y el *fantaterror*.

Respecto a la relación entre España e Italia, todos estos filmes permitieron que la industria cinematográfica española, a través de los productores y miembros de rodaje que salieron al extranjero, se viese influenciada por el cine europeo; sobre todo el italiano por el extenso número de títulos en los que ambos países se vieron implicados. De ahí que la sombra del *giallo* sea notable en el *fantaterror*, tanto a nivel estético como argumental: se apostará por la presencia del uso y el contraste de colores muy vivos, y se incluirán tramas (y subtramas) de tipo policial y/o relacionadas con el narcotráfico¹³⁶.

Un buen ejemplo sobre el primer hecho es *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), en donde vemos en constantes ocasiones el uso de focos de color para iluminar los bosques y ruinas que sirven a modo de fondo para la acción. Hacia la segunda mitad del film, incluso observamos que la pantalla queda totalmente impregnada por un intenso color rojo para dotar la escena (la transformación del protagonista en hombre lobo) con un mayor dramatismo. En cuanto a la inclusión de tramas policíacas, encontraremos la presencia e incluso alianza de los protagonistas con policías y detectives en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971)¹³⁷, *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972)¹³⁸, *No profanar el*

¹³⁴ Si bien en España el enfoque de una parte de los directores fue creativo, el de los productores (a nivel general) fue por causas económicas. Esta situación, evidentemente, también pudo darse en Australia, dada la comercialidad del cine de terror (y más teniendo en cuenta la fácil distribución de sus filmes en Estados Unidos), aunque el hecho de que la producción del género se mantuviese de manera prolongada podría tratarse de un indicativo de un posible interés más allá de lo estrictamente económico.

¹³⁵ No es que los filmes del *fantaterror* carezcan de originalidad pero son, a grandes rasgos, adaptaciones de mitos del terror pre-existentes (incluso clásicos) a los que se les aporta un nuevo enfoque (Gómez, 2017, p. 154; Starke y Tombs, 1999e, min. 00:16:56-00:17:12). Los filmes australianos, por su parte, van más allá y exploran nuevos campos dentro del género, como el de la naturaleza volviéndose contra la humanidad; llegando a generar, por su originalidad, pseudo-secuelas y copias en países como Italia (Hartley, 2008, min. 00:31:43-00:32:18).

¹³⁶ Tratándose de elementos básicos, tal y como puede verse en el artículo de Francisco Esquinas (2009), de este subgénero italiano. El uso de colores saturados, al mismo tiempo, es también deudor de las obras cinematográficas de la británica Hammer Film Productions, en cuyos fondos impera la policromía y el barroquismo.

¹³⁷ Aquí, en realidad, la investigación policial no llega a ser incluida como una subtrama de gran importancia, pero uno de los personajes secundarios se trata de un policía que dice estar en medio de una investigación antidroga en Turquía, y que hacia el final del film empezará a investigar las muertes que relacionan al hombre lobo.

¹³⁸ En este mítico film de Ossorio encontramos toda una trama de narcotráfico que acaba siendo bastante relevante pues los protagonistas se aliarán con algunos personajes del hampa para intentar descubrir lo que sucede en la Abadía de Berzano, lugar de reposo de los Templarios revividos. También en este film hay una escena de fuerte contraste cromático, cuando una rana de un intenso color verde se posa sobre un charco de sangre, que recuerda mucho estéticamente al *giallo*.

sueño de los muertos (Jorge Grau, 1974)¹³⁹, *La endemoniada* (Amando de Ossorio, 1975) o la más tardía *Mil gritos tiene la noche* (Juan Piquer Simón, 1982)¹⁴⁰.

Generalmente, como sucede en el *giallo*, el policía será un aliado para los protagonistas en su búsqueda del criminal. A diferencia que en Italia, empero, en los títulos españoles la policía no será retratada como un cuerpo torpe e inútil que siempre queda unos pasos más atrás que el protagonista en lo que a la resolución del crimen se refiere¹⁴¹ —entendemos que ante la presencia censora en España, se decidió omitir cierto tipo de comportamientos—; aunque sí suele ser normal que los protagonistas resuelvan el/los enigma/s antes que la policía, para así verse envueltos en una situación de peligro y ser, finalmente, rescatados (casi a modo de *Deus ex machina*) por la actuación policial —sobre todo cuando el personaje protagonista se trata de una mujer—. Además, de manera general, el policía/detective será representado como un personaje racional que evita cualquier creencia sobrenatural y que irá convenciéndose de la existencia de vampiros, muertos vivientes, etc., relevando así al personaje secundario-aliado que en otras obras cinematográficas suele ser presentado como un profesor, científico o doctor.

Otro de los aspectos en los que coinciden los *gialli* y los filmes del *fantaterror* es en la representación de una violencia gráfica a través de escenas que en muchos casos pueden llegar a ser realmente crudas, rozando el *gore*. De acuerdo con Francisco Esquinas (2009), en el *giallo*

“La cámara nos sumerge en el terrorífico escenario del crimen de forma macabra y muy visual. Las claves del *gore* se cumplen ante la presencia exagerada de la sangre, visualización en primer plano de violentos ataques o del cuchillo clavándose en el cuerpo de la víctima e incluso en algunas ocasiones se explicitan desmembramientos”.

Evidentemente, no todos los títulos españoles harán gala de un grado de violencia tan elevado, pero la presencia de apuñalamientos a través de planos muy cortos en filmes como *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *Una gota de amor para morir amando* (Eloy de la Iglesia, 1973), o en las escenas de los rituales satánicos en *La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) y *La noche de las gaviotas* (1975) de Amando de Ossorio —así como los bestiales ataques, con desnudo incluido, del hombre lobo Waldemar Daninsky creado por Paul Naschy—, apuntan a esta influencia del tratamiento de la violencia por parte del subgénero italiano.

El *fantaterror* y el *giallo* difieren, en cambio, a la hora de presentar del sexo y el erotismo. En este sentido, si bien en el *giallo*, al contrario que con la violencia, se opta por la sugerencia ante la explicitud, el *fantaterror* se acerca más a los filmes italianos de terror al uso o los *gialli* más tardíos, con mayor presencia de desnudos y el acto sexual. Dos ejemplos de ello son *La notte che Evelyn usci dalla tomba* (Emilio Miraglia, 1971) e *Il plenilunio delle vergini* (Luigi Batzella y Joe D'Amato, 1973). En el caso del primero, a los pocos minutos de su inicio, ya se incluye un alto número de desnudos y escenas de torturas sadomasoquistas, además de una secuencia con un baile de *striptease* de una mujer saliendo de un ataúd, con un claro componente fetichista necrófilo. Respecto al de Luigi Batzella y Joe D'Amato, se nos sitúa en una historia gótica de vampiras repleta de secuencias del acto sexual, así como desnudos en escenas de tipo ritual.

¹³⁹ En este film de Jorge Grau el policía no actuará a modo de aliado, sino que lo hará como un villano que se enfrentará a los protagonistas por sus ideas políticas.

¹⁴⁰ En este *slasher* de los años ochenta la evolución de la relación del policía con el personaje principal del film es esencialmente la de un *giallo*: primero investigará al protagonista como sospechoso, para posteriormente aliarse con él para descubrir al verdadero asesino.

¹⁴¹ Francisco Esquinas (2009) hace buena cuenta de la visión crítica del *giallo* respecto a los cuerpos de seguridad, mostrando unos policías o bien corruptos o con un actuación limitada.

Otro aspecto en el que el *fantaterror* difiere del *giallo*, y de ahí que también se acerque más al horror italiano, es en el trato más bien artístico, tanto a nivel de imagen como de sonido. Si bien existe la influencia en cuanto al uso del color, el *giallo*, a partir de la llegada del director Dario Argento sufre una evolución mucho más experimental, presentando una interesante conjunción entre las imágenes, los colores y la música¹⁴², consiguiendo una estética muy personal y onírica. El *fantaterror*, por el contrario, resulta mucho más lúgubre en su puesta en escena, bebiendo del cine de terror gótico italiano y británico.

7.4. La llegada del fantaterror (1962-1968).

Pese a las dificultades impuestas por la censura, y para sorpresa de todos, nada impidió a un joven cineasta llamado Jesús Franco realizar en España un film de terror unos pocos años antes de la firma de las normas aperturistas de Fraga y García Escudero (Aguilar, 1999, p. 20). Este título, coproducido entre España y Francia, fue *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), que supone la piedra fundacional del subgénero del *fantaterror*.

A partir de 1964, como hemos visto, España se ve de lleno inmersa en la realización de coproducciones, con especial presencia del género fantástico¹⁴³. Son un ejemplo de ello *Operazione Goldman* (Antonio Margheriti, 1966), los tres títulos de Jesús Franco *Cartes sur table* (1966), *Rote Lippen*, *Sadisterotica* (1969) y *Küß mich, Monster* (1969); así como las ya típicas comedias: *I marziani hanno 12 mani* (Franco Castellano y Giuseppe Moccia, 1964) y *A Witch Without a Broom* (José María Elorrieta, 1967). También se realizan, a su vez, diversos *thrillers* como *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962)¹⁴⁴, *Fuego* (Julio Coll, 1964) y una revisión del caso real en el que se basó Fritz Lang para la realización de su *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), bajo el título *Le vampire de Düsseldorf* (Robert Hossein, 1965). Dentro del género de la ciencia ficción, en un sentido más de aventura destaca *...4 ...3 ...2 ...1 ...morte* (Primo Zeglio, 1967). Dentro del terror más puro, sobresalen durante este período *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) y *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966), que suponen la vuelta de Jesús Franco al cine terror y al personaje de Orloff; *La llamada* (Javier Setó, 1965)¹⁴⁵, *El sonido de la muerte* (José Antonio Nieves Conde, 1966) –considerada por Carlos Aguilar (1999, p. 23) como “la primera *Monster Movie* española”– y *La isla de la muerte* (Mel Welles, 1967)¹⁴⁶ y *El coleccionista de cadáveres* (Santos Alcocer, Edward Mann, 1968), que destaca por ser una de las últimas obras cinematográficas en las que participó el mítico actor Boris Karloff (Pulido, 2012, p. 33).

¹⁴² En el caso de Argento, sobre todo, gracias a su colaboración con el grupo musical Goblin.

¹⁴³ Cabe decir que anteriormente el país ya había experimentado el funcionamiento de dicho sistema con filmes de corte fantástico, tales como *Es geschah am hellichten Tag* (1958), dirigido por Ladislao Vajda y coproducido conjuntamente con Suecia y Alemania; además de la citada *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) con Francia o *La cara del terror* (Isidoro M. Ferry, William J. Hole Jr. y William Hale, 1962), con Estados Unidos.

¹⁴⁴ Film que supuso la entrada dentro del *fantaterror* de uno de sus directores más reconocidos, Eugenio Martín; quien realizaría títulos como *Pánico en el Transiberiano* (1972) o *Una vela para el diablo* (1973).

¹⁴⁵ Film digno de mención por contar con la introducción en el mundo de la interpretación de la actriz Dyanik Zurakowska, que años después participaría en numerosos filmes de tipo fantástico durante el *boom* del *fantaterror* español.

¹⁴⁶ Este título, pese a estar dirigido por Welles, también suele ser acreditado a Ernst Ritter von Theumer. En el libro de Louis Paul (2008, p. 274), el director Mel Welles, al ser preguntado por el empleo de seudónimos en muchos de sus filmes, afirma que él no hacía uso de los mismos personalmente sino que se los acreditaban por cuestiones económicas. Siguiendo con las declaraciones de Welles (Paul, 2008, p. 274), en algunos estados europeos, como España e Italia, el director debía tener la nacionalidad de uno de los países implicados en la coproducción para poder recibir ayudas económicas por parte de los respectivos gobiernos. En este caso, se hizo uso del nombre del productor alemán del film, Ernst Ritter von Theumer.

A nivel nacional, aparecen los primeros *thrillers* de ciencia ficción de la mano de Mariano Ozores y Vicente Aranda, respectivamente, con *La hora incógnita* (1964) y *Fata Morgana* (1966); mientras siguen siendo constantes las comedias con toques fantásticos, si bien su producción se vio reducida respecto a los años previos (Aguilar, 1999, pp. 22-23). Dos ejemplos de ello son *El diablo en vacaciones* (José María Elorrieta, 1963) o *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965). Por otra parte, empiezan a desarrollarse algunos *thrillers* criminales con mayor influencia de lo terrorífico y, sobre todo, del *giallo*, tales como *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963), *Ella y el miedo* (León Klimovsky, 1964), *El filo del miedo* (Jaime Jesús Balcázar, 1967), *El enigma del ataúd* (Santos Alcocer, 1967) o *Agonizando en el crimen* (Enrique López Eguiluz, 1968).

A finales de la década de los sesenta tiene lugar el estreno de dos éxitos importantes para el subgénero del *fantaterror*, seguidos por dos más en los años siguientes. Por una parte está el primer film de la saga licántropa creada por Paul Naschy, *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) y la ópera prima de Narciso Ibáñez Serrador, *La residencia* (1969). Un año más tarde, en 1970, Pedro Olea consigue el éxito de la crítica con su arriesgada apuesta *El bosque del lobo*¹⁴⁷ (Aguilar, 1999, p. 23); mientras que en 1971 llega el más famoso de los títulos que completan la saga del hombre lobo de Paul Naschy, *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky).

Fue así como, a partir de la buena acogida de unas pocas obras cinematográficas previas y la llegada de la inesperada crisis política de 1969 surgida por el Caso Matesa y sus consecuencias económicas –un hecho que ampliaremos seguidamente–, los hasta entonces reticentes productores españoles¹⁴⁸ decidieron apostar por el género de terror para rodar unos filmes con unos presupuestos muy ajustados aunque fácilmente exportables al extranjero (Aguilar, 1999, pp. 23-24). En esta coyuntura también tiene cabida, no obstante, el ferviente ímpetu de artistas y realizadores como Paul Naschy o Amando de Ossorio; quienes supieron aprovechar la oportunidad para así poder ver cumplido su sueño de llevar a la gran pantalla sus imaginativas y terroríficas criaturas.

Respecto al Caso Matesa, fue un escándalo político destapado a mediados del año 1969 a raíz de un fraude en el que estuvo implicada la empresa textil MATESA (Maquinaria Textil del Norte de España, S.A.). La importancia del caso se debe al impacto que éste tuvo en la prensa, debido a la permisividad del Ministro de Información y Turismo del momento, Manuel Fraga, además de llevar al gobierno a una crisis política y económica en octubre de 1969. El origen del fraude empieza en 1964 cuando la empresa MATESA decide comercializar en el extranjero un nuevo producto: el telar sin lanzadera IWER. Para una mejor inversión, la empresa contó con la ayuda del Banco de Crédito Industrial (BCI). Las inversiones por parte del BCI fueron en aumento hasta mayo de 1969, momento en el que la empresa confiesa mantener con el banco una deuda de 10.000 millones de pesetas (Jiménez, 2000, pp. 44-45). Dicha deuda se debía al hecho de que la empresa había falseado la compra de los telares desde el exterior, repartiendo las unidades del mencionado producto entre varias de sus sucursales (Jiménez, 2000, p. 49).

El primer paso del gobierno fue la destitución del director de MATESA, presentando la nueva dirección una denuncia al descubrir que la situación era en realidad mucho peor de lo que

¹⁴⁷ Este film “despertó un gran entusiasmo por su atrevimiento (bien que flagelado por la Censura) al retratar sin concesiones la España negra de otrora [...] Sin duda, supone una honesta alternativa en el género de la época” (Aguilar, 1999, p. 28).

¹⁴⁸ No hay que olvidar que Paul Naschy recibió constantes negativas por parte de diferentes productoras españolas para poder llevar su guion de licantropía a la pantalla (Naschy, 1997, p. 73).

inicialmente se había informado. A partir de esta denuncia, el caso pasó al ámbito público. Desde finales de julio hasta mediados de agosto la prensa se hizo eco de la noticia y la tensión fue más que patente a través de los medios (Jiménez, 2000, pp. 46-47). Una parte de éstos exigía una solución e incluso se afirmaba que el caso “dejaba al descubierto una grave deficiencia del régimen político franquista” (Jiménez, 2000, p. 52). La esperada respuesta política llegó tras la celebración de un Consejo de Ministros, reunido entre el 12 y el 14 de agosto de ese mismo año. El gobierno decidió que se debía solucionar el asunto desde un punto de vista económico, “«como en banca», es decir, con total discreción y encaminada a asegurar el recobro de los créditos oficiales concedidos a MATESA” (Jiménez, 2000, p. 47). La prensa, así como parte de la cúpula política franquista (destacando el Ministro Fraga), se opusieron a dicha resolución. Finalmente, y tras un nuevo Consejo de Ministros celebrado el 13 de septiembre, se decidió afrontar el caso como un hecho político (Jiménez, 2000, p. 53).

Como consecuencia directa de la confrontación política derivada por el Caso Matesa, el 29 de octubre se llevó a cabo el mayor cambio del gobierno de la dictadura¹⁴⁹. Fueron destituidos un total de doce ministros, ocho de los cuales no tenían nada que ver con el escándalo (Jiménez, 2000, p. 54). Entre ellos, se encontraba Manuel Fraga (presuntamente) por permitir que el escándalo llegara a nivel público. Es importante apuntar que el cambio ministerial permitió al por aquel entonces Vicepresidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco, rodearse de una cohorte de ministros mucho más en sintonía con su ideología (Jiménez, 2000, p. 56). Por lo que respecta a la resolución del caso, las Cortes determinaron que los acusados debían pagar multas de varios miles de pesetas. Estas penas, sin embargo, no llegaron a ser impuestas ya que en 1971 Franco les concedió el indulto por el 35º aniversario de su toma de poder. Existen varias teorías respecto al indulto, pero todas coinciden en que se trató de algo premeditado (Jiménez, 2000, pp. 57, 60-62).

La relación de este escándalo con el cine tiene lugar desde un punto de vista político y económico. Por una parte, a partir del cese de Manuel Fraga, el gobierno volvió hacia políticas más retrógradas (Alonso Tejada, 1977, p. 209), poniendo freno a la apertura iniciada por Fraga y García Escudero; mientras que, a nivel económico, se lleva a cabo la intervención del BCI, congelando la ayuda automática del 15% para todo film español establecida por García Escudero en 1964. Ante esta situación, la industria cinematográfica española –que según José Enrique Monterde (2010, p. 255) se caracterizaba por realizar un cine dependiente de los gustos del público y de la búsqueda de un beneficio rápido–, pudo sobrevivir invirtiendo en un tipo de cine de ágil realización y fácil comercialización, amparándose en un género tan de moda fuera de las fronteras españolas como era el terror. De acuerdo con Carlos Aguilar (1999, p. 24):

“En esta tesitura [la paralización del fondo de las ayudas del BCI], el cine de terror encerraba grandes garantías respecto a la imprescindible rentabilidad inmediata, a causa de su bajo coste de producción, por una parte, y, por otra, de su facilidad de exportación, pues tanto dentro de España como en el extranjero era, en teoría, indiferenciable de las películas producidas por otros países de ese género mundialmente en boga”.

Son, por lo tanto, varias las causas que llevaron a los productores españoles a interesarse por un género tan poco desarrollado en la España de la dictadura como era el terror:

- El retraso de la industria del cine español que, a nivel general, le lleva a desarrollar subproductos comerciales.

¹⁴⁹ Según el propio Fernando Jiménez (2000, p. 54), el Caso Matesa fue el detonante de dicho cambio, aunque la desunión era ya notable desde hacía años, por lo que esta última crisis tan sólo provocó que dicha división se volviese del todo insostenible.

- La toma de contacto de los productores españoles con el terror y el *giallo* gracias a las coproducciones de mediados de los años sesenta favorecidas por la ayuda del 15% implementada por García Escudero; y la falta de dicha ayuda a raíz de la intervención del BCI por el Caso Matesa.
- El éxito inmediato de los primeros títulos del *fantaterror*, que dio paso a la explotación de este subgénero, llegando al *boom* del mismo en los primeros años de la década de los setenta.

7.5. Los primeros éxitos del fantaterror (1969-1970).

Gracias a la buena acogida de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), señalada por Carlos Aguilar (1999, p. 20); y del éxito prácticamente consecutivo, apuntado por este mismo autor (Aguilar, 1999, pp. 23-24), de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970) y *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971); sumado a las necesidades económicas de la industria ante las consecuencias del recorte del crédito por el Caso Matesa, empieza a desarrollarse en España un extenso número de filmes de terror cuya producción habría sido impensable unos pocos años antes¹⁵⁰.

Como decíamos, el principal objetivo de producir tantos títulos de terror no era otro que conseguir un alta rentabilidad a través de una buena distribución en el extranjero con obras cinematográficas en las que se invertía el menor capital y tiempo posibles. El *fantaterror* nace como un tipo de cine completamente comercial y de explotación que se realizaba, en palabras de Carlos Aguilar (1999, p. 24), con una “voluntad cosmopolita”, tomando las precauciones necesarias para conseguir un producto neutro, evitando a toda costa que dichos filmes se relacionasen con el Estado español, siguiendo las estipulaciones censoras –lo que supuestamente, además, favorecía su venta en el extranjero–:

“de este modo, de puertas adentro, se obedecía los dictados de la Censura y se respetaba la reticencia mental del español medio [...], al mismo tiempo que, de cara al exterior, se competía (modestamente, vendiendo las películas a precios bajísimos) con los éxitos mundiales del género, entonces mayormente ingleses e italianos. Con este propósito, el Terror español de entonces tanto cuidaba obvias cuestiones geográfico-argumentales (la acción transcurría fuera de España, los argumentos versaban sobre arquetipos universales, los lugares de rodaje eran insólitos) como desplegaba recursos más sutiles, sobre todo en cuanto al reparto: los intérpretes estaban doblados (así, el espectador común del país no identificaba las voces con las de los filmes españoles de otros géneros) y, además, solían ser o bien directamente extranjeros (americanos como Jack Taylor y Patty Shepard, franceses como Silvia Solar y [...] Howard Vernon, centroeuropeos como [...] [Dyanik] Zurakowska, Barta Barry y Helga Liné, argentinos como Alberto Dalbes, Rossana Yanni y Perla Cristal) o bien españoles que trabajaban poco o nada fuera del género ([Paul] Naschy, Julián Ugarte)” (Aguilar, 1999, p. 24).

Esta tendencia de internacionalizar según qué tramas y personajes para conseguir la aprobación censora afectaba también a otros filmes pertenecientes a géneros ajenos al terror. En *Amador* (Francisco Regueiro, 1965), por ejemplo, el director fue obligado a convertir a su protagonista en un simple ladrón, ya que la identidad sádica del mismo en el guion original

¹⁵⁰ Es curioso e incluso irónico que Amando de Ossorio, quien ha pasado a ser conocido por sus trabajos dentro del género de terror, le dijo Paul Naschy –cuando éste andaba buscando desesperadamente una productora interesada en su primer guion sobre un hombre lobo– que era imposible que en España se pudiera llevar al cine una historia con licántropos y vampiros (Agudo, 2009, p. 75; Naschy, 1997, p. 73; Schlegel, 2015, p. 90).

sólo habría sido justificable si la acción hubiese sido situada en Londres, pero no en España (Gubern, 1975, p. 126). También en *Días del viejo color* (Pedro Olea, 1967), la censura consideró que la protagonista femenina no podía mantener relaciones sexuales con su compañero dado que se trataba de una mujer española, aunque incluyendo la observación de que si la misma fuese francesa dicha actitud tendría más sentido (Torreiro, 2010a, p. 313). Cabe decir que Casimiro Torreiro (2010a, p. 313n) cree que este tipo de actuaciones se encontraban motivadas por una intención “racista-nacionalista”; aunque bien es cierto que esta actitud no era ajena al cine de terror internacional de las décadas anteriores. Por ejemplo, *It Came from Beneath the Sea* (Bobby Gordon, 1955) –que trata sobre un monstruoso pulpo que ataca la ciudad de San Francisco– sufrió diferentes problemas ya que las autoridades no querían que el mismo fuese rodado en la ciudad dado que temían que el público perdiese la confianza en el Golden Gate Bridge a raíz de una escena en la que el monstruo lo destruía (Penso, 2011, min. 00:16:50-00:17:33). Dejando a un lado las consideraciones racistas y nacionalistas, el hecho de que la acción de un film de terror sobrenatural no pudiese desarrollarse en España ya que ello podría ahuyentar a los turistas¹⁵¹, no resulta un caso para nada alejado al punto de vista de las autoridades de la ciudad de San Francisco a mediados de los años cincuenta –lo que no deja de demostrar el tipo de mentalidad arcaica de aquellos que conformaban el aparato de la censura–.

Con el objetivo de otorgar a estos títulos un tono más europeo y facilitar su distribución, también se solía traducir el nombre de los realizadores y actores (así como de los principales miembros de rodaje) o directamente se les hacía adoptar nombres artísticos; en algunos casos incluso de manera obligada, tal y como les sucedió a Paul Naschy o Jesús Franco¹⁵².

Volviendo a los títulos realizadas entre 1969 y 1970, en estos momentos se suman a las filas del *fantaterror* algunos directores que acabarían siendo (más o menos) prolíficos dentro del subgénero, como Amando de Ossorio con *Malenka, la sobrina del vampiro* (1969) o Miguel Iglesias con *Presagio* (1970). Durante este período, además, se llevan a cabo numerosos filmes dirigidos por Jesús Franco como *Die sieben Männer der Sumuru* (1969), *Nachts, wenn Dracula erwacht* (1970)¹⁵³, *Il trono di fuoco* (1970); y la continuación de la saga de Fu Manchú protagonizada por Christopher Lee con *The Blood of Fu Manchu* (1968) y *The Castle of Fu Manchu* (1969)¹⁵⁴. Mientras que en 1970 Paul Naschy presenta la que sería la primera de las muchas secuelas de la ya citada *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968): *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi

¹⁵¹ Según comenta Amando de Ossorio respecto al rodaje y realización de su film *La noche del terror ciego* (1972), en la entrevista realizada por Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 356).

¹⁵² Jacinto Molina, de acuerdo con Ángel Agudo (2009, p. 81), se vio obligado a adoptar el nombre artístico de Paul Naschy una vez terminado el rodaje de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), ya que se consideró que su nombre de nacimiento no favorecería la venta del film a nivel internacional. Jesús Franco, por su parte, tal y como puede verse en el documental de Kike Mesa (2007, min. 00:47:29-00:55:41), primero adoptó el seudónimo Jess Frank por cuestiones comerciales y posteriormente tuvo que presentar una lista con nombres a sus productores y distribuidores extranjeros en un momento en el que los mismos contaban con demasiados filmes suyos y querían aparentar una mayor variedad. A lo largo de su carrera Jesús Franco adoptó muchos seudónimos, incluyendo variaciones de su propio nombre, otros inventados e incluso homenajes a músicos y artistas de su agrado.

¹⁵³ Una obra muy particular dentro de la filmografía del director por la falta de secuencias de sexo y de desnudo; un hecho que achacamos directamente a la intención con la que nació el film que, tal y como el propio director indica en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, pp. 175-176) y en el documental de Carles Prats (2017, min. 00:25:36-00:30:30), era la de realizar la adaptación cinematográfica más fiel de la novela de Bram Stoker hasta la fecha.

¹⁵⁴ Lee ya había encarnado al personaje anteriormente en tres ocasiones: *The Face of Fu Manchu* (Don Sharp, 1965), *The Brides of Fu Manchu* (Don Sharp, 1966) y *The Vengeance of Fu Manchu* (Jeremy Summers, 1967).

y Eberhard Meichsner, 1970); un alocado *Monster Rally*¹⁵⁵ a medio camino entre el género de terror y la ciencia ficción.

Italia, cuya experiencia coproduciendo con España era ya longeva, realiza a finales de la década de los sesenta diferentes filmes en relación con el *giallo* y el *fumetto* (cómic) –más concretamente el *Fumetto Nero*, que tenía un enfoque mucho más adulto y estaba centrado en delincuentes y antihéroes– (Aguilar, 1999, pp. 26-27). Algunos ejemplos de este segundo tipo son *Kriminal* (Umberto Lenzi, 1966) y su secuela *Il marchio di Kriminal* (Fernando Cerchio y Nando Cicero, 1968); dos obras cinematográficas de Piero Vivarelli, *Mister X* (1967) y *Satanik* (1968); además de las aventuras de Superargo, *Superargo contro Diabolikus* (Nick Nostro, 1966) y *L'invincibile Superman* (Paolo Bianchini, 1968). En cuanto a los *gialli*, destacan *Una sull'altra* (Lucio Fulci, 1969), *Il rosso segno della follia* (Mario Bava, 1970)¹⁵⁶ y *Le foto proibite di una signora per bene* (Luciano Ercoli, 1970). Se llevan a cabo, así mismo, el film de terror *Il castello dalle porte di fuoco* (José Luis Merino, 1970), el *thriller* de terror *Nelle pieghe della carne* (Sergio Bergonzelli, 1970) y el *thriller* psicológico *Viaje al vacío* (Javier Setó, 1969), en el cual se adoptan algunas características del *giallo* y se aborda una compleja historia sobre suplantación de identidad y adulterio¹⁵⁷.

Por otro lado, aparecen varios filmes pertenecientes a otros géneros de fuerte influencia fantástica como la “fantasía oriental” (Aguilar, 1999, p. 29), de la que es importante destacar *La esclava del paraíso* (José María Elorrieta, 1968); y algunas propuestas más experimentales y surrealistas dirigidas por directores pertenecientes a la Escuela de Barcelona como *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969), *El perfil de Satanás* (Juan Logar, 1969), *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), *Aoom* (Gonzalo Suárez, 1970) y *Metamorfosis* (Jacinto Esteve, 1970). Aparecen también en este contexto diferentes títulos de ciencia ficción como *S.O.S. invasión* (Silvio F. Balbuena, 1969), *Trasplante de un cerebro* (Juan Logar, 1970), y destacando, por su mayor comercialidad, algunos híbridos entre ésta y la comedia/musical: *¡Dame un poco de amoor...!* (José María Forqué, 1968), *L'inafferrabile invincibile Mr. Invisibile* (Antonio Margheriti, 1970) y *Juan y Junior... en un mundo diferente* (Pedro Olea, 1970).

7.6. El boom del subgénero (1971-1973).

El período más prolífico dentro del *fantaterror* viene marcado por el gran éxito de *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971); así como por la aparición en 1972 del último de los tres mitos del subgénero¹⁵⁸: los templarios revividos creados por Amando de Ossorio. *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) –realizada entre España y Portugal–, supone la primera de las cuatro entregas a través de las cuales De Ossorio expandiría el universo de sus templarios, seguida por *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973), *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974) y *La noche de las gaviotas*

¹⁵⁵ Filmes de monstruos cuya fórmula para conseguir una mayor comercialización consistía en incluir varios personajes de tipo monstruoso (Drácula, el hombre lobo, la criatura de Frankenstein, etc. o trasuntos de los mismos), entremezclando sus tramas, hasta el punto de hacerlos interactuar y/o enfrentarse.

¹⁵⁶ Film en el que se hizo uso de una de las mansiones/villas del propio Francisco Franco como *set* de rodaje, con una importante presencia de la Guardia Civil para vigilar que no se estropearan ninguna las posesiones del dictador, lo que no fue del agrado del director italiano Mario Bava (Abad, 2014, pp. 146-147).

¹⁵⁷ En este film de Setó, para tratar el tema de la infidelidad sin sufrir excesivos cortes ni restricciones, se consigue normalizar el adulterio haciendo que el matrimonio sea fallido desde el principio, sin existir ningún tipo de vínculo amoroso entre marido y mujer; un hecho que se repite en otros títulos posteriores en los que también se trata dicho tema como *Fieras sin jaula* (Juan Logar, 1971) o *La mansión de la niebla* (Francisco Lara Polop, 1972).

¹⁵⁸ Afirmación lanzada por Carlos Aguilar en el documental de Xosé Zapata (2001, min. 00:12:10-00:12:40), junto con el Dr. Orloff de Jesús Franco y el hombre lobo Waldemar Daninsky de Paul Naschy.

(Amando de Ossorio, 1975). Los personajes creados por De Ossorio son importantes, sobre todo, por tratarse de la única aportación propiamente española al cine de terror¹⁵⁹.

Surgen también en este momento, y de ahí que durante estos dos años se realice el mayor grueso de filmes fantásticos de toda la historia del cine español, un conjunto de obras cinematográficas de muy baja calidad que pretendían explotar el género hasta la hipérbole a través de una inversión económica y de medios notablemente inferiores; viendo incrementado el nivel de truculencia, violencia y sexo¹⁶⁰.

Paul Naschy vivirá durante este momento lo que puede considerarse como el período dorado de su carrera, tras el exitoso estreno del ya citado film hispano-alemán *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971). Tanto es así que, ampliando las desventuras de su personaje Waldemar Daninsky, estrenará *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972)¹⁶¹ y *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972); así como *El retorno de Walpurgis* en 1973, de la mano del director Carlos Aured, junto con quien trabajó en diferentes filmes durante esta misma etapa. Naschy también se verá implicado, fuera de su saga del hombre lobo, tanto a nivel de guion como de actor (algo típico dentro de su carrera) en títulos tan variados como *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), *El jorobado de la Morgue* (Javier Aguirre, 1973)¹⁶², *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), *Los crímenes de Petiot* (1973), de José Luis Madrid –director con el que Paul Naschy ya había trabajado en 1972 con *Jack el destripador de Londres*– y *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973). También participó, aunque sólo en su faceta como actor, en la obra hispano-italiana *La orgía de los muertos* (José Luis Merino, 1973), en donde da vida a un necrófilo.

Tal y como hemos visto, León Klimovsky¹⁶³ y Carlos Aured fueron dos directores que colaboraron en diferentes obras cinematográficas con Paul Naschy durante este período. Esto

¹⁵⁹ Así se afirma en la serie documental de Andy Starke y Pete Tombs (1999e, min. 00:16:56-00:17:20). Igualmente, Javier Pulido (2012, p. 126), hace referencia a la costumbre de imitar e incluso de plagiar el cine foráneo durante el período *fantaterror* y de la excepcionalidad que suponen estos personajes creados por Amando de Ossorio.

¹⁶⁰ En este sentido Carlos Aguilar (1999, p. 30) ve cierta inclinación del terror español hacia el mundo del cómic: “El Horror español de esta etapa [1971-1973], curiosa y quizá no casualmente, debido a una truculencia efectista que comienza en los propios títulos [...] sintoniza con el *Comic* terrorífico-grotesco entonces pujante en todo el mundo, cuyos ejemplos más representativos eran las publicaciones norteamericanas *Creepy* y *Eerie* y las italianas *Jacula* y *Oltratomba*”. Aprovechando la referencia de Carlos Aguilar, no podemos evitar citar algunas publicaciones españolas surgidas a lo largo de la década de los setenta y cuyo contenido consistía en cómics de terror para adultos, ya fuesen éstos de origen estadounidense –sobre todo de *Creepy* y *Eerie* y de otros títulos pertenecientes a la editorial Warren Publishing– o de nueva realización española. Son ejemplos de ello *Fantom* (1972-1974 y 1974-1975), *Escalofrío* (1973-1979) o *Espectros* (1972-1974), publicadas por parte de Ediciones Vértice (Marimon, 2018, pp. 145-146). Esta editorial ya había introducido anteriormente historias de terror y fantasía en España, tanto en sus inicios, publicando cómics de fantasía con toques de terror provenientes de Gran Bretaña, como posteriormente a modo de relleno para completar el número de páginas de otras de sus publicaciones –sobre todo de tipo superheróico– (Marimon, 2018, pp. 140, 142). Son igualmente destacables *Escorpion* (1973-1986), publicada por Vilmar Ediciones, *Rufus* (1973-1978) y *Vampus* (1971-1978), publicadas por Ibero Mundial Ediciones y Garbo Editorial, y *Dossier Negro* (1968-1988), publicada por Ibero Mundial Ediciones, Ediciones Delta y Ediciones Zinco. Tal y como había sucedido en EE.UU., también estas publicaciones, por su mayor formato y precio más elevado que las lecturas infantiles, consiguieron sortear la censura más severa a las que éstas estaban sujetas (Marimon, 2018, p. 140).

¹⁶¹ Cabe decir que aunque este film de José María Zabalza no fue estrenado hasta 1972, su rodaje tuvo lugar en 1970 (Senn, 2017, p. 97).

¹⁶² Por cuya interpretación como el jorobado protagonista ganó un premio internacional en Francia (Naschy, 1997, p. 95), todo un hito para la carrera del actor.

¹⁶³ Un director de origen argentino que, según José Enrique Monterde (2010, p. 266), llegó a España tras la caída de Juan Domingo Perón, y cuya trayectoria resulta muy interesante como iniciador de numerosos subgéneros a través del éxito de muchos de sus filmes, dentro de la comedia, el *spaghetti western* y el terror.

se debe al hecho de que ambos trabajaron para la productora barcelonesa Profilmes, con la que el actor y guionista tenía un contrato en exclusiva¹⁶⁴; siendo el primer guion que Paul Naschy preparó para Profilmes, como bien apunta Javier Pulido (2012, pp. 65-67), el del ya mencionado film *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973). Aparte de las obras cinematográficas anteriormente citadas, León Klimovsky también dirige durante este trienio dos títulos de tipo vampírico: *La saga de los Drácula* (1973) y *La orgía nocturna de los vampiros* (1973), sin contar con la colaboración de Paul Naschy en ninguno de ellos. Carlos Aured, en cambio, en los primeros años de su carrera como director sólo se aproximó al terror de la mano del actor¹⁶⁵.

En 1972, como decíamos anteriormente, tendrá lugar un importante estreno dentro del *fantaterror* de la mano de uno de sus realizadores más imaginativos: Amando de Ossorio. Tras probar suerte en el subgénero con su *Malenka, la sobrina del vampiro* (1969), De Ossorio decidió adaptar una de las leyendas más conocidas de su Galicia natal, la de los Templarios. Así es cómo en 1972 realizó *La noche del terror ciego*, a la cual siguió *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), además de otras dos secuelas en los años siguientes de las que hablaremos más adelante. Entretanto, el director se atrevería con otro mito, el de la sirena germánica Lorelei en *Las garras de Lorelei* (1973).

El sistema de las coproducciones se encuentra también en alza durante los tres años del *boom* del *fantaterror*, destacando en número los filmes realizados con Italia. Surgen durante este período obras tan dispares como *Fieras sin jaula* (Juan Logar, 1971), *Marta* (José Antonio Nieves Conde, 1971) y *La mansión de la niebla* (Francisco Lara Polop, 1972) –tres *thrillers* muy influenciados por el *giallo*–, y varios filmes de terror como *Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea* (Riccardo Freda, 1972), *La notte dei diavoli* (Giorgio Ferroni, 1972) y *Ceremonia sangrienta* (Jorge Grau, 1973). No pueden faltar, evidentemente, los más que constantes *gialli*, entre los que destacan *Lo strano vizio della Signora Wardh* (1971) y *La coda dello scorpione* (1971), ambos de Sergio Martino; *Una lucertola con la pelle di donna* (Lucio Fulci, 1971), *La morte cammina con i tacchi alti* (Luciano Ercoli, 1971), *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972), *Il coltello di ghiaccio* (Umberto Lenzi, 1972), *Tutti i colori del buio* (Sergio Martino, 1972), *La morte accarezza a mezzanotte* (Luciano Ercoli, 1972)¹⁶⁶, *Passi di danza su una lama di rasoio* (Maurizio Pradeaux, 1973) o *La muerte incierta* (José Ramón Larraz, 1973). El éxito de este género de suspense *all'italiana* propició, además, que se realizaran algunos *gialli* patrios sin intervención alguna de Italia (Aguilar, 1999, p. 35) –tratándose ésta de una tendencia sobre todo en alza entre 1974 y 1975–, como es el caso de *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973) o *Sexy Cat* (Julio Pérez Taberner, 1973), que bebe de la estética del *Fumetto Nero*. Sin embargo, también se llevan a cabo *thrillers* o dramas de terror que se alejan del estilo italiano, como por ejemplo *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) y *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) –ambos de producción enteramente nacional–.

¹⁶⁴ Los productores se vanagloriaban de ello hasta el punto que llegaron a incluir un mensaje en los créditos iniciales de sus filmes (siempre encabezados por el propio actor) como el que encontramos en *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975): “Profilmes, S.A. presenta a su artista exclusivo Paul Naschy en [...]”.

¹⁶⁵ Pese a ello, Carlos Aured finalizaría abruptamente su colaboración con el mismo (Naschy, 1997, p. 101) y abordaría el género del *thriller* criminal sin Paul Naschy en *La noche de la furia* (1974) y *Los fríos senderos del crimen* (1974). Tras el fin de la censura, dirigiría sobre todo filmes de tipo erótico; para, hacia el final de su carrera, ya en los años ochenta, volver al *thriller* y al terror, respectivamente, con *El enigma del yate* (1983) y *Atrapados en el miedo* (1985).

¹⁶⁶ Film en el que puede observarse una clara influencia de *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970), y que destaca, sobre todo, por el arma utilizada por el asesino: un rocambolesco guantelete armado con pinchos.

En cuanto a los países anglosajones, se coprodujeron obras cinematográficas con Inglaterra y los Estados Unidos de América. En el caso del primero destaca *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972), que se trata de uno de los títulos más celebrados del *fantaterror* por su apariencia estética, muy cercana a la de los filmes de Hammer Film Productions, tanto por el barroquismo de sus coloridos decorados como por el hecho de contar con un reparto capitaneado por Christopher Lee y Peter Cushing, dos de las grandes estrellas de la famosa productora británica. Por otra parte, con Estados Unidos se lleva a cabo *La tumba de la isla maldita* (Ray Danton, 1973)¹⁶⁷. En este momento España también entraría en coproducción con México para la realización de la anteriormente mencionada *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973) y *Santo contra el doctor Muerte* (Rafael Romero Marchent, 1973), que según Carlos Aguilar (1999, p. 37), se trata de la única de las tres entregas hispano-mexicanas sobre El Santo perteneciente al género fantástico.

Entre los títulos realizados por Jesús Franco –recordemos que el mismo emigró a Europa para poder realizar sus filmes sin tener problemas con la censura¹⁶⁸–, encontramos la experimental obra cinematográfica germano-española sobre vampirismo sáfico *Vampyros Lesbos* (1971); además de dos filmes centrados en el famoso monstruo creado por Mary Shelley en 1818: *Drácula contra Frankenstein* (1972) y *La maldición de Frankenstein* (1973)¹⁶⁹. Finalmente, durante este período Jesús Franco también realiza el drama de terror sobrenatural –coproducido entre España, Francia y Portugal– *Al otro lado del espejo* (1973).

A nivel nacional encontramos algunas aproximaciones al terror desde un punto de vista más personal, realizadas por “cineastas más dotados, aunque desorientados en su trayectoria artística”, según Casimiro Torreiro (2010b, p. 363). Con un corte más realista y cercano al *thriller* o el drama, destacan los filmes de Eloy de la Iglesia *El techo de cristal* (1971), *La semana del asesino* (1972)¹⁷⁰ y *Nadie oyó gritar* (1973); así como *La casa sin fronteras* (Pedro Olea, 1972), el *thriller* escopófilo/voyeurista *Morbo* (Gonzalo Suárez, 1972), *La campana del infierno* (Claudio Guerín, 1973)¹⁷¹ o la obra hispano-italiana *Pena de muerte* (Jorge Grau, 1974). Igualmente de autor, aunque abordando temáticas más fantásticas y sobrenaturales, encontramos títulos como *Pastel de sangre* (Francesc Bellmunt, Jaime Chávarri, Emilio Martínez Lázaro y José María Vallés, 1971), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), que adapta libremente la famosa novela corta *Carmilla* de Sheridan Le Fanu de 1872 y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), un drama rural que se acerca a lo fantástico de un modo similar a *Es geschah am hellichten Tag* (Ladislao Vajda,

¹⁶⁷ Esta última, pese a tratarse de una obra cinematográfica coproducida entre ambos países, “En Estados Unidos consta como un film del país; [mientras que] en España figura como [una] producción nacional, falsamente realizada por Julio Salvador” (Aguilar, 1999, p. 37). Una posible explicación a la aparentemente falsa acreditación de Julio Salvador como director, la encontramos en las declaraciones de Mel Welles en el libro de Louis Paul (2008, p. 274), en donde afirma que en países como Italia y España se acreditaron arbitrariamente seudónimos a diferentes realizadores cinematográficos ya que el director de un film debía tener la nacionalidad de uno de los países que lo coproducían para poder recibir ayudas por parte de los mismos. El propio Welles, al ser entrevistado por Louis Paul (2008, p. 274), hace referencia a la elección de los nombres de Julio Salvador (que trabajaba en las oficinas de Aragon Films) y Ernst von Theumer (productor alemán) como directores en algunos de sus filmes para poder contar con las ayudas pertinentes. No es de extrañar, por lo tanto, que a Julio Salvador también se le atribuyera la dirección del citado film de Ray Danton.

¹⁶⁸ Pese a ello, los filmes de Jesús Franco fueron igualmente objeto de polémicas y recortes, dada la existencia de censuras fuera de las fronteras españolas. Por ejemplo, de acuerdo con Daniel Lesoeur –gerente de la productora francesa Eurociné– (Starke y Tombs, 1999a, min. 00:16:53-00:17:15), Jesús Franco no pudo estrenar una versión erótica que hizo de su *La comtesse noire* (1973) en las pantallas internacionales hasta dos años después de su realización, coincidiendo con la legalización de la pornografía.

¹⁶⁹ El primero fue realizado entre España, Francia, Liechtenstein y Portugal, y el segundo entre España y Francia.

¹⁷⁰ Film que suele ser recordado, tal y como apuntan Román Gubern (1975, p. 168) y Casimiro Torreiro (2010b, p. 350), sobre todo, por sufrir un total de sesenta y cuatro cortes por parte de la censura.

¹⁷¹ Mayormente conocida por la muerte de su director, Claudio Guerín, en el *set* de rodaje (Aguilar, 1999, p. 40).

1958) al mostrar el mundo de los adultos –en este caso la crudeza y miserias de la España de la posguerra– a través de los ojos de una niña.

Por otro lado, entre aquellos filmes de menor calidad señalados por Carlos Aguilar (1999, pp. 33-34), que se aprovecharon del *boom* del terror para encontrar una salida en el mercado, tenemos *El vampiro de la autopista* (José Luis Madrid, 1971), *Necrophagus* (Miguel Madrid, 1971), los tres últimos títulos del José María Elorrieta, *Las amantes del diablo* (1971), *La llamada del vampiro* (1972) y *El espectro del terror* (1973); además de *Escalofrío diabólico* (George Martin, 1972), *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972), *El monte de las brujas* (Raúl Artigot, 1973) y *El secreto de la momia egipcia* (Alejandro Martí, 1973)¹⁷². En estos momentos también tienen lugar los rodajes –si bien su estreno se vio postergado– de *La perversa caricia de Satán* (Jordi Gigó, 1976) y *El misterio de Cynthia Baird* (José María Zabalza, 1985).

Aparecen también en estos años la comedia de terror *Horror Story* (Manuel Esteba, 1972) y el experimental film de ciencia ficción de Eloy de la Iglesia *Una gota de sangre para morir amando* (1973), cuyo planteamiento a nivel argumental –tal y como apunta Carlos Aguilar (1999, p. 35)– resulta muy similar al de la polémica *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971).

7.7. El declive del terror español (1974-1976).

Si entre 1971 y 1973 se realizaron en España casi un centenar de filmes de tipo fantástico, en los tres años siguientes la producción de los mismos se vería reducida a más de la mitad (Aguilar, 1999, p. 38); anticipando el final trágico del *fantaterror* español. Así, son sólo dos las obras cinematográficas realizadas durante este período que destacan por su “patente ambición industrial” (Aguilar, 1999, p. 40): *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) –que fue realizada entre España e Italia– y *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) –de producción totalmente española y que supuso la vuelta de Narciso Ibáñez Serrador al cine–.

Esta etapa, además, tal y como afirman Carlos Aguilar (1999, p. 38) e Iván Gómez (2017, p. 160), se vio profundamente marcada por el éxito internacional de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) –por aquel entonces todavía prohibido en España–. Es por ello que, a través

¹⁷² Consideramos importante afirmar que, pese a ser filmes llevados a cabo con unos medios muy escasos y de no tratarse de títulos destacados dentro del *fantaterror*, no por ello deben ser apartados ni tachados como menos interesantes que el resto, puesto que en ocasiones presentan ideas y conceptos a tener en cuenta. *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972), por ejemplo, tiene una puesta en escena muy cuidada y un interesante cambio de rol en los personajes, ya que el objeto del deseo no se trata de una mujer sino de un hombre, el cual es acosado por una mujer de mayor edad (su madrastra), además de sugerir (de una manera bastante clara) una relación amorosa de tipo lésbico. En *El monte de las brujas* (Raúl Artigot, 1973), Artigot hace uso de algunas técnicas cinematográficas muy experimentales, como la superposición de varias imágenes con la intención de crear tensión y hacer patente en el espectador la presencia de las brujas. Mientras que *La llamada del vampiro* (José María Elorrieta, 1972) incluye varios desnudos integrales femeninos y secuencias de sexo mostradas a través de planos muy cercanos y explícitos, algo raro para el cine español de la época. *Escalofrío diabólico* (George Martin, 1972), por su parte, pretende renovar el subgénero sobre satanismo y las sectas alejándose del terror más clásico y aportando un poco más de acción. Finalmente, *El espectro del terror* (José María Elorrieta, 1973), ahonda en la misoginia, la violencia y el consumo de drogas a los que un soldado se ve avocado tras su regreso de la guerra de Vietnam, casi anticipándose (salvando unas grandes distancias) a la obra de culto *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). El único hecho reprochable de estas obras cinematográficas es una general falta de cohesión, derivada, en la mayoría de los casos, de un cambio a nivel argumental; puesto que en todas ellas existe la tendencia a abandonar sus ideas iniciales (en ocasiones muy bien planteadas) para dar paso a tramas secundarias menos interesantes y más comerciales (en relación con el romance y el sexo), aunque en realidad este es un hecho compartido por la mayor parte de los títulos del *fantaterror*.

de la copia y el plagio, se realizaron varios títulos sobre exorcismos y posesiones –todas ellas, como en el film de Friedkin, centradas en la posesión demoníaca de una mujer joven– como *El juego del diablo* (Jorge Darnell, 1975), *La endemoniada* (Amando de Ossorio, 1975) y *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975); encontrándose esta última guionizada por Paul Naschy, quien a su vez da vida al personaje del exorcista¹⁷³. Así mismo, se llevan a cabo filmes sobre fenómenos paranormales, como *Los muertos, la carne y el diablo* (José María Oliveira, 1974) o *Desnuda Inquietud* (Miguel Iglesias, 1976), que seguían la estela de otros como *Ella (Trágica obsesión)* (Tulio Demicheli, 1973) y *Las flores del miedo* (José María Oliveira, 1973).

Por su parte, Amando de Ossorio, adepto al cine de terror y la fantasía, se mantiene firme dentro del género. Así, el director gallego completa su saga templaria con dos nuevas entregas, primero, situando la acción en alta mar con *El buque maldito* (1974) y, al año siguiente, cerrando el ciclo con *La noche de las gaviotas* (1975), en la que “añade elementos lovecraftianos” (Sala, 1999, p. 310). De Ossorio dirigirá también durante este último año la anteriormente mencionada *La endemoniada*.

León Klimovsky y Paul Naschy, conjuntamente, intentaron probar suerte fuera del terror más puro, aunque llevando a cabo títulos igualmente ligados a la fantasía, y el terror en mayor o menor medida. Así, ambos participarán en *El mariscal del infierno* (León Klimovsky, 1974) –perteneciente al cine de aventuras, aunque con toques sobrenaturales y de misticismo–, el *giallo Una libélula para cada muerto* (León Klimovsky, 1975), el *thriller Secuestro* (León Klimovsky, 1976) y *Último deseo* (León Klimovsky, 1976) –film post-apocalíptico realizado como un encargo por parte de una distribuidora estadounidense (Aguilar, 1999, p. 39)¹⁷⁴–. Pese a este intento de proseguir sus carreras fuera del terror más clásico y sobrenatural¹⁷⁵, en 1975 León Klimovsky realiza *El extraño amor de los vampiros*; mientras que Paul Naschy participa, entre otras, en la mencionada *Exorcismo* de Juan Bosch de 1975, así como en *La cruz del diablo* (John Gilling, 1975) –que adapta varios relatos de Gustavo Adolfo Bécquer–, *La venganza de la momia* (Carlos Aured, 1975) y *Las ratas no duermen de noche* (Juan Fortuny, 1976).

Durante este período, también las obras cinematográficas realizadas en coproducción van cada vez a menos. Los ejemplos de este período son *Lisa e il diavolo* (Mario Bava, 1974), en la que España participó junto con Italia y Alemania; *Los muertos, la carne y el diablo* (José María Oliveira, 1974) con Argentina; *El pantano de los cuervos* (Manuel Caño, 1974)¹⁷⁶ con

¹⁷³ Existe una curiosa anécdota en relación con *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975), y es que la prohibición de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) en España permitió que el film de Bosch se estrenase en el país unos meses antes que el de Friedkin. Es por ello que, cuando este último pudo llegar finalmente a las salas de cine españolas, muchos pensaron que se trataba del primero, lo que supuso que se redujera el número de cines en el que *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) fue estrenado. Así lo explica el productor de Profilmes Josep Anton Pérez Giner en el documental de Ángel Agudo (2010, min. 00:32:21-00:32:51).

¹⁷⁴ Concretamente, siguiendo con lo afirmado por Carlos Aguilar (1999, p. 39), *Último deseo* (León Klimovsky, 1976) fue el resultado de un proyecto fallido que debía haber llevado a cabo Vicente Aranda bajo el título “Planeta Ciego”. Además, en el documental de Ángel Agudo (2010, min. 00:38:14-00:38:18) se afirma que *Último deseo* (León Klimovsky, 1976) está inspirada en *The Day of the Triffids* (Steve Sekely, Freddie Francis, 1963); mientras que por nuestra parte, consideramos que son igualmente innegables las influencias de los filmes de *zombies* tan en boga tras el éxito de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968).

¹⁷⁵ Paul Naschy, en numerosas entrevistas realizadas durante la época, hace a menudo referencia a su intención de abandonar el cine de terror para especializarse en otros géneros. Al mismo tiempo, tal y como apunta Ángel Agudo (2009, p. 149), el actor quería dar por concluida su saga del hombre lobo Waldemar Daninsky con la que fue su sexta entrega, *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973).

¹⁷⁶ Manuel Caño dirige también en este momento *Vudú sangriento* (1974), con el que consigue dar un giro a los filmes sobre momias trasladando la acción desde Egipto a Suramérica –aportando un componente étnico bastante curioso–.

EE.UU.; *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) y *La casa* (Angelino Fons, 1976), que fueron llevadas a cabo junto con Italia o *Leonor* (Juan Luis Buñuel, 1975), realizada entre España, Francia e Italia. También Jesús Franco –cuya trayectoria cinematográfica en este período, en mayor parte, se aleja de lo fantástico para meterse de lleno en la pornografía *soft* (Aguilar, 1999, p. 39)– dirige *L'éventreur de Notre-Dame* (1975), financiada entre Bélgica, Francia y España. Mientras que, con ayuda italiana, llegan los últimos vestigios del *giallo* de producción italo-española, como es el caso de *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Umberto Lenzi, 1975) o *L'assassino è costretto ad uccidere ancora* (Luigi Cozzi, 1975). Pese a a ello, la huella del *giallo* seguía todavía muy presente en *thrillers* nacionales como *El paranoico* (Francisco Ariza, 1975) o *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1976); y sobre todo en *El pez de los ojos de oro* (Pedro Luis Ramírez, 1974), *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1974) y *Una libélula para cada muerto* (León Klimovsky, 1975)¹⁷⁷.

La comedia con elementos fantásticos se encontrará cada vez más en minoría –previo a su resurgimiento durante los años ochenta–, destacando *Las alegres vampiras de Vögel* (Julio Pérez Tabernero, 1975); mientras que la ciencia ficción gozará de un éxito relativo, con títulos como *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974), el drama romántico *Largo retorno* (Pedro Lazaga, 1975), *La casa* (Angelino Fons, 1976), la experimental *Memoria* (Francisco Macián, 1976), *El hombre perseguido por un O.V.N.I.* (Juan Carlos Olaria, 1976) y la anteriormente citada *Último deseo* (León Klimovsky, 1976).

7.8. El cine S y el fin de la censura (1977-1983).

La muerte natural del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 –de acuerdo con Casimiro Torreiro (2010b, pp. 351-352, 367-368)– dio paso a un período políticamente convulso y confuso en lo que al cine se refiere. En 1977 tiene lugar la abolición de la censura cinematográfica, lo que vino a llevar al extremo aquello que en el cine español llevaba ya unos años realizándose con cierto temor en las versiones nacionales, y de una manera mucho más abierta para las versiones extranjeras: el destape. Los nuevos parámetros surgidos en la industria cinematográfica española a raíz de la derogación de la censura llevaron a la creación de una nueva clasificación en noviembre de ese mismo año, la S. Bajo el nombre de Cine S, tal y como decíamos anteriormente, se englobaron filmes de todo tipo de géneros que contuvieran escenas de desnudo, sexo o violencia; incluyendo tanto obras cinematográficas de nueva realización como algunas de las anteriormente prohibidas y/o censuradas por el aparato franquista. El estallido de sexualidad en cine español también afectó al género fantástico, sacando su lado más truculento y sexualmente macabro. En palabras de Carlos Aguilar (1999, p. 42):

“el erotismo, y hasta la pornografía *soft* clasificada “S”, estallan en el Terror español, como reflejo, particular, del protagonismo que adquiere el sexo, en general, dentro de la globalidad del cine español, tras derogarse en 1977 el código franquista de censura [...] Curiosamente, la mayor parte de este terror erótico es de carácter siniestro, puesto que estira la moda del satanismo y la parapsicología”.

¹⁷⁷ Nótese la extensión y referencia a animales y/o colores en los títulos de las tres últimas obras cinematográficas citadas, en un claro intento de los realizadores españoles por imitar la costumbre italiana de hacer uso de títulos especialmente largos y enredados en los *gialli*. Dicha tendencia se debe, en parte, a la influencia –y sobre todo el éxito– de los tres filmes que conforman la conocida *Trilogia degli animali* de Dario Argento: *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Il gatto a nove code* (1971) y *4 mosche di velluto grigio* (1971).

Filmes de este tipo son *Escalofrío* (Carlos Puerto y Juan Piquer Simón, 1978), *Estigma* (1980) y *Los ritos sexuales del diablo* (1982), ambos de José Ramón Larraz¹⁷⁸; *Más allá del terror* (Tomás Aznar, 1980), *Sexo sangriento* (Manuel Esteba, 1981), *Secta siniestra* (Ignacio F. Iquino, 1982), *Morbus (o bon profit)* (Ignasi P. Ferré, 1983); así como los títulos italo-españoles *L'osceno desiderio* (Giulio Petrolí, 1978) y *Sensività* (Enzo G. Castellari, 1979). Se sumaron a esta tendencia Paul Naschy con *El caminante* (1979) y Jesús Franco, quien ya había experimentado con la mezcla de terror y sexo durante su (auto)exilio en Francia y Alemania. Tras su vuelta a España, Jesús Franco se sumergirá todavía más en esta mezcla de géneros con *El canibal* (1980) –más conocida como *Sexo canibal*–, *La tumba de los muertos vivientes* (1982), *La mansión de los muertos vivientes* (1982) y *Revenge in the House of Usher* (1983). Posteriormente, Jesús Franco continuaría experimentando con el terror y, sobre todo, con el *soft-core*, mientras que Paul Naschy se aliaría con diferentes productoras japonesas para realizar –además de documentales sobre el Museo del Prado, ya comentados–, algunos filmes de tipo fantástico-terrorífico como *El carnaval de las bestias* (Jacinto Molina, 1980), la primera obra cinematográfica hispano-japonesa (Aguilar, 1999, p. 44) y *La bestia y la espada mágica* (Jacinto Molina, 1983), una nueva entrega de la saga de su hombre lobo en clave de aventura en la que se lleva la acción al Japón feudal. Ésta, empero, no se trata de la única incursión de Paul Naschy en su famosa saga durante este período, pues dos años antes llevó a cabo *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1981). Cabe decir que aparte de su hombre lobo Waldemar Daninsky, Paul Naschy también recuperaría al maléfico y vengativo Alaric de Marnac, el villano de *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), en *Latidos de pánico* (Jacinto Molina, 1983).

Sin embargo, durante este período también aparecen algunos filmes de tipo fantástico-terrorífico caracterizados por un menor grado de erotismo (Aguilar, 1999, pp. 42-43), como *Rostros* (Juan Ignacio Galván, 1978), *Violación Fatal* (León Klimovsky, 1978) –también conocida como *Trauma*–, *La sombra de un recuerdo* (José Antonio Barrero, 1978), *Terror en el tren de medianoche* (Manuel Iglesias, 1980), *La capilla ardiente* (Carlos Puerto, 1981), los dos títulos de Juan José Porto *Morir de miedo* (1980) y *Regreso del más allá* (1982); *Escrito en la niebla* (Silvio F. Balbuena, 1982) o *El cepo* (Francisco Rodríguez Gordillo, 1982). Además, también destacan las dos últimas obras cinematográficas dirigidas por Carlos Aured, *El enigma del yate* (1983)¹⁷⁹ y *Atrapados en el miedo* (1985), y la vuelta de Eugenio Martín al terror con *Aquella casa en las afueras* (1980) y *Sobrenatural* (1981).

Por otra parte, en este período de mayor escasez de filmes fantásticos, tres directores debutarán en la industria cinematográfica dentro de este género (Aguilar, 1999, pp. 45-46):

- Juan Piquer Simón, que realiza la adaptación de la novela homónima de Julio Verne *Viaje al centro de la Tierra* (1977); autor al que el cineasta valenciano llevó de nuevo a la pantalla en *Misterio en la isla de los monstruos* (1981) y en *Los diablos del mar* (1982). Piquer Simón dirigiría, además, un film de explotación de superhéroes como es *Supersonic Man* (1979)¹⁸⁰, así como el *slasher* –con grandes influencias del *giallo*– *Mil*

¹⁷⁸ Natural de Barcelona, José Ramón Larraz hizo fama en el extranjero dentro del género del *thriller* y el terror con obras como *Whirlpool* (1970), *Symptoms* (1974) y *Vampyres* (1974). En 1973 realiza en España el *giallo* hispano-italiano *La muerte incierta*, y en 1974 el drama criminal (con tintes de terror) *Emma, puertas oscuras*. A partir de 1977 vuelve a España para realizar filmes enmarcados dentro del género erótico, así como alguna que otra incursión en el terror y en la comedia de destape (Starke y Tombs, 1999b, min. 00:13:48-00:14:11).

¹⁷⁹ Cuyo planteamiento recuerda un poco al de la novela *Dead Calm*, escrita por Charles F. Williams en 1963, y llevada al cine en 1989 por Phillip Noyce en un film homónimo.

¹⁸⁰ Recordemos que en 1978 Richard Donner dirige *Superman*, que supone la vuelta al cine de este clásico personaje de DC Comics; de ahí que a nivel mundial aparezcan toda una serie de títulos sobre superhéroes, incluyendo *Supersonic Man* (Juan Piquer Simón, 1979).

gritos tiene la noche (1982) y diferentes títulos relacionados con el terror y la fantasía hasta finales de los años noventa.

- Enrique Brasó, quien lleva a cabo el drama romántico *In memoriam* (1977), que se trata de su única aproximación a lo fantástico.
- Sebastián D'Arbó, que dirige *Viaje al más allá* (1980) y *El ser* (1982), para continuar su carrera cinematográfica hacia la segunda mitad de la década de los ochenta con dos filmes más de terror, *Acosada* (1985) y *Más allá de la muerte* (1986), y el *thriller* criminal *Cena de asesinos* (1989).

A su vez, Paul Naschy decide dar el salto a la dirección con *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977)¹⁸¹, manteniéndose de este modo cerca del género fantástico durante las dos décadas siguientes –salvo durante el paréntesis cultural en el cual realizó varios documentales sobre el Museo del Prado para Japón (Agudo, 2010, min. 00:44:17-00:44:27)–. Es igualmente destacable su segundo largometraje, *El huerto del francés* (1978), basado en un hecho real y en la que se trata un tema tan polémico como el aborto a través de una secuencia muy realista e impactante.

El género que cosechará mayor éxito y se beneficiará plenamente del destape es la comedia, que en algunos casos volverá a incluir elementos de tipo fantástico (Aguilar, 1999, p. 43) en tramas cada vez más relacionadas con el sexo y el erotismo. Ejemplos de esto son *Polvos mágicos* (1979) y *La momia nacional* (1981), de José Ramón Larraz; *El ligero mágico* (1980) y *Las brujas mágicas* (1981), de Mariano Ozores; *Buenas noches, señor monstruo* (Antonio Mercero, 1982) –comedia musical en la que Paul Naschy retoma su querido papel de hombre lobo– y *El E.T.E y el Oto* (Manuel Esteba, 1983)¹⁸², una burda parodia de *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982).

Aparecerán, además, filmes que explotarán la temática *zombie* (Aguilar, 1999, pp. 44-45). Jesús Franco, por ejemplo, se embarca en el guion de *Le lac des morts vivants* (Jean Rollin y Julian de Laserna, 1981) junto con Julián Esteban; y posteriormente como guionista y director en *La tumba de los muertos vivientes* (1982) y *La mansión de los muertos vivientes* (1982). Otro ejemplo de la explotación del fenómeno *zombie* durante los años ochenta son las obras cinematográficas ítalo-españolas *Virus* (Bruno Mattei y Claudio Fragasso, 1980), *Apocalypse domani* (Antonio Margheriti, 1980)¹⁸³ e *Incubo sulla città contaminata* (Umberto Lenzi, 1980); además de la franco-española *Terreur cannibale* (Alain Deruelle, Julio Pérez Tabernero y Olivier Mathot, 1980). Dentro de este mismo grupo bien podría incluirse *Bakterion* (Tonino Ricci, 1982), cuyo argumento gira alrededor de un científico que por la acción de una bacteria queda totalmente desfigurado, tomando un aspecto físico no muy alejado al de un muerto viviente¹⁸⁴.

¹⁸¹ Film que Paul Naschy lleva a cabo mirando directamente a la polémica *Hexen bis aufs Blut gequält* (Michael Armstrong, 1970), y hasta cierto punto *The Devils* (Ken Russell, 1971), aunque incrementando considerablemente el grado de erotismo y violencia de éstos; consiguiendo un producto mucho más actualizado respecto a los cánones de la época.

¹⁸² También la obra cinematográfica franco-española *Los nuevos extraterrestres* (Juan Piquer Simón, 1983) y la ítalo-española *Fratello dello spazio* (Mario Gariazzo, 1988) parecen verse influenciadas por el film de Spielberg.

¹⁸³ Estos dos últimos títulos son fácilmente confundibles entre sí ya que en España se estrenaron (pese a un pequeño cambio) con el nombre intercambiado. El film de Mattei y Fragasso, que en su versión original en Italiano se titulaba *Virus*, en España pasó a ser llamado *Apocalipsis canibal*; mientras que *Apocalypse domani* fue estrenado en los cines españoles como *Virus*.

¹⁸⁴ Junto a las obras cinematográficas englobadas dentro del subgénero *zombie*, también pueden ser incluidas aquellas que abordaron el tema del canibalismo, muy de moda en la Italia del momento, y que no contaron con participación española. El título de mayor fama y controversia de este tipo probablemente sea *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980).

A finales de los años setenta y gran parte de la década de los ochenta, diversos directores de origen italiano unirían fuerzas con diferentes productores italianos y españoles para realizar filmes fantásticos de acción y ciencia ficción en respuesta a la popularidad de los *blockbusters* hollywoodienses de George Lucas y Steven Spielberg (Aguilar, 1999, p. 45). Así, darán lugar a títulos como *Bermude: la fossa maledetta* (1978) o *Encuentro en el abismo* (1979), ambos dirigidos por Tonino Ricci. Otros filmes del mismo estilo querrán aprovecharse del éxito cosechado por *Mad Max* (George Miller, 1979), como es el caso de *Il giustiziere della strada* (Giuliano Carnimeo, 1983) y *Rage - Fuoco incrociato* (Tonino Ricci, 1984); o incluso de la fama de *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982), como *Conquest* (Lucio Fulci, 1983) o *Hundra* (Matt Cimber, 1983).

En cuanto a la ciencia ficción, dos obras cinematográficas se han de sumar a las ya citadas: *Missile X - Geheimauftrag Neutronenbombe* (Leslie H. Martinson, 1979) –realizada entre Alemania, Italia, Irán, España y EE.UU.– y la ítalo-española *I viaggiatori della sera* (Ugo Tognazzi, 1979). Respecto a la producción enteramente nacional, encontramos títulos como *Espectro (Más allá del fin del mundo)* (Manuel Esteba, 1978) y la comedia distópica *Si las mujeres mandaran (o mandasen)* (José María Palacio, 1982).

7.9. El fin del fantaterror.

A medida que avanzó la década de los ochenta y empezaron los años noventa, las obras cinematográficas del fantástico español fueron menguando. Las razones de la disminución de este tipo de subproductos fueron la crisis en la que se encontraba el cine a nivel internacional ante la llegada del formato Video Home System (VHS) y el significativo aumento del número de hogares con televisión en España durante los años setenta –una situación ya vivida en los EE.UU. y Europa a lo largo de las dos décadas anteriores– (Casimiro Torreiro, 2010b, pp. 346-347). La crisis derivada por la expansión de las cintas VHS supuso el cierre de numerosas salas de cine, incluyendo los *drive-ins* (autocines) y cines *grindhouse* estadounidenses especializados en programar sesiones dobles de filmes de serie B y subproductos de explotación (Hartley, 2010, min. 01:19:57-01:20:19)¹⁸⁵; y que solían ser el destino de la mayor parte de las obras del *fantaterror*. Por otro lado, con la implantación de la Ley Miró en 1983, como bien indica Esteve Riambau (2010, p. 401), la realizadora cinematográfica y directora general de cinematografía Pilar Miró suprimió la clasificación S, dando fin a la producción en masa de este tipo de cine de explotación subgenérico en España.

Aparte de algunos filmes anteriormente mencionados, como aquellos realizados por Sebastián D'Arbó –*Acosada* (1985), *Más allá de la muerte* (1986) y *Cena de asesinos* (1989)–, destacan dentro del terror en estos años los títulos llevados a cabo por Juan Piquer Simón como los hispano-estadounidenses *Slugs, muerte viscosa* (1988) y *The Rift* (1990) o *La mansión de Cthulhu* (1992), coproducido entre España e Inglaterra y que está inspirado en el universo Lovecraftiano¹⁸⁶. Tras éstos, Piquer Simón dirigiría dos filmes más, que supondrían su vuelta al género que le dio la fama a principios de los ochenta, el de aventuras. Es igualmente

¹⁸⁵ El cine de serie B y de bajo presupuesto estadounidense, tal y como se explica en los documentales de Mark Hartley (2010, min. 01:16:46-01:17:27) y Alex Stapleton (2011, min. 01:10:22-01:13:40), se encontraba en decadencia al no poder competir con los grandes éxitos de Steven Spielberg y George Lucas; quienes no hicieron más que copiar la fórmula de este tipo de filmes a la hora de plantear unas obras cinematográficas con las que los espectadores más jóvenes pudieran sentirse identificados –aunque, eso sí, con una mayor base presupuestaria–.

¹⁸⁶ Existe cierta tendencia en el cine de terror internacional de los años noventa por adaptar las novelas y relatos de H.P. Lovecraft –ya discernible durante la década de los ochenta–, un hecho que se refleja en la industria española con el citado film de Juan Piquer Simón, así como en obras cinematográficas realizadas durante las dos décadas siguientes, como *Dagon* (Stuart Gordon, 2001), *Beyond Re-Animator* (Brian Yuzna, 2003), y la duología de José Luis Alemán *La herencia Valdemar* (2009) y *La herencia Valdemar II: La sombra prohibida* (2010).

destacable *Angoixa* (Bigas Luna, 1987), en el que a través de un increíble juego de metanarrativa se presentan las reacciones que un film de terror provoca sobre el público de un cine y de cómo éste debe hacer frente a una situación que se desarrolla de un modo muy parecido al de los hechos de la obra que está siendo proyectada¹⁸⁷.

Por otro lado, nos encontramos con los últimos filmes dirigidos por dos de los más importantes impulsores del *fantaterror* en España: Armando Ossorio y Paul Naschy. El primero ve finalizada su carrera cinematográfica con *Serpiente de mar* (Armando Ossorio, 1985), mientras que el segundo realiza un homenaje al cine de terror más clásico con *El aullido del diablo* (Jacinto Molina, 1988); siendo éste uno de sus últimos títulos como director. Jesús Franco, por su parte, seguiría alternando el terror con filmes de tipo erótico, además de otros más cercanos al cine de explotación de acción –probablemente influenciado por los grandes *blockbusters* de Hollywood, así como por los subproductos de bajo presupuesto llevados a cabo por la productora estadounidense Cannon Films¹⁸⁸–. En 1987 Jesús Franco volvería a recurrir al personaje del Doctor Orloff que introdujo a partir de *Gritos en la noche* (1962), con la obra cinematográfica franco-española *Faceless*, siendo ésta una de sus pocas aportaciones al género de terror durante esta etapa.

Respecto a finales de los noventa y principios del siglo XXI, nuevos directores decidirían iniciar sus carreras cinematográficas con filmes pertenecientes al género fantástico y de terror, algunos de los cuales siguen todavía hoy en día apostando por estos géneros, ya sea dirigiendo sus propios filmes y/o produciendo los títulos de otros realizadores. Algunos de ellos son Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Juan Antonio Bayona, Jaume Balagueró o Paco Plaza (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 205-2015, 225-231; Matellano, 2017, pp. 60-61, 65-67); siendo igualmente de gran importancia la labor de la productora y distribuidora barcelonesa Filmax, tanto por la creación del sello Fantastic Factory (activo entre 2001 y 2007) como por dar voz a realizadores noveles dentro del género de terror (González Laiz, 2013, p. 270; Lázaro-Reboll, 2014, pp. 222-225; Matellano, 2017, pp. 62-64).

Ahora bien, pese al éxito de los títulos realizados por estos directores, las obras cinematográficas de terror de producción nacional son más bien escasas en comparación con el total de filmes realizados –en su mayoría, pertenecientes a la comedia y el drama–, además de estar muy condicionadas por las modas y gustos impuestos por el cine estadounidense más comercial¹⁸⁹. En el otro extremo, encontramos en estos años filmes que si bien presentan elementos del terror y la fantasía, más bien pertenecen a la comedia más burda y soez, deudora del cine impulsado en los noventa por Álex de la Iglesia. Este hecho demuestra que en España el género no ha evolucionado, por lo que sigue presentado los mismos tics que el *fantaterror*, tomando mitos, personajes y argumentos ya planteados hasta la saciedad fuera de las fronteras y dependiendo de la moda y los filones de mayor éxito a nivel internacional, sin

¹⁸⁷ En este sentido, el film de Bigas Luna se asemeja, hasta cierto punto, a *Dèmoni* (Lamberto Bava, 1985), donde un grupo de espectadores de un cine pasa a ser poseído por los demonios del film que están viendo. Pese a la similitud, en *Angoixa* (Bigas Luna, 1987) tiene mucho más peso el paralelismo entre el film proyectado y los hechos que acontecen en el cine. Además mientras Bigas Luna aborda su historia desde un punto de vista más cercano al *thriller* y el cine autor en algunos momentos; Lamberto Bava (hijo de Mario Bava), lo hace desde una perspectiva totalmente comercial, primando el terror sobrenatural, los efectos de maquillaje, el *gore* y la música *heavy metal*.

¹⁸⁸ Cannon Films fue una productora estadounidense que durante los años ochenta y noventa llevó a cabo un extenso número de filmes de acción de bajo presupuesto protagonizadas por estrellas de la talla de Charles Bronson, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme y Chuck Norris. El documental *Electric Boogaloo: The Wild, Untold Story of Cannon Films* (Mark Hartley, 2014) sigue de cerca la historia y los títulos realizados por parte de esta productora.

¹⁸⁹ En los últimos años, muy marcado por el surgimiento de una serie de filmes de terror sobre casas encantadas y/o posesiones supuestamente basados en hechos reales.

arriesgarse a apostar por nuevas ideas o conceptos, salvo en casos excepcionales; manteniendo en muchos casos la dependencia del sistema de las coproducciones y de la presencia de estrellas internacionales –hasta el punto que en ocasiones resulta difícil para el público reconocer la participación española en ciertos filmes–.

Por otra parte, a diferencia de lo que sucede con el *grindhouse* americano¹⁹⁰ y el *giallo* italiano, el *fantaterror* no tiene ni ha tenido una continuidad. Mientras los dos anteriores gozan de cierta influencia tanto en lo estético como en lo argumental en los trabajos de ciertos directores reconocidos a nivel internacional –siendo el mejor ejemplo de ello Quentin Tarantino–, el subgénero español no ha dado pie a nuevos títulos que le rindan homenaje, salvo algunos ejemplos más bien escasos y aislados como *El Retorno de los Templarios* (Vick Campbell, 2007), *Vampyres* (Víctor Matellano, 2015) o *El último guión* (David García Sariñena, 2015). Ni tan sólo los personajes de mayor éxito/reconocimiento como el Dr. Orloff, Waldemar Daninsky (hombre lobo) o los templarios muertos han sido recuperados ni reclamados por parte de la industria con el objetivo de ofrecer al público un film *fanservice* marcadamente nostálgico y con una producción decente; dejando, lamentablemente, esta labor a algunos realizadores *amateurs*, citados anteriormente, o foráneos, tal y como veremos más adelante.

Todo ello en un momento en el que la industria hollywoodiense se muestra cada vez más proclive a volver hacia los personajes y filmes clásicos a través de *remakes* y *reboots*, con el objetivo de crear nuevas sagas y/o universos cinematográficos –sobre todo a partir del éxito de los filmes de superhéroes del Marvel Cinematic Universe¹⁹¹, o realizando secuelas directas de los filmes originales, evitando en algunas ocasiones las continuaciones de los mismos surgidas en los años noventa y principios del siglo XXI para así retomar las historias y tramas a partir de sus orígenes¹⁹². En definitiva, el *fantaterror* se encuentra, junto al resto de cine de explotación español, marginado y señalado como un tipo de subproducto que surgió en su momento por una serie de causas sociales e históricas, acaso etiquetado como una mera curiosidad en los estudios de la historia del cine español –si bien en los últimos años han ido apareciendo ciertas publicaciones que poco a poco lo van recuperando–, y sin dar a sus realizadores y filmes el nivel de importancia ni fama que, en cambio, sí recibieron y siguen recibiendo en el resto del mundo.

¹⁹⁰ Aunque originalmente el *grindhouse* no se trataba de un subgénero en sí mismo, sino de las salas en las que se proyectaba el cine de serie B y de explotación, con el paso de los años, tal y como apunta Mercedes Iañez Ortega (2017, p. 144), han surgido una serie de títulos que buscan imitar a la vez que homenajear los filmes que podían verse en esa clase de cines; haciendo que el nombre trascienda y no haga sólo referencia a los locales de proyección sino que también al estilo y estética de este tipo de productos subgenéricos (siendo un sinónimo para los términos *B movie* y *exploitation*).

¹⁹¹ En el caso del terror, Universal Pictures lleva años realizando *remakes* de filmes de sus monstruos clásicos de los años treinta y cuarenta en un intento de actualizarlos y reunirlos a todos ellos en pantalla a través del Dark Universe.

¹⁹² Una tendencia sobre todo notable en aquellas sagas formadas por un número bastante amplio de secuelas, cada una de las cuales más disparatada y de más baja calidad que la anterior. Dos ejemplos de ello son *Halloween* (David Gordon Green, 2018) y *Terminator: Dark Fate* (Tim Miller, 2019).

PARTE III. ANÁLISIS DE LOS FILMES.

En esta tercera parte llevaremos a cabo el análisis de aquellos filmes del *fantaterror* seleccionados realizados entre 1962 y 1977, siendo un total de dieciséis –uno por año–. Esta limitación temporal la hemos fijado ya que 1962 supone la aparición de este subgénero español a partir del estreno de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y 1977 por ser el año a partir del cual entraría en vigor la clasificación S y se llevaría a cabo, en el año siguiente, un conjunto de títulos de tipo *soft porn*.

1. *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962).

El *fantaterror* español nace en 1962 a partir del surgimiento de un pequeño conjunto de obras cinematográficas pertenecientes al cine policíaco y al *thriller* criminal en las que se introducen algunos elementos propios del género de terror. El número de filmes realizados en este primer año es escaso, destacando el que es considerado como el título fundacional del subgénero, *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) –que dio paso a obras derivadas, como es el caso de *La cara del terror* (Isidoro M. Ferry, William J. Hole Jr. y William Hale, 1962)–, además de *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) e *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962). De todos ellos, analizaremos *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) por el hecho de tratarse del film fundacional del *fantaterror*.

1.1. Argumento.

El primer film de terror de Jesús Franco gira alrededor del Doctor Orloff (Howard Vernon), un hombre cuyo único objetivo es asesinar a mujeres jóvenes para extraerles la piel y poder reconstruir el rostro de su su hija Melissa (Diana Lorys); víctima de un incendio en su antiguo laboratorio. Para ello, Orloff contará con la ayuda de Morpho (Ricardo Valle), un exconvicto deforme y ciego con el que el doctor experimentó en el pasado y que actúa bajo su control.

Paralelamente, el Inspector Tanner (Conrado San Martín), recibe la ardua tarea de investigar los casos de desaparición de las víctimas de Orloff. Para ello, Tanner contará con la colaboración de su prometida, Wanda Bronsky (también interpretada por Diana Lorys); la cual, siguiendo su propio instinto, dará antes que nadie con Orloff. Su descubrimiento la llevará a preparar un plan que consistirá en dejarse atrapar por el malvado doctor para así intentar desenmascararlo.

1.2. Análisis erótico.

En lo que al erotismo se refiere, *Gritos en la noche* destaca, sobre todo, por el hecho de presentar una escena en la que se nos muestra una operación quirúrgica de un modo totalmente explícito y cercano (con desnudo femenino incluido)¹⁹³. Antes, sin embargo, resulta verdaderamente interesante apuntar toda una serie de elementos eróticos más simbólicos, que Franco incluye en este film y que acabarían convirtiéndose en una constante dentro de sus obras. El primero de ellos, y siendo el propio trasfondo argumental de la historia, se trata de la obsesión por el cuerpo femenino y su belleza, presentado a través de un doctor que pretende restaurar el rostro de su hija.

¹⁹³ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión internacional sin censura del film (Franco, 1962a), haciendo igualmente referencia en la parte final del mismo a la versión nacional con censura (Franco, 1062b).

La piedra angular de la filmografía de Franco se trata, sin ninguna duda, de una obsesiva adoración por el cuerpo de la mujer; ya que, a través de sus filmes, él primero con su cámara, y el espectador después en la oscuridad del cine, se convierten en *voyeurs* de las musas y filias del director¹⁹⁴. Tanto es así que Jesús Franco hace que el espectador se vuelva partícipe en su juego *voyeurista* a través de sus recurrentes y vertiginosos *zooms*, la función de los cuales no es otra que obligar al público a fijar su mirada hacia donde el director quiere que lo haga, ya sean las partes genitales de una joven Lina Romay en *Les avaleuses* (Jesús Franco, 1973) o los senos de la víctima de Orloff en la mencionada escena de la operación de *Gritos en la noche*¹⁹⁵.

Respecto al hecho de que el doctor se obsesione por la belleza física de su hija hasta el punto de matar a toda una serie de mujeres, permite que al personaje se le puedan atribuir ciertas tendencias incestuosas. En este sentido, hay que tener en cuenta que Orloff va en busca de mujeres jóvenes cuyo físico sea lo más semejantemente posible al de su hija, a las cuales cubre de regalos y seduce como si sus intenciones fuesen más bien con fines amorosos y/o sexuales que quirúrgicos. Es también importante señalar que, en posteriores revisiones de *Gritos en la noche*, el director incrementaría considerablemente las orientaciones incestuosas del doctor. Así, en *El siniestro doctor Orloff* (Jesús Franco, 1984), el protagonista (el hijo de Orloff) es un hombre que quiere operar a su madre (llamada Melissa), cuyo cuerpo se encuentra preservado a la espera de poder encontrar una cura para la enfermedad que la aflige; llevando el joven a cabo una serie de afirmaciones en las que confiesa el amor que siente por su madre y reafirma que, evidentemente, su relación va más allá de lo simplemente filial. Otro ejemplo lo encontramos en *Faceless* (Jesús Franco, 1988), donde el Dr. Flamand (trasunto de Orloff) pretende operar a su hermana, con la que mantiene una relación incestuosa y *voyeurista* junto con otra mujer.

El resto de elementos típicos de la firma franquiana caracterizados por un fuerte componente erótico, y ya presentes en este primer film, son los asesinos sádicos y las escenas de cabaret (Freixas y Bassa, 1991, p. 67). Empezando por los sádicos, tanto Morpho como el Dr. Orloff volverán a aparecer a lo largo de la filmografía del director, ya sea en su forma original o a través de numerosa versiones y trasuntos, e incluso expandiendo su árbol genealógico para seguir los actos criminales de sus vástagos a través de diferentes generaciones (Freixas y Bassa, 1999a, p. 110n). Desde *Gritos en la noche* hasta *Faceless* (1987), pasando por *La mano de un hombre muerto* (1962), *El secreto del Dr. Orloff* (1964), *L'éventreur de Notre-Dame* (1975) y *Jack the Ripper* (1976), los filmes de Jesús Franco se encuentran poblados por un amplio surtido de maníacos asesinos cuyos sádicos anhelos los llevan a cometer las atrocidades (criminales y sexuales) más innombrables.

En cuanto a la actitud sádica de este tipo de personajes, es importante mencionar que el vampirismo se asoma tímidamente en *Gritos en la noche* a través de la presencia de Morpho y el mismo Orloff. El primero mata a sus víctimas mordiéndolas en el cuello (Franco, 1962a, min. 00:02:23-00:02:32, 00:15:54-00:16:05 y 00:45:53-00:46:03) como si de un vampiro se tratara¹⁹⁶, regocijándose y recreándose hasta el punto de ser necesaria la intervención de Orloff en dos ocasiones para que cese (00:16:02 y 00:46:01). El doctor, por su parte, el

¹⁹⁴ Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, pp. 105-106) describen la filmografía del director con las siguientes palabras: "En su cine, Jesús Franco se revela ante todo un mirón, un *voyeur* apasionado que goza lo indecible repasando cada centímetro de piel femenina, investigando los pubis pelo a pelo. En Franco, el vivificante erotismo abraza una perspectiva de enriquecedor (nunca mortificante sino exaltante) *voyeurismo*, aliado a la presencia/elogia de un afilado fetichismo y a la noción de un eros felizmente desviado en su heterodoxia".

¹⁹⁵ Aunque en este último caso el *zoom* queda omitido, el cambio de plano resulta notable, pasando de uno más alejado y general a otro más cercano e íntimo.

¹⁹⁶ Recordemos que este tipo de ataque no es otra cosa que una metáfora de agresión sexual.

verdadero cerebro tras las atrocidades del ciego autómatas, posee unas cualidades seductoras que lo acercan al mismísimo Drácula, así como otras muy parecidas a las del Dr. Frankenstein y otros *mad surgeons* del género (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 57-58)¹⁹⁷. Orloff, además, presenta ciertos rasgos *voyeurs* al observar desde la distancia a Morpho mientras ataca a sus jóvenes e indefensas víctimas (un hecho sobre todo visible en el minuto 00:45:57-00:46:01, cuando se incluye un plano de Orloff mirando con curiosidad la agresión).

La atribución de rasgos vampíricos por parte de Jesús Franco a ambos personajes es, en realidad, comprensible dada la devoción que el director profesaba a los vampiros; llegando a considerarlos –en la entrevista concedida a Jordi Costa (1999, p. 151)– como una de las aportaciones más interesantes e influyentes de la novela gótica.

Los espectáculos en directo, elemento indiscutible de los filmes de Franco, cuentan ya con una presencia relativamente destacada en este primer film, con un total de tres escenas (dos de canto y una de baile). En la mayoría de los trabajos posteriores del director, estas secuencias tendrán mayor peso a nivel argumental, pues los cabarets y clubs nocturnos se convertirán en el principal espacio en el que los asesinos irán en busca de sus víctimas; siendo varias de las cantantes y bailarinas el objetivo de éstos, además de aportar, a la larga, una fuerte carga sexual a las producciones. En *Gritos en la noche*, las escenas de este tipo no son todavía importantes a nivel erótico más allá de cierto pronunciamiento de los escotes de las cantantes (en los minutos 00:07:06-00:08:06 y 00:41:30-00:42:00) o la aparición de un par de bailarinas levantándose levemente el vestido (00:08:48, 01:00:32-01:00:40), a modo de cancán tímido¹⁹⁸. Título tras título, empero, este hecho evolucionará, haciendo uso de los bailes para la introducción de imágenes de gran carga erótica y con mayor importancia sobre la trama. Si bien en esta primera obra cinematográfica, así como en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), el cabaret se trata de un espacio en el que simplemente tiene lugar una pequeña parte de la acción, e introduciendo algunos planos muy breves de las actuaciones. En *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) y *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966), ya somos testigos de un cambio, pues las canciones y secuencias de baile son mostradas en su totalidad (o en gran parte), prevaleciendo durante unos minutos dichos espectáculos musicales sobre la trama principal, abandonada por el director para regodearse en sus filias. En filmes posteriores, además, estas escenas musicales evolucionarán hacia un tipo de espectáculo a medio camino entre la danza contemporánea y la *performance*, considerablemente más erótico, como la que aparece en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966); que a su vez se volverá mucho más explícito y sexual en títulos como *Necronomicon - Geträumte Sünden* (Jesús Franco, 1967) y *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971). Las escenas de este tipo son de gran interés para el director ya que le permiten experimentar, a la vez que mostrar la cara más oscura, morbosa y sadoerótica de sus personajes; todos ellos enigmáticamente abrumados ante la presencia de bailarinas que, con sus propias manos, simulan cometer asesinatos (siempre en relación con la posesión y el sexo) sobre el escenario.

¹⁹⁷ También Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 57) otorga a Orloff una doble personalidad, siendo un caballero y a la vez un vil asesino, siendo éste también un rasgo distintivo del conde Drácula, de acuerdo con Román Gubern y Joan Prat (1979, p. 38). Las comparaciones entre ambos personajes no resultan tan descabelladas (salvando, evidentemente, las distancias), sobre todo si tenemos en cuenta la enorme atracción de Jesús Franco por los vampiros y que fue el visionado de *The Brides of Dracula* (Terence Fisher, 1960) lo que le permitió sumergirse en el género de terror. El personaje, incluso podría compararse con el Dr. Jekyll, pues, tal y como apuntan Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, p. 102n), el paralelismo entre ambos resulta totalmente evidente cuando en *Jack the Ripper* (Jesús Franco, 1976) Franco hace que el mismo Orloff se desdoble en Jack el Destripador a imitación de la doble identidad de Jekyll y Hyde.

¹⁹⁸ Sin incluir planos concretos de las mujeres, y mostrando los espectáculos desde la lejanía salvo en el primer caso (debido al interés epidérmico del doctor por la cantante en cuestión).

Por otro lado, la elección del cabaret como el espacio preferente de caza de Orloff (así como otros asesinos de su primer ciclo de terror)¹⁹⁹ parece realizada adrede. Jesús Franco era buen conocedor de este tipo de salas, ya que antes de ser director de cine llevó a cabo una incesante carrera como músico en varias bandas de *jazz* y orquestas. Además, dicha elección parece contener ese aspecto moralizante tan propio del cine de terror²⁰⁰: aquellas mujeres que invierten parte de su tiempo y/o trabajan en espacios de ocio nocturno de este tipo, regentados por una mayoría masculina y bebiendo alcohol, serán castigadas²⁰¹.

Existe igualmente, en *Gritos en la noche* la presencia de cierto grado de desnudo a través de acentuados escotes femeninos (aunque mostrados todavía de una manera un tanto ingenua). Por ejemplo, aprovechando que Wanda (Diana Lorys) trabaja como bailarina en una compañía de *ballet*, se nos mostrará una escena de ella en su camerino –los camerinos son otro espacio de gran interés para el director– en la que se incluye un plano de la mujer vistiendo un escotado tutú mientras se agacha hacia la cámara (00:58:33-00:58:36); o el vestido con escote falso²⁰² que la misma protagonista luce a partir del minuto 01:00:17 hasta el final del film.

Por lo que respecta a la mencionada escena quirúrgica (00:46:39-00:47:18), se muestra una operación durante la cual Orloff realiza una incisión con un bisturí en el pecho de una de sus víctimas²⁰³. Para ello, el doctor retira la sábana con la que cubre el cuerpo de la joven, dejando al descubierto su torso y mostrando en pantalla los senos y vientre de la misma hasta el ombligo (00:46:42-00:46:46). Una vez destapado el cuerpo, Orloff lo acaricia, tomándose su tiempo en el pecho derecho (00:46:50-00:46:57), sobre el que finalmente procede a realizar el corte (00:46:58-00:46:05). Con un cambio de plano, ahora mucho más cercano (00:47:06-00:47:18), se nos muestra en un primer término el seno derecho de la víctima, levemente sujetado por el doctor, quien prosigue con la incisión alrededor de éste²⁰⁴. Posteriormente, seremos testigos de cómo la misma mujer es encarcelada, encadenada y sujeta de pie (00:48:20-00:48:26 y 01:16:09-01:16:26).

La secuencia de la operación, pero, no se trata de la única del film en presentar elementos de desnudez femenina, ya que, en otra escena situada en la parte final de la obra, el director vuelve a apostar por mostrar un busto femenino al desnudo. Tras dejarse capturar por Orloff, Wanda (Lorys) decide indagar en las profundidades del castillo de éste, encontrándose con una de las víctimas del malvado doctor. En este momento, Wanda es descubierta por Morpho,

¹⁹⁹ Ludwig von Klaus y el Dr. Fisherman, pertenecientes a las producciones *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) y *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), eligen también a cantantes, bailarinas y camareras para llevar a cabo sus terribles asesinatos. Por otra parte, en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966), la Dra. Irma Zimmer, selecciona a una bailarina de cabaret para convertirla en una implacable asesina que atrae a sus víctimas a través de la seducción.

²⁰⁰ Carol J. Clover (2015, pp. 32-35) resume muy bien el elemento de la transgresión sexual como evidencia de la muerte de los personajes –tanto masculinos como femeninos– en los filmes de tipo *slasher*. En el caso de *Gritos en la noche*, el acto es menos transgresor ya que no es directamente sexual, aunque igualmente parece acarrear la necesidad de aplicar cierta lección moral.

²⁰¹ Siguiendo esta misma lectura, no creemos que sea casualidad que Antonio Lázaro-Reboll (2014, pp. 57, 59) describa a las víctimas de los filmes de este ciclo como mujeres de dudoso carácter y reputación.

²⁰² Aunque el vestido es muy ceñido y deja la espalda de la joven al descubierto, en la parte de delante se dibuja un escote en forma de corazón que en realidad está tapado por una fina malla que le llega hasta el cuello y los hombros (dicho detalle es visible en el minuto 01:00:30).

²⁰³ Cabe decir que Jesús Franco no fue el primero en aprovechar el contexto clínico para favorecer la presencia de desnudos, ya que en *Et mourir de plaisir* (Roger Vadim, 1960) –versión libre de la novela *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, publicada originalmente en 1872–, ya se incluyen imágenes de una operación con un busto femenino al descubierto.

²⁰⁴ Es importante mencionar que, mientras en la versión en francés no se incluyen los gritos de la mujer, en la doblada en inglés sí (probablemente para aportar a la escena un toque más dramático y terrorífico), además de presentar un cambio en la banda sonora.

quien, durante un intenso forcejeo, le rompe el vestido. El resultado no se hace esperar, y el director desborda al espectador inundando la totalidad de la pantalla con un primer plano de los pechos al desnudo de la protagonista (01:16:31-01:16:37)²⁰⁵, mientras Morpho, en un intento de evitar que ella escape, se los estruja con firmeza.

Estas secuencias de desnudo, como es de suponer, no fueron incluidas en la versión española (Franco, 1962b), ya que, con el objetivo de comercializar el film sin sufrir cortes por parte de la censura, se realizaron dos versiones para *Gritos en la noche*: una integral para su exhibición en los mercados extranjeros y otra censurada destinada al mercado nacional²⁰⁶. La versión internacional (Franco, 1962a), con casi 83 minutos de duración, contiene las dos escenas de desnudo previamente descritas; mientras que la versión española, con un total de casi 94 minutos, presenta un gran número de escenas extendidas y una alternativa para la secuencia quirúrgica. En esta última (Franco, 1962b, min. 00:57:09-00:57:41), en vez de mostrar a Orloff desnudando y cortando la epidermis de la mujer, se presenta al doctor drogando y preparando a su víctima para la operación antes de proceder a realizar la incisión, que tiene lugar en la frente de la joven en vez de su pecho –lo cual tiene mucho más sentido ya que la operación, supuestamente, se trata de un trasplante de la piel del rostro²⁰⁷, y sin llegar a incluir imágenes directas del corte ya que el plano termina en el momento en el que el bisturí entra en contacto con la piel. También la segunda escena descrita, donde se muestra un primer plano de los pechos de Wanda mientras intenta escapar de Morpho, queda omitida, y en su lugar se incluye una secuencia alternativa en la que la joven intenta escapar del autómatas por unas maltrechas escaleras (Franco, 1962b, min. 01:27:20-01:27:24).

1.3. Realización.

Respecto al proceso de producción de *Gritos en la noche*, según comenta el propio Jesús Franco en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, p. 152) en 1961 el director se encontraba en Niza ultimando el rodaje de *Vampiresas 1930* (Jesús Franco, 1962) y a la espera de poder iniciar una adaptación de la novela *The rebellion of the hanged*, de B. Traven bajo el título “Los colgados”; proyecto que quedó pausado debido a la intervención de la censura española. En esta situación, Franco aprovechó para dar un paseo con los productores del film, Sergio Newman y Marius Lesoeur, a los que convenció para entrar en un cine (Collins, 1996, p. 15; Costa, 1999, p. 152; Lázaro-Reboll, 2014, p. 56)²⁰⁸. En palabras del mismo Jesús Franco (Starke y Tombs, 1999a, min. 00:04:13-00:04:38):

“That cinema was projecting *The Brides of Dracula* [Terence Fisher, 1960]. So I said to them [los productores] “Come with me to the cinema tonight”. Of course it was a new experience for both those producers. I had to show [them] the possibilities [del género

²⁰⁵ En este caso no se trataría de la propia Diana Lorys, sino de una doble, tal y como apuntan Ramón Freixas y Joan Bassa (1999b, p. 462).

²⁰⁶ Existe, así mismo, otra versión que toma como base la francesa pero en la que se corta la segunda parte de la operación. Es decir, en ella vemos cómo Orloff deja al descubierto el cuerpo desnudo de la víctima pero se omite la parte final, evitando cualquier tipo de imagen relativa a la incisión. Igualmente, la escena de desnudamiento de Wanda por parte de Morpho queda fuera de dicha versión. Entendemos que los cortes se deben a la naturaleza violenta de las imágenes y la proximidad de la cámara respecto de la acción/desnudo. Desconocemos el origen de dicha versión, aunque sospechamos que podría tratarse, en todo caso, de un corte para la televisión.

²⁰⁷ Este hecho demuestra que, al fin y al cabo, en la versión internacional la escena de la operación se trata de una simple excusa para la introducción del desnudo, sin importar la falta de coherencia a nivel argumental.

²⁰⁸ En la entrevista realizada por Carlos Aguilar (1991a, p. 41), en cambio, Jesús Franco afirma que sólo vio el film con Sergio Newman; sin hacer referencia alguna al hecho de haber emprendido *Gritos en la noche* ante la prohibición de otro proyecto.

de terror], because for them horror films were some shit they saw when they were children, you know, that's all"²⁰⁹.

Una vez fuera de la proyección, ambos productores elogiaron el resultado de la obra cinematográfica de Fisher, tanto a nivel estético como por sus posibilidades comerciales, así que acordaron realizar un film de terror (Starke y Tombs, 1999a, min. 00:04:41-00:04:58). Pese a las dudas del productor español, por la poca apreciación del género de terror en España, finalmente accedió a coproducirlo junto a Lesoeur dada la insistencia de Jesús Franco (Aguilar, 1991a, p. 41). Además, los productores vieron con buenos ojos abordar el género de terror dada la aparente falta de referencias políticas en las obras cinematográficas de este tipo –evitándose así posibles problemas con la censura– (Collins, 1996, p. 15).

Ahora bien, aunque la versión de Franco sobre cómo se originó el film parece plausible, la concepción del mismo fue mucho menos improvisada y apresurada de lo que él afirma, ya que el guion de *Gritos en la noche* había sido autorizado por la Comisión de Censura de Guiones a mediados de julio de 1961 y presentado a su revisión en mayo –antes que el del otro film no aprobado, que no se trataría de “Los colgados” sino de “Los Vengadores”²¹⁰–. Los censores aprobaron el guion pese a considerarlo un texto realmente “macabro y truculento” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04833, Expediente 000122-61), con poco valor a nivel cinematográfico y limitado a un público específico aficionado al género de terror. A finales de septiembre de 1961 la productora del film hizo llegar a la Dirección General de Cinematografía dos misivas requiriendo los permisos para sustituir un total de diecisiete actores –dieciséis españoles y uno extranjero, Charles Vanel, en cuyo lugar entraría Howard Vernon– ya que habían decidido anticipar el rodaje de *Gritos en la noche* ante la prohibición de “Los Vengadores” y la imposibilidad de dichos intérpretes de poder participar en el rodaje por cuestiones de agenda. La petición del permiso se debía al hecho de que en mayo, con la presentación del guion y de la primera ficha técnico-artística de *Gritos en la noche*, se incluyó el mismo reparto que debía formar parte de “Los Vengadores”; aparentemente, con la intención de rodar los dos filmes con el mismo equipo. Según los datos finales aportados por la productora en febrero de 1962, la obra fue rodada entre septiembre y noviembre de 1961 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04833, Expediente 000122-61).

Por lo tanto, partiendo de la información presente tanto en las fuentes primarias como secundarias, tras el rodaje de *Vampiresas 1930* (Jesús Franco, 1962), el realizador emprendió un doble proyecto para Sergio Newman y Marius Lesoeur: *Gritos en la noche* y “Los Vengadores”; contando en ambos casos, en principio, con un mismo reparto. La prohibición del segundo film supuso que se adelantara la fecha prevista del rodaje del primero – consiguiendo el director finalmente convencer a los productores de las posibilidades comerciales del género de terror tras el visionado de *The Brides of Dracula* (Terence Fisher,

²⁰⁹ “En ese cine se estaba proyectando *The Brides of Dracula* [Terence Fisher, 1960]. Así que les dije [a los productores] “Venid conmigo al cine esta noche”. Por supuesto esa fue una nueva experiencia para ambos productores. Tenía que mostrarles las posibilidades [del género de terror], porque para ellos los filmes de terror eran alguna mierda que vieron cuando eran niños, ya sabes, eso es todo” (Traducción propia).

²¹⁰ De acuerdo con la información presente en AGA, Sección Cultura, Caja 36/04833, Expediente 000123-61, “Los Vengadores” debía ser dirigido por Jesús Franco y estaba basado en una novela de David Khunne. En dicho expediente no constan las causas por las que el título no fue aprobado, aunque el resumen del argumento del film presente en el mismo parece apuntar que fue por razones políticas. Según Carlos Aguilar (2011, pp. 94-95) Jesús Franco emprendió “Los colgados” antes de realizar *El llanero* (Jesús Franco, 1963) y *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), contradiciendo lo afirmado por el director en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, p. 152). A menos que se trate de una segunda versión del guion (no especificado), Jesús Franco presentó el proyecto de “Los Vengadores” en julio de 1961, tras la aprobación censora del guion de *Gritos en la noche* (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04833, Expediente 000123-61).

1960)– lo que entró en conflicto con la disponibilidad de los intérpretes contratados, que fueron sustituidos²¹¹.

El material en el que Jesús Franco se inspiró a la hora de llevar a cabo la idea y el guion de *Gritos en la noche*, según las declaraciones del propio director en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, p. 154) fueron los filmes clásicos de serie B británicos, con mención especial al realizador Walter Forde y al film *The Dark Eyes of London* (Walter Summers, 1939)²¹², de donde afirma que sacó la idea de incluir un asesino invidente (y deforme); además, de beber directamente de los filmes *pulp* de terror de los años treinta y cuarenta protagonizados por Boris Karloff y Béla Lugosi (Starke y Tombs, 1999a, min. 00:05:32-00:05:38). Cabe decir que éste no fue el único elemento que el director extrajo del film de Summers, ya que según Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, p. 109) Jesús Franco recurrió nuevamente a *The Dark Eyes of London* (Walter Summers, 1939) a la hora de elegir el apellido de su maniaco doctor, directamente copiado del nombre del personaje interpretado por Béla Lugosi en el mencionado título de 1939: el Dr. Feodor Orloff. Sin embargo, existe otra obra cinematográfica realizada en 1960 con la que *Gritos en la noche* presenta toda una serie de semejanzas, tanto a nivel argumental como de personajes: *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960). *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), presenta la historia del Doctor Génessier (Pierre Brasseur) y su ayudante Louise (Alida Valli), quienes secuestran y asesinan a toda una serie de mujeres jóvenes para poder sustituir la piel del rostro de la hija del doctor, Christiane (Edith Scob), completamente desfigurado en un accidente de coche del que el propio Génessier fue responsable. Dos agentes encargados de investigar los crímenes (Alexandre Rignault y Claude Brasseur) utilizarán a la joven Paulette (Béatrice Altariba) para poder capturar al culpable. Entre las varias coincidencias existentes ente el film de Franco y el de Franju, encontramos el sentimiento de culpabilidad que los dos doctores sienten por los accidentes de sus respectivas hijas; la actitud maquiavélica tanto de Orloff como de Génessier, ya que en ambos casos el fin de sus experimentos justifica que secuestren y asesinen a jóvenes inocentes; y la presencia de dos secuaces que son resultado de sus experimentos. En el caso de *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), Louise fue operada en el pasado de algún tipo de deformidad física por parte de Génessier, quedando en deuda con éste; mientras que el deforme e invidente Morpho de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) –siendo un personaje clave de la filmografía del director– es un criminal al que Orloff intervino y que está bajo su total voluntad. También Wanda, la pareja del inspector encargado de dar con Orloff parece tratarse de una versión de Paulette, la joven colaboradora de los agentes del film de Franju, aunque ganando mayor profundidad e independencia como personaje. A diferencia de Paulette, que sólo actúa como un simple señuelo de la policía, Wanda urde el plan para capturar al malvado, consiguiendo descubrir su identidad antes incluso que los inspectores, aunque cayendo en las manos Orloff y debiendo ser rescatada por los primeros.

Una de las principales diferencias entre ambos filmes, tal y como apunta Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 56), es el hecho de que mientras Génessier es mostrado como un cirujano en busca de nuevas técnicas en su campo de estudio, Orloff resulta mucho más cercano a la figura del *mad scientist* clásico que lleva a cabo sus experimentos en un lúgubre laboratorio situado debajo de un castillo; quedando, por ello, más clara la influencia *pulp* en *Gritos en la noche*. Otro de los elementos que según Lázaro-Reboll (2014, p. 56) denota la influencia *pulp*

²¹¹ La sustitución del reparto podría ser un indicativo de que, en realidad, la intención de los realizadores no era hacer uso de los mismos intérpretes, ya que el cambio de fecha no suponía ningún impedimento en este sentido. Es posible que en un primer momento se incluyera el mismo reparto en *Gritos en la noche* que aquel previsto en “Los Vengadores” como un mero trámite para, posteriormente, cambiarlo por otro mucho más apropiado.

²¹² Este título de Summers, a su vez, está basado en la novela homónima de Edgar Wallace, autor del que Jesús Franco era un gran admirador (Costa, 1999, pp. 180-181).

en el film de Franco, se trata del desarrollo de una trama policial dentro del argumento, ya que el director fusiona dos géneros muy comunes en este tipo de relatos: las historias de terror y las de detectives –aunque bien es cierto que la investigación policial se encuentra presente en igual medida en ambos filmes–.

Respecto a la importancia de la obra de Franju, Iván Gómez (2017, p. 147) afirma que *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960)

“se convirtió en una especie de recurso de repertorio para cineastas europeos de posguerra que rehicieron la trama frecuentemente animados por la idea de llevar la violencia y el horror más allá de lo hecho por Franju, añadiendo, como en el caso de Franco, dosis de erotismo indisimulado”.

Entre los filmes mencionados por Iván Gómez (2017, p. 147), encontramos el título italo-francés *Seddok, l'erede di Satana* (Anton Giulio Majano, 1960), la obra británica *Corruption* (Robert Hartford-Davis, 1968), el film japonés *Môjû* (Yasuzô Masumura, 1969), además de *Faceless* (Jesús Franco, 1987) e incluso *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011). A éstos podríamos incluir *La cara del terror* (Isidoro M. Ferry, William J. Hole Jr. y William Hale, 1962), *La señora Muerte* (Jaime Salvador, 1969) y los filmes que componen el primer ciclo de terror de Jesús Franco: *Gritos en la noche* (1964), *El secreto del Dr. Orloff* (1964) y *Miss Muerte* (1966)²¹³; además de muchas otras obras en las que Jesús Franco reutilizó e incluso versionó al personaje de Orloff²¹⁴.

De los filmes citados, resulta interesante remarcar el caso de *Seddok, l'erede di Satana* (Anton Giulio Majano, 1960), puesto que fue realizado con anterioridad a *Gritos en la noche* y presenta ciertos elementos de erotismo que posteriormente serían incluidos en éste y el resto de filmes de Jesús Franco. Concretamente, el título de Anton Giulio Majano incluye un par de secuencias de espectáculos en un club nocturno con música de *jazz* y *striptease* que llegan a anteponerse –durante unos pocos minutos– al desarrollo de la historia para mostrar los bailes en su totalidad. La primera escena del film consiste en un número con la protagonista desnudándose al son de la música, mientras que en otra secuencia posterior encontramos un baile con aires caribeños. Además, se aprovecha una de las diferentes escenas quirúrgicas para resaltar el busto de la actriz Susanne Loret a través de la sábana que cubre su cuerpo –si bien los senos de la misma no son mostrados durante la operación, el ángulo de la cámara y la posición de ésta respecto a la actriz permiten que la parte superior de sus pechos quede al descubierto–. También en el film de Majano, tal y como señalábamos anteriormente en el caso de *Gritos en la noche*, la influencia *pulp* resulta evidente al situar el laboratorio del doctor en los laberínticos subterráneos de una mansión/castillo.

A nivel argumental, *Seddok, l'erede di Satana* (Anton Giulio Majano, 1960) resulta similar a *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960) o *Gritos en la noche*, al girar en torno a un científico empeñado en realizar una serie de operaciones epidérmicas a una joven con el rostro desfigurado, llegando al punto de verse obligado a asesinar a una serie de mujeres para extraerles muestras de sangre (los injertos no son epidérmicos, sino a través de punciones y sueros); aunque en este caso, la relación establecida entre ambos no es familiar sino romántica, lo que permitirá que se vayan creando varios triángulos amorosos a lo largo del film. La obra de Majano, en todo caso, difiere del resto de filmes de este tipo (tanto anteriores como

²¹³ Del primer ciclo de Jesús Franco queda fuera *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), ya que en ella el director se aparta de los experimentos y las operaciones quirúrgicas para centrarse en un barón que tortura y asesina a mujeres.

²¹⁴ En este mismo listado, aunque tratando el tema desde un punto de vista más psicológico y jugando con la relación entre el cambio de rostro y de identidad del protagonista, podríamos incluir *Seconds* (John Frankenheimer, 1966) y *Tanin no kao* (Hiroshi Teshigahara, 1966).

posteriores) por su acercamiento al género fantástico, influenciándose de la novela de Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886): el médico en cuestión decide inyectarse una disolución que le permite deformar su rostro y poder cometer los asesinatos sin ser reconocido. El film, además, se encuentra mucho más enmarcado en su contexto histórico al hacer referencia a los estudios nucleares y los efectos físicos de radiación en Japón tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. En este sentido, debe señalarse que todas las obras cinematográficas en las que se trata el personaje del *mad doctor* aparecidas durante este período parten de una visión distorsionada de la ciencia que surge de la concepción general de la misma por parte de la sociedad a partir de los avances científicos (Starke y Tombs, 1999d, min. 00:05:29-00:05:41), sobre todo debido a aquellos en relación con la Segunda Guerra Mundial y la experimentación nuclear.

Por otro lado, tanto *Gritos en la noche*, como las derivaciones del mismo realizadas por Jesús Franco, y el resto de filmes sobre operaciones quirúrgicas de tipo epidérmico llevados a cabo durante la década de los años sesenta, suponen la introducción de aquellos elementos que en los años siguientes serían ampliamente desarrollados por el género de terror: el interés por el cuerpo femenino, la atracción por lo macabro y la narrativa *pulp*, así como una fuerte influencia de los clásicos de la novela gótica (Mary Shelley, Bram Stoker o Sheridan Le Fanu).

Aún así, es importante señalar que Jesús Franco (Costa, 1999, p. 154) siempre afirmó que no conocía *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960). Según la entrevista concedida a Kevin Collins (1996, p. 15) el director se vio marcado por el visionado de *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) durante su infancia, habiendo querido siempre realizar una obra de este tipo. Cabe la posibilidad de que, mezclando el componente clínico del film de Hitchcock y el asesino invidente, obediente y deforme de *The Dark Eyes of London* (Walter Summers, 1939), el realizador diese con la historia de *Gritos en la noche*; aunque los paralelismos con *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960) e incluso *Seddok, l'erede di Satana* (Anton Giulio Majano, 1960) resultan sorprendentes y demasiado evidentes como para tratarse de una simple coincidencia.

Respecto a la intención de Jesús Franco a la hora de plantear tanto el guion de *Gritos en la noche* como del resto de títulos de su primer ciclo de terror –compuesto por *La mano de un hombre muerto* (1962), *El secreto del Dr. Orloff* (1964) y *Miss Muerte* (1966)– fue no sólo homenajear los filmes *pulp* de los años treinta y cuarenta, haciendo uso del tipo de historias y personajes propios de éstos, así como de la estética en blanco y negro, sino que también incluir sus propios filmes dentro de la ficción *pulp* fingiendo que éstos estaban basados en diferentes obras de este tipo: estos cuatro filmes aparecen acreditados como supuestas adaptaciones de las novelas del autor *pulp* David Khune. Dicho autor, pero, nunca existió, siendo otro de los muchos seudónimos con los que es conocido Jesús Franco. Pese a que el director siempre afirmó que el origen de este seudónimo provenía de su juventud, cuando escribía novelas de bolsillo bajo el mismo (Torres, 1991, p. 32), tanto Antonio Lázaro-Reboll (2014, pp. 65-66) como Tim Lucas (Franco, 1964b, min. 00:02:00-00:02:50) apuntan que dichas novelas no han sido encontradas ni se conserva ningún registro que pueda avalar la existencia de las mismas. Es muy posible que el director, por lo tanto, se inventara su pasado como novelista “sólo para intelectualizar el guion” (Pajarón Pereira, p. 72), o mejor dicho, con la intención de otorgar a sus filmes (y a sí mismo) de un trasfondo literario, en este caso, dentro de la ficción *pulp*.

En lo que respecta al uso del erotismo, es común señalar la relación de la muerte y el sexo como un elemento recurrente en los filmes de Jesús Franco y que forma parte de las características del autor:

“Entre las bases constitutivas del universo de Franco, en su conjugación del binomio Eros y Thanatos propulsado y corregido por la veta sadoerótica, la fascinación por un álgido, restallante erotismo pero a la vez gustoso de una figuración estatuaria (cuerpos fijos, presencia de maniqués, hombres robotizados...), la mítica del *night club* [...], la concurrencia de un [...] espectáculo erótico-macabro, al cuidado de la lasciva cabaretera, aventurera inescrupulosa, detective/espía/policía embozada o destapada, misteriosa e inaccesible, de índole masturbatoria y fetichista, es condición *sine qua non*, *leit motiv* insustituible que encardina e incendia la *démarche* de Jesús Franco” (Freixas y Bassa, 1999a, p. 105n).

Es más, en la filmografía de Jesús Franco en ocasiones resulta prácticamente imposible separar el sexo de la violencia y la muerte, un hecho posiblemente relacionado con los recuerdos de infancia del director ligados a la Guerra Civil relatados por él mismo a lo largo de sus memorias (Franco, 2004, pp. 16-24), donde explica que, siendo él un niño, una bomba cayó sobre un mirador del piso en el que vivía con su familia, convirtiendo en escombros el espacio en el que unos segundos antes estaban asomados él y uno de sus hermanos²¹⁵. Como consecuencia de los destrozos de la explosión, sus padres y hermanos tuvieron que dispersarse, siendo acogidos por diferentes familiares. El joven Jesús, junto con una de sus hermanas mayores, se fue a vivir a la casa de una de sus tías; siendo su hermana quien lo introdujo en el erotismo a través de un cuadro al óleo de una pareja desnuda que sus tíos tenían en casa (Franco, 2004, p. 18). Además, posteriormente, cuando se fue a vivir con otro de sus parientes, compartió habitación con su hermana de mayor edad, a la que observaba cuando se desnudaba (Franco, 2004, p. 24). El acercamiento del director al erotismo y el *voyeurismo*, tanto a través de la visión de la pintura al óleo como por el hecho de espiar a su hermana mientras se quitaba la ropa, y siendo ambas experiencias consecuencia de los actos de la guerra, pueden delimitar el origen de la relación entre el sexo y la muerte tan recurrente en el cine de Jesús Franco. La conjunción de estos elementos con el sadomasoquismo, por su parte, se debe al declarado interés del realizador por la obra del Marqués de Sade, tanto por su intención provocadora como por su sentido del humor (Costa, 1999, p. 174); dando pie al microcosmos de voyerismo, violencia, sexo y muerte que compone la extensa filmografía de Jesús Franco.

Ligado a todo ello, es importante mencionar que la introducción de la escena de la operación en *Gritos en la noche*, así como el modo en el que fue rodada (con planos muy cercanos y explícitos), no fue casual. Siendo conocedor de la tendencia del público español por mofarse y armar alboroto durante las escenas más terroríficas de los filmes de terror, el director decidió rodar una secuencia que realmente consiguiera aterrorizar e impactar a los espectadores más canallas. De este modo, estudió el guion para introducir una serie de secuencias de gran impacto, logrando que la más efectiva de ellas fuese la de la operación –que en Francia fue comparada con el famoso corte ocular de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929)– (Franco, 2004, p. 258). Según sigue Jesús Franco (2004, p. 258), la secuencia en cuestión cumplió con su cometido de impactar al público en España pese a que fue cortada por parte de la censura por la presencia del desnudo de la mujer. Sin embargo, pese a que el director no hace referencia a ello en sus memorias, y tal y como afirmábamos anteriormente, la escena no fue cortada ya que la misma fue rodada en doble versión y sustituida por otra muy similar sin desnudos. Es más, gracias al hecho de rodar las escenas de desnudo en doble versión, el film fue aprobado por parte de la rama de Censura de la Junta de Clasificación y de Censura a principios de febrero de 1962, clasificándolo para mayores de 16 años sin la necesidad de

²¹⁵ Una experiencia que según el director (Franco, 2004, p. 17), supondría el origen de su afición por el cine de terror.

realizar ningún tipo de corte (AGA, Sección Cultura, Caja 36/03883, Expediente 24077)²¹⁶. En cuanto a los comentarios de los vocales resalta el hecho de considerar que *Gritos en la noche* se trataba de un film con un argumento desagradable que no resultaba muy diferente a otras obras cinematográficas extranjeras recientemente estrenadas en España sobre vampiros, con malas interpretaciones aunque valorando positivamente su fotografía en blanco y negro. Pese a su aprobación, fueron varios los vocales que señalaron que no tendrían objeciones en prohibir el film. La rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y de Censura, reunida a finales de marzo de 1962, otorgó al título una categoría “Segunda A”, valorando el coste de la obra en 3.510.000 pesetas; y coincidiendo con la rama de Censura respecto a la opinión del film, que es señalado como “desagradable”, “morboso”, “sadista” y “duro” a imitación del cine extranjero, aunque con una realización bastante loable (AGA, Sección Cultura, Caja 36/03883, Expediente 24077).

1.4. Impacto.

El primer film de Jesús Franco dentro del género de terror gozó, a diferencia de muchos títulos del *fantaterror* posteriores, de un recibimiento relativamente positivo en su estreno en España debido a la novedad que suponía respecto al resto de la producción nacional. El propio Jesús Franco, en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, p. 147), no duda en señalar que el éxito de *Gritos en la noche* fue debido, justamente, a la falta de innovación y de especialización del cine español:

“Cuando yo empecé a hacer cine, lo único que había era cornucopia, barba postiza y dramas de [Manuel] Tamayo y Baus. Cualquier cosa que no fuera esa sonaba a más moderno y mejor. El primer jefe que yo tuve, Juan Antonio Bardem, no tenía nada que ver ni con el *pulp* ni con la comedia, pero su cine era una renovación [...] Es que estamos hablando de un tiempo en que el cine español era una mierda absoluta. Sin ninguna especie de paliativo. Las mejores películas que había en aquel momento eran **Raza** ([José Luis Sáenz de Heredia,] 1941) y **Murió hace quince años** ([Rafael Gil,] 1954); o sea, unas cosas repugnantemente llenas de significados católico-cristianos, opusdeístas y franquistas [...] Entonces, cualquier cosa que hicieras que se pareciera más al cine de otros países, tenía un aire fresco. Yo fui de los primeros “descaraos” que se atrevió a decir: “¡Pues a mí no me sale de los huevos hacer esto!”. Y entonces hice otras cosas y la verdad es que me dieron bien fuerte. Me pegaron con toda su alma, y eso no me hizo cambiar”.

En relación con las palabras del director, el productor francés Daniel Lesoeur²¹⁷ afirma en la serie documental de Andy Starke y Pete Tombs (1999e, min. 00:05:53-00:06:16), que *Gritos en la noche* fue una reacción, por parte de Jesús Franco, en contra de la censura y la España franquista:

“There w[as] no way to say one word against the church; no scene of sex; no scene [...] against [Francisco] Franco [...] It [*Gritos en la noche*] was a reaction against the censor[ship] or the establishment of the society of this time”²¹⁸.

²¹⁶ Paradójicamente, en mayo de 1962 el avance publicitario del film fue autorizado para todos los públicos (AGA, Sección Cultura, Caja 36/03903, Expediente 24700).

²¹⁷ Director de la productora francesa Eurociné e hijo del anterior presidente de la misma, Marius Lesoeur, quien coprodujo *Gritos en la noche* y trabajó con Jesús Franco en numerosos filmes.

²¹⁸ “No había ningún modo de decir una palabra en contra de la iglesia; ninguna escena de sexo; ninguna escena [...] contra [Francisco] Franco [...] [*Gritos en la noche*] era una reacción contra la censura o el *establishment* de la sociedad de esta época” (Traducción propia).

Respecto al paso del film por los cines españoles, las primeras referencias que encontramos sobre el estreno de *Gritos en la noche* en las fuentes primarias provienen de la ciudad de Barcelona de principios del mes de marzo de 1962, donde la obra de Jesús Franco se mantuvo en cartel a modo de estreno en el Cine Fantasio (situado en el centro de la ciudad) hasta finales de mes por un total de veinte días. Su éxito en taquilla fue, por lo tanto, positivo. Si bien era común que los filmes se mantuviesen en cartelera a modo de estreno durante varias semanas seguidas (sobre todo los de procedencia extranjera), la mayoría de los títulos posteriores de subgénero de terror no conseguirían prolongar su presencia en cartel durante tanto tiempo (generalmente, de una a dos semanas); y mucho menos con la importancia que supone hacerlo sin formar parte de un programa con otro film y en un cine tan céntrico como era el Cine Fantasio en la ciudad de Barcelona.

En lo que respecta a las críticas fueron más bien negativas, tras su primer estreno en Barcelona en marzo de 1962. Sin embargo, Castell (1962, p. 28), en el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona, se alegraba del éxito del film así como de la llegada del género de terror al cine español:

“El género terrorífico no había tentado al cine español. Ahora, Jesús Franco ha probado suerte con «Gritos en la noche», y hay que resaltar que ha conseguido un rotundo éxito. La película puede resistir impávidamente la comparación con las más truculentas muestras de un género que sigue contando con numerosos adeptos. Ha conseguido una película interesante en su desarrollo argumental, mientras que ha sabido introducir en él suficiente número de sustos para que cuantos gustan de «pasar un mal rato» pasen un rato estupendo. Naturalmente, como en todas esas películas, hay que olvidar una serie de incongruencias, convencionalismos, ingenuidades y exageraciones, aunque aquí se nos diga al final que todo sucedió en la realidad, por cuanto parece evidente que lo que la pantalla nos muestra tiene mucho truco [...] «Gritos en la noche» si de demostrar que nuestro cine puede abordar todos los géneros se trataba, lo consigue totalmente. Es más, contentísimos estaríamos si en los otros, alcanzáranse de primera intención el acierto total que en lo terrorífico ha conseguido Jesús Franco”.

Aunque las palabras del crítico no podrían ser más positivas y esperanzadoras respecto al film y el género de terror en sí, el autor no parece del todo satisfecho con los clichés y convencionalismos a los que recurre Jesús Franco, además de criticar la interpretación de Conrado San Martín (quien da vida al Inspector Tanner) por su poca vigorosidad (Castell, 1962, p. 28).

La buena recepción del film, como decíamos, no fue compartida por toda la crítica profesional, siendo un ejemplo de ello Manuel de Sanhernán (1963, p. 10), quien afirma en *Hoja del Lunes* de Madrid sobre *Gritos en la noche* e *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962) que “corresponden al género llamado popularmente “de miedo”, aunque corrientemente los llevados a la pantalla asusten poco o nada”. Sobre el film de Jesús Franco, concretamente, De Sanhernán señala que se trata de una obra de “fantasmas y terrorífica, con provocación directa del pánico y motivos alucinantes”, concluyendo que “ninguno de los dos títulos convencen plenamente en su conjunto, pese a contar con determinados valores aislados, que complacen a los que buscan únicamente un entretenimiento de orden directo y corriente, a sus preferencias personales”.

De un modo similar, durante las navidades de 1964 Miller (1964, p. 5) en el semanario *Hoja del Lunes* de Granada lleva a cabo un repaso a los reestrenos con los que diferentes cines de Granada han llenado sus carteleras durante el período vacacional, siendo la mayoría de éstos de “tipo «suspense» o policíacos” y de “títulos «atrayentes»”. Respecto a *Gritos en la noche* el autor aporta lo siguiente:

“La verdad es que a pesar de todo, el cine de terror es difícil. Tan difícil, con ser un género menor y populachero, que a veces es fácil caer en el ridículo. La elementalidad con que está trazada esta película, lo pueril de su argumento absurdo y por demás conocido en nuestras pantallas, en una versión francesa [entendemos que el crítico se refiere a *Les yeux sans visage*, dirigida por Georges Franju en 1960], y en general la escasa convicción de dirección e intérpretes, hace caer esta cinta en una medianía absoluta. Muy poco hay que señalar positivamente, lo que no quiera decir que el público sencillo no siga con cierto morboso interés las manipulaciones del doctor que para salvar el físico de un querido familiar no duda en el crimen para el trasplante de tejido vivo. Naturalmente, todo se adorna con los tintes más negros –el tétrico laboratorio, los raptos y los cuerpos mutilados, etc– para que la película pueda ofrecer ese pretendido ambiente terrorífico que como decíamos al comienzo se puede tomar perfectamente en broma, de tan subrayados como están los trazos dramáticos”.

Otra crítica interesante es la ofrecida en la revista *Ecclesia* (Gritos en la noche, 1962, p. 31) por un autor desconocido que nos ofrece la opinión de la Iglesia católica sobre el film:

“Se han reunido en esta película –primera película terrorífica española, según se pregonaba en la publicidad– todos los elementos del género, desde un médico obsesionado y una especie de monstruo humano que él salvó de la muerte y que maneja a su voluntad, hasta un castillo misterioso y aparentemente abandonado que sirve de principal escenario a los experimentos. Como es natural, estos experimentos se realizan sobre seres humanos y son varias las muchachas que desaparecen sin dejar rastro; el que alguna de ellas sea profesional de lugares nocturnos de diversión, acentúa las características de la escuela. También es natural que la policía, con las previstas colaboraciones, descubra y desarticule el trágico enredo. Si se salvan los reparos argumentales, la película hay que considerarla como aceptable desde el punto de vista de su realización. Buena fotografía en blanco y negro”.

El film, según se indica en la revista *Ecclesia* (Gritos en la noche, 1962, p. 31), recibió una clasificación eclesiástica de 3, es decir, autorizada para “Mayores de veintiún años”; aunque por un cambio en la ley a principios de febrero de 1963 los filmes con clasificación 3 pasaron a corresponder a un público mayor de veintiún años a dieciocho (Cebollada, 1964, pp. 23-24); de ahí que en las fuentes primarias consultadas anteriores a 1963 la obra aparezca destinada a mayores de veintiún años y en las posteriores dieciocho.

Pese al recibimiento más bien poco acogedor de la crítica profesional en el momento de su estreno, poco a poco, *Gritos en la noche* se convertirá en una obra de culto recordada con cariño por muchos, siendo éste el caso del crítico y realizador Juan José Porto; quien aprovecharía diferentes artículos y noticias dedicados a la figura de Jesús Franco para alabar su labor dentro del cine de terror e incluso considerando sus primeros títulos dentro del terror como “Obras maestras, de calibre corto” (Porto, 1969, p. 17). Es igualmente importante señalar que en noviembre de 1975 el film fue anunciado para su proyección en la Filmoteca Española, siendo un posible indicativo de la reconsideración del film pasada una década de su estreno.

En lo que al erotismo de la obra se refiere, el crítico J.L. Guarner (1968b, p. 12) afirma en la revista *Nuevo Fotogramas*:

“1961 fue un año pródigo en experiencias. Con *Gritos en la noche*, Jesús Franco inauguró una larga serie de películas erótico-terroríficas que, pese a sus buenos deseos, no rebasó generalmente la mediocridad: buen número de ellas contenían escenas pintorescas, que lo eran más en sus versiones extranjeras, como *La mano de un hombre*

muerto que, rebautizada *Le sadique*, alcanzó un resonante éxito en las salas especializadas de Bruselas”.

Justamente, el éxito del film fuera de las fronteras españolas fue conseguido, según el propio Jesús Franco en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, p. 153), por las buenas críticas compartidas por parte de la revista *Cahiers du Cinéma*, en la que se comparaba su obra con la de Luis Buñuel. En cambio, Daniel Lesoeur (Starke y Tombs, 1999a, min. 00:05:46-00:05:53) señala que para la Francia de principios de los años sesenta fue realmente chocante la proyección del film debido a la presencia de las anteriormente comentadas secuencias de desnudos femeninos; siendo ésta otra de las causas por las que la obra de Jesús Franco consiguió crear tanto revuelo. De acuerdo con Ramón Freixas y Joan Bassa (1991, p. 67): “Tan escandaloso proceder fue premiado por la Oficina Católica Francesa con su nota máxima, un 5 esplendoroso, equivalente a “*rechazar, abstenerse por disciplina cristiana*”... Y eso, insistimos, en Francia”.

El atrevimiento del director en este sentido le otorgó al film la categoría de culto, además de suponer un antes y un después para el cine de terror, no sólo en España sino que también en Europa, dando un giro a la producción europea subgenérica de terror –generalmente conocida como *Euro horror*– (Lázaro-Reboll, 2014, p. 56). En relación con este tipo de consideraciones, el propio Jesús Franco (Costa, 1999, pp. 153-154) incluso duda de que fuese él quien, con *Gritos en la noche*, iniciase nada nuevo:

“Yo no creo en absoluto que esa mezcla de elementos [terror, erotismo y ciencia ficción] naciera allí [en *Gritos en la noche*]. Todo eso estaba básicamente implícito en películas antiguas de cualquier nacionalidad de terror. En las inglesas por supuesto, pero también en las norteamericanas. Pienso que el terror y el erotismo, por tratarse de situaciones casi epidémicas, hermanan de una manera casi perfecta. El lado oscuro del vampiro es un lado oscuro erótico también. Y el mordisco en el cuello, en principio, hasta que se sabe que este mordisco produce también la muerte y la vampirización, es una cosa esencialmente erótica. El cine expresionista también tiene todo un contenido erótico cojonudo y muy inteligente. El expresionismo pictórico era también muy erótico y sensual. Yo creo que eso estaba allí, aunque quizás en mi película aparecía de una forma más concreta, menos subyacente o latente, estaba más definido, más dicho por su nombre”.

Es importante señalar que en las diferentes fuentes consultadas (Aguilar, 1991a, pp. 40-41; Collins, 1996, p. 14; Costa, 1999, pp. 152-153), el director tiende a desmitificar *Gritos en la noche*, posiblemente por su negación a convertirse en un realizador encasillado, afirmando que se trata de un film ya superado, anticuado, sin vida, además de incluir que desde su punto de vista *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) está a la misma altura, aunque su consideración y reconocimiento son inferiores ya que fue realizada después. Quizá sea por esta misma razón que en sus memorias (Franco, 2004), el director haga muy pocas referencias al que fue su primer título de terror. En todo caso, con *Gritos en la noche* Jesús Franco supo anteponerse al sesgo que sufría el cine de terror en España y dirigió uno de los filmes base del *fantaterror*, incluyendo (aunque sólo fuese para su proyección en el extranjero) escenas de desnudos y violencia explícita en un momento en el que el cine, tanto español como a nivel internacional, temía todavía llevar a la gran pantalla tan descarnadas escenas de un modo tan directo y explícito; y dejando su propia huella dentro del género que tanto amaba.

2. *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963).

Siguiendo el camino emprendido por Jesús Franco y Eugenio Martín, poco a poco, fueron muchos los realizadores españoles que decidieron ahondar en el género de terror para intentar beneficiarse del potencial comercial de este tipo de filmes en el extranjero. En 1963, junto al *thriller* de ciencia ficción *La hora incógnita* (Mariano Ozores, 1963) donde se aborda el miedo a una posible guerra nuclear desde un punto de vista más bien reflexivo y antibelicista, aparece el *thriller* policial con elementos parapsicológicos *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963). De ambos títulos, hemos elegido el de Coll para su análisis en este trabajo de investigación dada su mayor relación con lo fantástico y el terror.

2.1. *Argumento.*

Javier Alcaraz (Javier Escrivá) es un joven y prometedor estudiante de medicina con poderes extrasensoriales que una noche, a través de un sueño, predice el asesinato de su padre, un investigador que está llevando a cabo una expedición en América del Sur. Con la ayuda de un profesor de estudios parapsicológicos (Alberto Dalbés) y un inspector de policía (Antonio Molino Rojo), Javier intentará demostrar que Pablo (Luis Prendes) asesinó a su padre y que su muerte no fue un accidente como todos creen.

2.2. *Análisis erótico.*

En cuanto a la presencia de elementos eróticos, la obra de Coll hace uso de un tipo de erotismo muy sugerido e incluso naíf, basado en el semidesnudo femenino; sobre todo debido a la presencia de la actriz estadounidense May Heatherly²¹⁹. Heatherly –que da vida a Marta, esposa de Pablo e interés amoroso del protagonista– aparece semidesnuda, por ejemplo, en una escena en la que va en busca de un calmante (padece de algún tipo de jaqueca) y se encuentra con Javier, quien le informa que para poder adquirir dicho fármaco requiere de una receta. Una vez en la consulta del médico, Marta se encontrará nuevamente con Javier, que la atenderá como a una paciente más y le pedirá que se quite la ropa (Coll, 1963, min. 00:34:46-00:34:48); haciendo ella caso a la petición del médico a regañadientes, lo que consigue dibujar una sonrisa en el rostro de él (00:34:57-00:34:58). Tras desabrocharse la blusa, Marta es mostrada cubriendo su tronco superior sólo con el sujetador (00:35:05-00:35:06); siendo la reacción del hombre la de mirarla atentamente de arriba a abajo (00:35:07-00:35:08). Seguidamente, Javier se acercará a Marta para hacerle una revisión y ponerle el fonendoscopio en el pecho (00:35:15-00:36:12). Esta parte de la escena es captada a través de dos planos medios: uno de frontal (00:35:11-00:35:37 y 00:36:09-00:36:11) y otro lateral (00:35:38-00:36:08 y 00:36:11-00:36:18), apareciendo en ambos casos la mujer con la parte superior de sus senos y el sujetador parcialmente a la vista. Durante la inspección, además, él rodeará a su paciente con su brazo derecho (00:36:00-00:36:12), con actitud de querer seducirla. Tras empezar a vestirse (00:36:14), Marta volverá a ser captada de perfil, permitiendo una vista de su sujetador y de la parte superior de su seno izquierdo entre los segundos 00:36:22 y 00:36:30. Si bien los planos mencionados son más bien disimulados y no muestran nada más allá de la pieza íntima (ella no llega a quitarse la blusa del todo), resulta evidente que la intención a la hora de incluir esta escena fue la de mostrar a la actriz en ropa interior; poniendo la acción en el contexto de una revisión médica para facilitar el semidesnudo.

²¹⁹ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la única versión del film a la que hemos tenido acceso (Coll, 1963).

Más osada, empero, resulta una secuencia posterior en la que Marta aparece en el tocador, maquillándose después de tomarse un baño (omitido), y en la que la actriz es mostrada con una simple toalla cubriéndole el cuerpo (00:38:54-00:39:42). La escena se inicia con Pablo, despertándose y encontrando a su esposa en el tocador (00:38:54), a quien se le puede apreciar la parte superior de los senos a través de su reflejo en el espejo (00:39:03-00:39:19). Tras levantarse, el plano se sitúa detrás de Pablo, por lo que la cámara captará en todo momento a la actriz mientras se pasea por la estancia simplemente con la toalla enrollada alrededor del cuerpo; con gran parte de sus senos a la vista (00:39:23-00:29:26 y 00:39:30-00:39:42).

Ésta, sin embargo, no es la primera ocasión en la que en *Los muertos no perdonan* nos encontramos a una actriz en una situación de semidesnudo de estas características. En el minuto 00:19:17 podemos ver una compañera de Javier (interpretada por la actriz Irán Eory) bajándose los tirantes del vestido (del que no llega a desprenderse) y aparecer en escena con una sábana enrollada alrededor del cuerpo bailando (00:19:33-00:19:45). La misma mujer, poco antes, también es presentada coqueteando con Javier mientras ambos se encuentran tumbados en la cama (00:17:55-00:18:19), y subiéndose la falda para enseñarle al protagonista una marca que tiene en el muslo, siendo el gesto cortado y apareciendo sólo con la falda un poco arremangada y después bajándosela (00:18:25-00:18:28). Este tipo de semidesnudo, pese a ser muy naíf, tal y como afirmábamos anteriormente, sería utilizado en títulos de terror posteriores, como es el caso de *El coleccionista de cadáveres* (Santos Alcocer y Edward Mann, 1968) y *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970); además de ser muy común, por su ingenuidad y sugerencia, entre las famosas comedias sexuales del *landismo*.

Cabe decir que hacia el final del film *May Heatherly* vuelve a ser utilizada como reclamo erótico apareciendo con un salto de cama con tirantes muy escotado que permite algunas vistas más de la parte superior de su busto (00:51:09-00:51:23, 00:52:33-00:52:46 y 01:15:05-01:15:19).

2.3. Realización.

En cuanto al proceso de producción, Julio Coll llevó a cabo la que fue su primera obra cinematográfica dentro del género fantástico-terrorífico a partir de un guion que realizó junto a su colaborador habitual José Germán Huici basándose en una idea que, según Juan Julio de Abajo de Pablos (2002, p. 44), el propio Coll llevaba tiempo queriendo adaptar al cine. Julio Coll, además, financió el film a través de Juro Films, P.C., productora que el mismo fundó en 1958 (Crusells, 2009, p. 83).

El film sigue la estela de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) e *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962) al plantear una historia de *thriller* policial, aunque con elementos pertenecientes a la fantasía y el terror (la parapsicología y los poderes de predicción del protagonista). *Los muertos no perdonan*, por lo tanto, supone la introducción de la parapsicología y el estudio de los sucesos paranormales en el *fantaterror* dos décadas antes de que lo hiciera Sebastián D'Arbó de un modo mucho más concienzudo. La presentación del tema, además, parece que fue llevada a cabo de un modo fidedigno y documentado al hacer uso de elementos propios de la parapsicología como pueden ser las cartas Zener; algo que concuerda con el interés del director, señalado por Juan Julio de Abajo de Pablos (2002, pp. 44-46), hacia este tipo de cuestiones. Es más, la intención de Julio Coll a la hora de llevar a cabo este film fue la de “mostrar unos entresijos internos de la psicología moderna” (Abajo de Pablos, 2002, p. 47), exponiendo con dicho fin una serie de planteamientos ideológicos que no llegaron a ser entendidos ni por el público ni por la crítica.

Aún así, es importante tener en cuenta que el componente fantástico y de terror es real dentro del propio argumento del film, algo que rompe con los títulos anteriores del *fantaterror*, donde el elemento fantástico resultaba ser falso –*Ipsnosi* (Eugenio Martín, 1962)– o totalmente ambiguo –*La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962)–. Pese a ello, si bien durante su primera parte del argumento la parapsicología y los poderes del protagonista son tratados más a fondo, éstos, poco a poco, pierden peso dentro de la trama en favor de un desarrollo de tipo criminal/policiaco. Según Pau Roig (2017, p. 137), este tipo de *thrillers* “en ningún caso pueden ser considerados fantásticos, puesto que no hay en ellos ningún elemento que ponga en cuestión la idea comúnmente aceptada de nuestra realidad establecida”. En esa misma línea, Juan M. Company (1974, p. 24) comenta que el film de Julio Coll “debe recurrir, en su desarrollo, a una complicada investigación policíaca con el postrer añadido de vieja leyenda castellana del Medioevo para dotar de un *sentido realista* a todo el contexto”. Ahora bien, tal y como afirmábamos anteriormente, el hecho de dotar al personaje protagonista con una serie de poderes paranormales supone la introducción de un elemento marcadamente fantástico dentro de la obra, por mucho que el mismo vaya tomando un aspecto cada vez más secundario.

A nivel argumental, además, pueden encontrarse algunos elementos que Julio Coll recuperaría en su siguiente film, *Fuego* (Julio Coll, 1964), como es el hecho de plantear una historia de venganza y adulterio, o la aparición del protagonista con el rostro cubierto y supuestamente quemado.

2.4. Impacto.

Las críticas de *Los muertos no perdonan* presentes en la prensa de la época son escasas, a la vez que muy ambiguas –si bien Juan Julio de Abajo de Pablos (2002, pp. 44-49) apunta que la crítica no fue para nada benevolente con el film–, aunque coinciden a la hora de alabar las capacidades de Julio Coll como director. V. Gutiérrez Macías (1964a, p. 35), por ejemplo, afirma en *La Vanguardia Española* que *Los muertos no perdonan* se trata de un film polémico que plantea un tema nuevo como es la parapsicología, aplaudiendo la labor del director y aprovechando para destacar la calidad del sonido, el ritmo, la fotografía, y las interpretaciones. También en una breve noticia de autor desconocido publicada en el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona (Noticiero cinematográfico, 1964, p. 22) se remarca la preparación de Javier Escrivá para su papel en la obra, siendo uno de los filmes que mayor esfuerzo le supuso al actor; y describiendo el título como “una película que no hace concesiones al tópico y al lugar común. Es una película enérgica, vibrante que nos presenta a Javier Escrivá en un papel actual, de hombre dinámico y de acción que afronta los peligros con la mente despejada y los puños dispuestos a la lucha” (Noticiero Cinematográfico, 1964, p. 22). J.F. (1964, p. 60), por el contrario, considera en *La Vanguardia Española* que el tema planteado por Coll no es nada nuevo para el cine –citando *Night Has a Thousand Eyes* (John Farrow, 1948), como ejemplo de film en el que aparece un hombre con la capacidad de predecir el futuro–, además de señalar que en *Los muertos no perdonan* la parapsicología es abandonada hacia el final de la obra, “derivando hacia un problema policíaco de características mucho más vulgares” (J.F., 1964, p. 60). El crítico, además, pese a considerar que el film está bien realizado a nivel técnico (apuntando la buena fotografía, montaje, ambientación y ritmo), al mismo tiempo opina que Julio Coll es mucho mejor director que guionista y cree que los personajes no resultan creíbles, como tampoco las interrelaciones entre los mismos “debido principalmente a un guión fragmentario en el que se apuntan muchas situaciones inquietantes, sin llevarlas jamás a sus últimas consecuencias [...] sin olvidar unas notas de «sexy» para que la mezcla tenga un sabor más europeo” (J.F., 1964, p. 60).

El paso del film de Julio Coll por los cines españoles, de acuerdo con la información extraída de las fuentes primarias, fue poco relevante, siendo estrenado a primeros de enero de 1964 en Cáceres en una proyección especial en la que asistió el propio Coll así como el actor Javier Escrivá (Gutiérrez Macías, 1964a, p. 35)²²⁰; en un acto que V. Gutiérrez Macías (1964b, p. 26) describe como “un verdadero acontecimiento cinematográfico”. Pese a ello, *Los muertos no perdonan* no consiguió mantenerse más de dos semanas a modo de estreno ni en Madrid ni en Barcelona, pasando rápidamente a formar parte de programas dobles en salas de reestreno (siendo reestrenado incluso en 1970). Es más, según Juan Julio de Abajo de Pablos (2002, pp. 44, 47), la obra supuso tal fracaso en taquilla que el realizador Julio Coll se vio obligado a cerrar su productora Juro Films, P.C. y decidió trasladarse de Barcelona a Madrid para seguir con su carrera cinematográfica²²¹.

En cuanto a su distribución internacional, de acuerdo con la crónica de un autor desconocido en *La Vanguardia* (Ciento cuatro millones de pesetas en créditos a la cinematografía, durante diciembre último, 1969, p. 43), *Los muertos no perdonan* se encontraba entre los títulos que Cinespaña pretendía distribuir a partir de 1969 en países como Filipinas, Brasil, Estados Unidos de América, Guinea Ecuatorial y toda Sudamérica; por lo que entendemos que el film de Julio Coll fue distribuido internacionalmente a partir de dicha fecha.

3. El secreto del Dr. Orloff (Jesús Franco, 1964).

Dos años después de dirigir *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), Jesús Franco volvería a adentrarse en el mundo científico-sádico del Dr. Orloff a través de *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964). Al mismo tiempo, uno de los más prolíficos realizadores del cine comercial español, el argentino León Klimovsky, llevaría a cabo el *thriller* criminal con claras influencias del *giallo* italiano *Ella y el miedo* (León Klimovsky, 1964); mientras que Julio Coll, por su parte, proseguiría con su corta carrera dentro del *fantaterror* con *Fuego* (Julio Coll, 1964), cuyo argumento, como decíamos anteriormente, gira alrededor de una historia de venganza y una relación extramatrimonial. A pesar de esto, hemos decidido analizar *El secreto del Dr. Orloff* en representación de 1964 por su mayor conexión con lo fantástico y por el hecho de presentar algunos elementos seminales dentro de la filmografía de Jesús Franco.

3.1. Argumento.

El Dr. Conrad Fisherman (interpretado por Marcelo Arroita-Jáuregui), discípulo de un ya anciano Dr. Orloff, lleva a cabo una serie de crímenes con la ayuda del asesino autómatas Andros (Hugo Blanco), a quien manipula y controla como si de un robot se tratase. Paralelamente, la sobrina de Fisherman, Melissa (Agnès Spaak) investigará los secretos familiares que éste y su tía Ingrid (Luisa Sala) esconden, así como la misteriosa presencia de Andros, quien en realidad se trata del hermano de Conrad y padre de Melissa, asesinado y convertido en autómatas por su propio hermano tras descubrir que era el amante de su esposa Ingrid.

²²⁰ Pese a su estreno a primeros de enero de 1964, la obra aparece en todas las fuentes consultadas con fecha de 1963, de ahí que la hayamos mantenido de este modo.

²²¹ Por el contrario, curiosamente, Ramon Espelt (1998, p. 249) afirma que *Los muertos no perdonan* fue producida en Madrid.

3.2. Análisis erótico.

En lo que respecta a la presencia de elementos de tipo erótico, el director hace uso del oficio de las víctimas del doctor (todas ellas cantantes y/o bailarinas de cabaret) para incluir, ya desde el mismo inicio del film, sus tan recurrentes escenas de espectáculo y baile. En estas secuencias, un total de cuatro, se nos mostrará a diferentes mujeres con vestidos de noche muy escotados y con la espalda al descubierto, e incluso llegando a aparecer una de ellas realizando un espectáculo de *striptease* en la versión íntegra sin censura²²².

La primera secuencia de baile (Franco, 1964a, min. 00:07:51-00:10:05) se encuentra protagonizada por una bailarina vestida únicamente con un corsé, unas medias y unos zapatos con tacón de aguja; cuyo cuerpo será mostrado al detalle por la cámara a través de un barrido ascendente desde sus pies hasta su tronco superior (00:07:53-00:08:12). La presencia del corsé y de los tacones de aguja recuerda al tipo de lencería común en el mundo del fetichismo sadomasoquista que tanto parecía atraer a Jesús Franco –algo con lo que el director ya había experimentado en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), en donde presentaba el desnudo y semidesnudo de un par de mujeres con ligeros—. Seguidamente, la bailarina es mostrada moviéndose sensualmente entre los clientes a través de un plano fijo mientras va acercándose progresivamente hacia el espectador. Una vez situada en frente de la cámara, la mujer se sentará sobre una mesa para levantar y exhibir las piernas y así volver hacia el fondo de la sala para proseguir con el espectáculo (00:08:12-00:09:01). La entrada de un nuevo plano fijo, esta vez contrapicado, mostrará a la joven paseándose e interactuando con los clientes del local (00:09:02-00:09:34); permitiendo, dada la situación de la cámara respecto a la acción, una vista completa de las nalgas y extremidades inferiores de la actriz en todo momento²²³. Durante el baile, además, la mujer se meterá un dedo cuidadosamente en la boca y lo chupará mientras mueve las caderas convulsivamente (00:09:18-00:09:25), un gesto claramente relacionado con el acto sexual y la felación. Una vez la mujer ha llegado al fondo de la estancia, la cámara se situará a corta distancia de la misma, llevando a cabo un barrido ascendente en el que se mostrará toda la parte posterior de su cuerpo. Con este barrido, el director se recrea a la hora de poder captar con todo lujo de detalles los muslos y nalgas de la joven –recordemos que hace uso de una prenda tipo tanga– (00:09:35-00:09:51), así como sus pechos en el momento en el que se quite la armilla y se de la vuelta (00:09:50). La escena de baile concluye volviendo al plano contrapicado anterior (00:09:51-00:10:00), donde la vemos a ella a lo lejos con los senos al desnudo, que se cubrirá con las manos antes de retirarse a su camerino entre los aplausos del público (00:10:00-00:10:06).

Una vez la mujer llega a su camerino, vuelve a aparecer con los pechos al desnudo mientras entra en la estancia y se sienta en frente de un tocador (00:10:07-00:10:14), así como con la espalda completamente desnuda y enseñando la parte superior de su línea interglútea (00:10:25-00:10:29) mientras permanece sentada en frente del espejo. Será en este momento cuando Andros (Blanco), guiado por las ondas de Fisherman (Arroita-Jáuregui), asesinará a la joven asfixiándola. Así, el autómatas se acercará a su víctima y la cogerá por cuello para asfixiarla (00:10:33-00:10:54). Cabe decir que, aunque durante la escena la mujer se mantiene de espaldas a la cámara, la presencia del mencionado espejo permitirá una vista muy parcial e intermitente de su seno derecho (00:10:34-00:10:40). En cuanto al acto de la asfixia, si bien no resulta excesivo ni espectacularmente violento, la extensa duración del mismo exacerba su

²²² Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Franco, 1964a), haciendo igualmente referencia a la versión censurada con comentarios del crítico Tim Lucas (Franco, 1964b) en diferentes momentos concretos.

²²³ El director apuesta por una prenda tipo tanga para ocultar la zona genital de la actriz pero a la vez poder mostrar sin ningún tipo de pudor su trasero, tal y como ya había hecho anteriormente con el personaje interpretado por la *vedette* Gogó Rojo en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962).

naturaleza violenta y sádica. Posteriormente, Andros dejará caer el cuerpo al suelo, donde la víctima aparece una vez más con el busto al descubierto (00:10:56-00:11:03).

En cuanto a la versión censurada (Franco, 1964b), evidentemente, el grado de violencia y desnudo fueron reducidos. Así, durante la escena de baile, se recorta tanto el primer paseo que la bailarina realiza entre el público como su posterior desnudo, limitándose al primer barrido de su cuerpo cuando entra en escena y al plano picado moviéndose entre el público (00:08:14-00:09:14), evitando así cualquier posible imagen relacionada con el *striptease*. También el asesinato fue recortado, quedando la muerte eludida, y sólo mostrando al autómatas cogiendo a la joven por el cuello (00:09:33-00:09:35).

Volviendo a la versión íntegra sin censura de la obra (Franco, 1964a), la segunda escena de tipo musical (Franco, 1964a, min. 00:23:09-00:25:10) es introducida a través de un barrido ascendente que parte de la zona abdominal de la cantante –Rosa, interpretada por la argentina Perla Cristal–, subiéndole por el escote del vestido –muy pronunciado al tratarse de una prenda de noche– hasta llegar a su rostro (00:23:09-00:23:19)²²⁴. Aunque esta secuencia no presenta ningún elemento de erotismo más allá del barrido que la cámara realiza por el escote de la actriz, el mismo, pese a quedar muy disimulado por su inteligente uso a modo de transición entre escenas, no deja de tratarse de un descarado primer plano de la zona intermamaria de la actriz (impensable en la España de principios de los años sesenta).

Durante la tercera secuencia de actuación musical (00:41:52-00:44:00), la segunda y última de Rosa (Cristal), la actriz aparece llevando otro vestido muy escotado, que a su vez le deja gran parte de la espalda al descubierto, mientras canta una divertida canción cuya letra destaca por tener un tono picante y descaradamente sexual. Esta secuencia es importante a nivel argumental ya que después del espectáculo tendrá lugar el asesinato de la cantante en su camerino²²⁵. La intimidad del espacio de los camerinos le ofrece a Jesús Franco la libertad necesaria para introducir dos nuevos elementos de un erotismo muy leve. Por un lado, el realizador introduce un plano muy cercano de una de las bailarinas poniéndose unas medias (00:44:06-00:44:10) y, por otro, el desnudamiento de Rosa. En este último caso, aunque el desnudo de Rosa queda omitido y tan sólo puede verse a la mujer bajándose y subiéndose la cremallera de ambas prendas a través de una puerta (minutos 00:44:19-00:44:22 y 00:44:34-00:44:37 respectivamente), el hecho de que la acción sea captada en un espacio tan íntimo, con un plano más bien alejado y a través de una puerta entreabierta, le da un marcado aspecto *voyeur* al conjunto de la secuencia.

La cuarta y última escena de baile, por su parte, ya no se desarrolla en uno de los espacios asiduos del director, pues en vez de tener lugar en un club nocturno o cabaret, lo hace en un fumadero de opio. La importancia de esta escena recae en el hecho de que aquello que vemos en pantalla no se trata de un espectáculo en vivo con público sino de un baile mucho más íntimo y experimental. A través de un único plano más bien breve (01:05:09-01:05:29) se muestra a una mujer arrastrándose y dando vueltas por el suelo al son de una melodía de estilo oriental (algo que encaja perfectamente con la ambientación del lugar). Dicho plano, poco a poco, va alejándose de la acción a través de un *zoom* en retroceso y da paso a un barrido que nos lleva hasta Fisherman, quien está tumbado en una cama fumando opio (01:05:29-

²²⁴ El color negro del vestido sirve a modo de transición entre ésta y la escena anterior, como si de un fundido a negro se tratase.

²²⁵ El asesinato de Rosa resulta más bien breve; limitándose simplemente a mostrar a Andros cogiendo a la víctima por el cuello y estrangulándola con su brazo. En todo caso, cabe señalar que el mismo permanece igual en ambas versiones de la obra, tanto en la versión sin censura (Franco, 1964a, min. 00:44:56-00:45:23) como en la censurada (Franco, 1964b, min. 00:42:21-00:42:49).

01:05:33)²²⁶. Tras un nuevo barrido que explora los diferentes recovecos y clientes del fumadero (01:05:40-01:05:57) –encontrándose el primero de ellos acompañado por una mujer a la que se le puede ver gran parte del muslo derecho a la vista y haciendo la misma uso de ligueros (01:05:40-01:05:41)–, volvemos a encontrarnos con la bailarina, arrastrándose por el suelo hasta llegar a la cama de Fisherman y fumar de su pipa (01:05:57-01:06:32)²²⁷. Pese a la brevedad del baile, su presencia es de lo más reseñable ya que se trata del precedente directo del tipo de escenificaciones a medio camino entre la *performance* y la danza contemporánea de representación sádico-sexual que pueden verse en filmes posteriores de Jesús Franco, como es el caso de *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) y *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971); además de permitir al director indagar, aunque sea superficialmente, en el oscuro submundo de las drogas²²⁸.

Dejando a un lado las escenas de baile, hacia la mitad del film tiene lugar una secuencia –con una duración de alrededor de dos minutos y medio (00:37:13-00:39:45)–, en la que Andros observa a escondidas a una mujer mientras se da un baño y que fue totalmente eliminada de la versión censurada (Franco, 1964b). La escena en cuestión se inicia con una vista de una mujer y el pianista del club (interpretado por Jesús Franco) en un comedor (aparentemente son pareja), para proseguir con ella yendo a lavarse. Aprovechándose de la intimidad propia del baño, el realizador incluye diferentes vistas de la futura víctima al desnudo. La joven, tras llegar a una estancia contigua al cuarto de baño, empieza a quitarse la ropa; apareciendo con el seno derecho de perfil al desnudo y llevando puesto un ligero (00:38:26-00:38:32). El hecho de que la cámara no se desplace a la misma habitación en la que se encuentra la mujer y se mantenga en una posición alejada, captando el desnudamiento a través de una puerta abierta, le aporta a la escena un carácter muy *voyeur* –similar a la secuencia previamente analizada de este mismo film en la que aparece el personaje de Perla Cristal cambiándose de ropa en su camerino–. Pese al contexto, es importante señalar que el desnudamiento de la parte inferior del cuerpo queda totalmente eludido y la zona genital, como es costumbre, permanece oculta. Esto se debe a que la mujer, en el momento en el que se dirige hacia la bañera (al lado de la cual se encuentra la cámara), se cubre con una toalla (00:38:36-00:38:41); evitando de este modo una exposición de su cuerpo en desnudo integral delantero. Una vez dentro de la bañera, y nuevamente de espaldas a la cámara, la joven vuelve a desnudarse. El desnudo integral trasero de la misma, empero, consigue ser omitido gracias a la presencia de una cortina estratégicamente situada; aunque incluyendo una vista parcial de su seno derecho de lado (00:38:43). El enjabonamiento, por su parte, también resulta fuertemente erótico ya que conlleva la presentación de unas imágenes de la actriz a lo lejos –la situación de la cámara respecto a la acción vuelve a reforzar el aspecto *voyeur* de la escena– mientras se acaricia los senos (00:38:47-00:38:55) y las piernas (00:38:56-00:39:01) –ofreciendo en este último caso nuevas vistas parciales de sus pechos–. Una vez fuera de la bañera, la mujer volverá a envolverse el cuerpo con la toalla (00:39:06-00:39:08), eludiendo nuevamente cualquier posibilidad de mostrar un desnudo integral, ya sea trasero o delantero. Finalmente, en el momento que en el que la joven se encuentra cara a cara con Andros, la toalla se le escurre de los hombros, dejando al descubierto su seno derecho (00:39:10); para después ser mostrada

²²⁶ Curiosamente, aunque no casualmente, justo encima de Fisherman aparece colgado en la pared un dibujo de contenido pornográfico en el que parece representarse un *ménage à trois* (01:05:29-01:05:31).

²²⁷ Momento en el que Fisherman le regala un collar, receptor de la señal con el que el doctor guía a Andros hacia sus víctimas.

²²⁸ No son muchas las referencias a las drogas en los filmes del *fantaterror* –en un sentido de drogadicción, ya que las subtramas de contrabando son más bien recurrentes–, pues aparte de Fisherman sólo veremos consumirlas al protagonista de *El espectro del terror* (José María Elorrieta, 1973). También en *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) pueden verse los efectos causados por el consumo de heroína en la hermana de la protagonista. En el caso de *El secreto del Dr. Orloff*, sin embargo, dicha referencia resulta llamativa al tratarse de un film de 1964.

tumbada desnuda en el suelo con las caderas y las piernas contorneadas hacia el lado izquierdo, evitando cualquier imagen de su zona genital o de desnudo integral (00:39:19-00:39:21).

Tanto el uso de la toalla como de la cortina a lo largo de esta última escena comentada pueden ser considerados como actos de autocensura por parte de los realizadores con el objetivo de evitar mostrar un desnudo integral en pantalla que pudiese suponer la censura o prohibición del film. En este sentido, es igualmente importante señalar que, aunque en la obra no haya presencia alguna de desnudo integral, Jesús Franco sí llegó a rodar algunas escenas alternativas e hizo pruebas de cámara con desnudos mucho más explícitos que quedaron fuera del montaje final; siendo uno de ellos de tipo integral trasero para el desnudamiento previo al baño, así como nuevos planos para la escena del *striptease*²²⁹. El hecho de que Jesús Franco se limitara a la hora de mostrar cierto tipo de desnudos que resultasen demasiado atrevidos, puede que tenga que ver con la censura sufrida en Francia por parte de una de las escenas finales de *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) –con desnudo femenino, simulación del *cunnilingus* y sadismo–; cuya supresión causó varias protestas y que revistas como *Cahiers du cinema* y *L'Ecran fantastique* publicasen imágenes de la secuencia en cuestión (Franco, 2004, p. 259). El director, pese a jurarse no tener que plantearse la necesidad de autocensurarse ni de realizar dobles versiones de sus filmes (Franco, 2004, pp. 269-270) durante el período en el que preparaba *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), se vio igualmente condicionado por las limitaciones de la permisibilidad; aunque atreviéndose a incluir, igualmente, una serie de desnudos que sobrepasaban la normalidad del cine de su tiempo e incrementando progresivamente su atracción por el erotismo y la violencia.

Posteriormente, se desarrolla otra secuencia con cierta presencia de un tipo de elemento erótico bastante inocente y más bien pícaro que le aporta cierto grado cómico a la obra. En ella, la joven del fumadero es llamada como testigo por parte de la policía (01:10:29-01:11:20)²³⁰, siendo recibida entre los silbidos de los agentes y bajo la atenta mirada del inspector al cargo; quien dibuja una sonrisa al verla entrar por la puerta y no disimula a la hora de examinarle detalladamente las piernas (01:10:33-01:10:35). A partir de este momento, el director pone al espectador en la piel del policía, haciendo coincidir el objetivo de la cámara con la mirada del inspector, por lo que centrará toda su atención en mostrar las piernas de ella (01:10:36-01:10:41); además de realizar un cercano barrido por todo el cuerpo de la joven, desde su rostro hasta sus piernas (01:10:51-01:10:59), incluyendo un cruce de las mismas en un primer plano (01:10:56-01:10:59)²³¹.

Finalmente, antes de analizar el proceso de realización del film, nos gustaría comentar una última secuencia en la que la mujer del Dr. Fisherman, Ingrid (Luisa Sala), muere al descubrir que su antiguo amante Andros sigue vivo (01:11:21-01:13:03). Dicha escena, aunque totalmente dramática, también presenta un fuerte trasfondo sexual si tenemos en cuenta la

²²⁹ Todas estas escenas, con un total de once minutos y veintidos segundos, están incluidas a modo de extra en la edición del film en formato DVD editada en 2002 por parte de Image Entertainment (Franco, 1964a).

²³⁰ El otro testigo de la policía se trata de un hombre joven que en una escena previa ve a Andros deshaciéndose del cadáver de una de sus víctimas (01:07:38-01:09:32). Durante el interrogatorio (01:09:59-01:10:27), el joven parece mostrar una actitud más bien amanerada, siendo un posible indicativo de sus tendencias homosexuales – cabe decir que el director, aparentemente, recupera a este personaje en *El siniestro doctor Orloff* (Jesús Franco, 1984); mostrándolo abiertamente gay dado el contexto en el que dicho film fue rodado–. De ser así, su presencia podría tratarse de la intención del director por incluir una gran variedad de personajes en sus filmes, burlando a la censura al no mostrar la homosexualidad de manera directa.

²³¹ Cruce de piernas que, dado el contexto de la escena durante un interrogatorio policial, no deja de recordarnos a la famosa secuencia de Sharon Stone en *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992).

reacción casi orgásmica de Ingrid. De acuerdo con Tim Lucas (Franco, 1964b, min. 01:11:17-01:11:57):

“In essence, this scene, which reunites Ingrid with her former lover, proposes her death as a kind of wish-fulfillment. She is in bed, of course, clutching the headboard and hyperventilating in an almost orgasmic response to Andros' approach [...] Did I say “almost”? Ingrid absolutely suffers a fatal orgasm upon seeing Andros once again. A pleasure is deeply feared as it is desired”²³².

Cabe decir que la relación de infidelidad establecida entre Ingrid y su cuñado, que entendemos como la causa del comportamiento homicida y misógino del Dr. Fisherman, es preestablecida durante los primeros minutos del film. Así, previo a los créditos iniciales, se incluyen unas imágenes a modo de *flashback* de Fisherman (Franco, 1964a, 00:00:35-00:01:19) en las que aparece Andros junto a una mujer con la parte superior de la espalda al desnudo (00:00:51-00:00:55 y 00:01:08-00:01:17).

3.3. Realización.

Respecto al proceso de producción, de acuerdo con las declaraciones de Jesús Franco en la entrevista realizada por Carlos Aguilar (1991a, p. 41), *El secreto del Dr. Orloff* surgió a partir de una propuesta que él mismo le hizo a una sociedad cooperativa que quería involucrarse en la realización de una obra cinematográfica; siendo la idea del director la de llevar a cabo un nuevo film de Orloff. Los productores españoles, pese a ser totalmente desconocedores de la existencia del personaje de Orloff y de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), dieron luz verde al proyecto, aunque otorgándole un presupuesto realmente bajo. En el film también participó el sempiterno Marius Lesoeur, aportando el dinero para pagar el sueldo de Hugo Blanco y Agnès Spaak, la película virgen y la banda sonora compuesta por Daniel J. White (Aguilar, 2011, p. 96). Cabe decir que pese a la presencia de Lesoeur, “en Francia [el film] consta como una coproducción hispano-francesa en toda regla, [mientras que] en España aparece como una película íntegramente nacional, producida en régimen de cooperativa con la ayuda del crédito sindical entonces vigente” (Aguilar, 1991b, p. 68).

De acuerdo con Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, pp. 110-111), el papel protagonista en un principio iba a ser interpretado por Howard Vernon, aunque finalmente cayó en manos de Marcelo Arroita-Jáuregui al no disponer el realizador del presupuesto necesario con el que pagar ni tan sólo el billete de avión de Vernon –razón por la cual el director no guardaba un buen recuerdo de este título– (Aguilar, 1991a, p. 41)²³³. La participación de Marcelo Arroita-Jáuregui en esta obra cinematográfica, además, resulta curiosa ya que aparte de su faceta como actor, Arroita-Jáuregui era también crítico de cine y censor²³⁴. En este sentido, según Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, p. 111n), Marcelo Arroita-Jáuregui fue el presunto responsable del recorte de *Der heiße Tod* (Jesús Franco, 1969); que supuso la reducción de

²³² “Esencialmente, esta escena, que reúne a Ingrid con su antiguo amante, propone la muerte de ella como una especie de cumplimiento de un deseo. Ella está en la cama, por supuesto, aferrándose al cabecero e hiperventilando en una respuesta casi orgásmica al acercamiento de Andros [...] ¿He dicho “casi”? Ingrid sufre absolutamente un orgasmo letal al ver a Andros de nuevo. Un placer que es profundamente temido a la vez que deseado” (Traducción propia).

²³³ Otro de los aspectos que demuestran el escaso presupuesto de la obra, de acuerdo con Tim Lucas (Franco, 1964b, min. 00:37:10-00:37:25), es la desaparición de la protagonista (Melissa, interpretada por Agnès Spaak) durante doce minutos hacia la mitad del film.

²³⁴ En relación con este hecho, José Luis Guarner (1968a, p. 8) afirma jocosamente que Marcelo Arroita-Jáuregui solía dar vida a villanos poco aterradores, mientras que “Paradójicamente, se le teme más en la vida real, ya que es uno de los miembros más conspicuos de la Junta de Censura”; Hugo Blanco, por su parte, es señalado por el autor como “el tipo moderno del villano juvenil de rostro aniñado y atractivo” (Guarner, 1968a, p. 8).

alrededor de 20 minutos de metraje y la alteración de varios diálogos (Franco, 2004, p. 290). Este hecho explica que el mismo no volviera a participar en ningún film del director posterior a dicha fecha, cuando anteriormente ya lo había hecho en un total de siete ocasiones: *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966), *Cartes sur table* (Jesús Franco, 1966), *Residencia para espías* (Jesús Franco, 1966), *Lucky, el intrépido* (Jesús Franco, 1966), *The Blood of Fu Manchu* (Jesús Franco, 1968) y *Rote Lippen, Sadisterotica* (Jesús Franco, 1969)²³⁵.

Para la realización del guion, resulta evidente que el director recuperó la idea que supone la base del argumento de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) aunque, aparentemente, volvió a dejarse influenciar una vez más por *The Dark Eyes of London* (Walter Summers, 1939). Así, Andros (Blanco) se deshace de los cadáveres tirándolos río, tal y como lo hace el asesino de la obra de Summers; mientras que la secuencia en la que el autómatas interpretado por Hugo Blanco espía a una mujer que está tomando un baño, resulta muy parecida a otra presente en el título de Summers, en la que el asesino ciego y deforme ahoga a un hombre mientras está en la bañera.

Dada la vuelta del director a su *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), Tim Lucas (Franco, 1964b, min. 00:58:19-00:58:30), considera que *El secreto del Dr. Orloff* es una secuela y a la vez *remake* de éste; lo que hace más que notable la influencia del primer título de terror de Jesús Franco y remarca la tendencia del mismo por reinventar sus propios filmes. En una línea similar, Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, p. 102n) hacen referencia a que *El secreto del Dr. Orloff* no es sólo una secuela, sino una variación en sí misma de la historia presentada en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962). Jordi Costa (1999, p. 158), por su parte, afirma que *El secreto del Dr. Orloff* es la primera variación que el director lleva a cabo de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), por lo que decide preguntarle el porqué de su incesante tendencia a reversionar sus propios filmes, a lo que Jesús Franco responde:

“Creo que, una vez que conoces a los personajes y has contado algo de ellos, en ocasiones vale la pena profundizar, ampliar y añadir. Eso siempre me ha gustado mucho: cuando he tenido la impresión de no haber contado completamente a alguien que me parecía interesante como personaje, he intentado volver a él para completarlo un poco. A veces lo hago simplemente como chiste privado [...] Pero, normalmente, cuando vuelvo a un personaje es porque voy a contar más de él. En ese sentido podría decirse que yo he hecho tan sólo una película, larguísima” (Costa, 1999, p. 158).

Ahora bien, pese al más que evidente retorno de Jesús Franco a su primer film de terror, en *El secreto del Dr. Orloff* el director decide dejar a un lado los experimentos dermatológicos de Orloff para explorar más a fondo el poder que el doctor ejerce sobre Morpho. Así, Jesús Franco se sumerge en una historia en la que priman el control mental, el automatismo, los asesinatos en serie y la venganza; ingredientes que el director conjugaría nuevamente en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966). Al mismo tiempo, en esta ocasión la historia criminal recibe un papel más principal, con mayor presencia en pantalla de los asesinatos y un incremento en el protagonismo del asesino autómatas –a diferencia de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), en donde los crímenes eran más bien secundarios y sucedían muy rápidamente–. Este hecho, sin embargo, podría haber inducido de alguna forma a la falta del éxito de la obra, ya que, pese a retomar a la figura Orloff, sucede algo parecido a lo que Jesús Franco afirma en la entrevista concedida a Jordi Costa (1999, p. 155) respecto a la fama de *Gritos en la noche*

²³⁵ Es más, en sus memorias, Jesús Franco (2004, pp. 290-291) relata al encuentro que tuvo con Marcelo Arroita-Jáuregui respecto a la severa censura aplicada en *Der heiße Tod* (Jesús Franco, 1969); y, pese a hacer referencia a que el censor y actor eyaculó durante el visionado del film en la reunión de la Junta, no hace ningún tipo de mención a su colaboración en los siete títulos citados.

(Jesús Franco, 1962) por encima de *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), y es que Fisherman no es Orloff. Las acciones del primero no se encuentran justificadas por las necesidades profundas y personales que movían al segundo (conseguir piel de chicas jóvenes para restaurar el rostro de su hija). Fisherman no presenta una historia de trasfondo personal lo suficientemente trágica que respalde sus acciones ni con la que el espectador pueda empatizar o sentirse atraído; siendo (aparentemente) su único estímulo a la hora de llevar a cabo sus asesinatos el placer que le provoca la realización de los mismos por parte de Andros²³⁶ –un hecho que puede deberse, bien a una misoginia surgida por el *affair* de su mujer con su hermano, bien por la sensación de pleno control y de venganza sobre este último, ahora convertido en su asesino autómatas–. Según relata Jesús Franco en la entrevista realizada por Carlos Aguilar (1991a, pp. 47-48), él siempre se vio atraído hacia los villanos con un buen trasfondo, ya que los héroes son mucho más simples y planos. Sin embargo, en esta ocasión, el realizador parece que no tenía del todo claro cómo definir a su villano. Paradójicamente, en este film, quien presenta una historia más interesante es el propio hermano de Conrad, Andros, asesinado por éste cuando descubre que es el amante de su mujer y convertido en un ser incapaz de pensar por sí mismo, a merced de los retorcidos deseos criminales de su despiadado hermano.

En cuanto a la censura, al contrario que en el caso de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) e incluso de *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), *El secreto del Dr. Orloff* fue autorizado por la rama de Censura de la Junta de Clasificación y de Censura en junio de 1964 para mayores de 18 años aunque con una sugerencia de modificación y supresión –lamentablemente, redactada a mano e ilegible– (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04077, Expediente 31388). La rama de Clasificación de la Junta, por su parte, aprobó el film con una clasificación “Segunda A”, con un coste total de 4.400.000 pesetas a finales de junio de 1964, y con la opinión de un único vocal que se lamenta de la falta de originalidad del argumento, ya que lo considera un film muy bien dirigido (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04077, Expediente 31388). Por otra parte, tal y como consta en una muestra del *Pressbook* de la obra (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04077, Expediente 31388), la frase publicitaria “Sólo existía un fin en su existencia: matar, ¡matar sin tregua ni descanso!” fue tachada y denegada por la censura en septiembre de 1964.

El guion, por su parte, fue aprobado en enero de 1964 bajo el nombre de “Robot” –título provisional del film que fue cambiado oficialmente en enero de 1964, coincidiendo con la aprobación del guion– por parte de la censura previa de guiones con dos advertencias a tener en cuenta por los realizadores: “Deberá cuidarse la realización de las escenas a cargo de Andros y la “dudosa” de la página 32 y de Andros y Rosa de la página 62, en particular” y “En general, evitar el posible exceso de morbosidad de algunas escenas”. De acuerdo con los comentarios de los ponentes, estas advertencias se debían a la presencia de ciertos elementos morbosos y eróticos –no especificados, aunque seguramente pertenecientes a las escenas de asesinato de Andros–. El guion consta como redactado por Jesús Franco y David Coll, cuyo nombre no aparece en ningún otro documento relativo al film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04858, Expediente 000007-64).

También en relación con la censura, cabe destacar que según el crítico de cine Tim Lucas (Franco, 1964b, min. 01:14:38-01:14:55), más allá de la versión sin censura con escenas de desnudo y con un total de 88 minutos de duración, que fue realizada para su distribución en

²³⁶ Tim Lucas, en la versión comentada del film (Franco, 1964b, min. 01:13:19-01:14:37), critica justamente este aspecto ya que, aunque durante la obra se muestran los asesinatos al detalle, no se explica el motivo por el cual Fisherman los lleva a cabo. Además, tal y como afirma el crítico, no quedan nada claros los planes del doctor respecto a su sobrina; por lo que, a decir verdad, las dos tramas no llegan a entrelazarse de un modo lo suficientemente satisfactorio.

Francia –que corresponde a la versión sin censura aquí analizada (Franco, 1964a)– y la versión censurada de ésta sin desnudos con 84 minutos –que corresponde a la versión censurada analizada (Franco, 1964b)–, también existió una versión española, hoy en día imposible de encontrar, que contaba con 99 minutos de metraje que, como en el caso de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), suponemos que contaba con algunas escenas extendidas y alternativas.

3.4. *Impacto.*

El escaso éxito de *El secreto del Dr. Orloff* es un hecho visible en el limitado número de referencias encontradas en las fuentes primarias consultadas. Es importante señalar que, tal y como había sucedido con el segundo film de terror de Jesús Franco (*La mano de un hombre muerto* de 1962), *El secreto del Dr. Orloff* fue estrenado a modo de complemento de otros filmes; reafirmando lo señalado por Daniel G. Shipka (2007, p. 134): por mucho que las obras cinematográficas de Jesús Franco tuviesen éxito a nivel internacional, sus trabajos seguían recibiendo muy poca consideración en España.

Respecto a las críticas, fueron muchos los que se sintieron defraudados por la calidad de este film, como es el caso de M. Planas (1965, p. 26), quien no duda en afirmar que esperaba más de Jesús Franco después del resultado de sus títulos previos. Manuel de Sanhernán (1966, p. 3), por su parte, parece prestarle poca atención al film sólo por el hecho de tratarse de una obra perteneciente al género de terror:

“Los elementos pseudo-científicos son usados últimamente con frecuencia. “El secreto del doctor Orloff”, producción española, también corresponde a esta modalidad, con desbordamiento de la fantasía a la hora de presentarnos un robot y sus acciones criminales, dirigido por medio de vibraciones ultrasónicas. O sea, una de “miedo”, en todos los sentidos. También interviene un doctor en “Venganza” para comprobar la supervivencia de los cerebros. El asunto policíaco, y también fantasioso, es confuso y retorcido, de principio a fin”.

Ahora bien, tal y como sucede con el resto de los filmes del primer ciclo de terror de Jesús Franco, con el paso de los años *El secreto del Dr. Orloff* recibiría una mayor consideración (por ejemplo, en 1975 la Filmoteca Española llevó a cabo una proyección de la misma), aunque siempre permaneciendo a la sombra de otras obras de dicho ciclo como *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966). En este sentido, Juan Manuel de Prada (2012, p. 35) describe el film como una “joya” y una “perla sin gustar” en la que el estilo de Jesús Franco “brilla por doquier, con secuencias de un goticismo perturbador y concesiones a la *sexploitation*, increíblemente osadas para la época” (Prada, 2012, p. 35).

Respecto a su distribución internacional, *El secreto del Dr. Orloff* consiguió llegar a los Estados Unidos de América a mediados de los años sesenta junto a otros títulos de cine de serie B europeo y de culto (Shipka, 2007, p. 26). Cabe mencionar que, en algunas versiones extranjeras del film, el personaje de Marcelo Arroita-Jáuregui recibe el nombre de Conrad Jekyll, de ahí que la obra también sea conocida a partir de la traducción literal de su título en francés: *Les maîtresses du Docteur Jekyll*. Respecto a la elección del nuevo apellido, Tim Lucas, en la versión comentada del film (Franco, 1964b, min. 00:01:44-00:01:49), afirma que Jekyll suena mucho más comercial que Fisherman; evidentemente, debido a las claras reminiscencias al personaje creado por Robert Louis Stevenson. También Lucas (Franco, 1964b, min. 00:07:21-00:07:43), llega a afirmar que el apellido del protagonista es un guiño al director Terence Fisher, famoso por sus trabajos de terror para la productora británica

Hammer Films; un hecho que el propio Jesús Franco parece confirmar en la entrevista realizada para la revista *European Trash Cinema* por parte de Kevin Collins (1996, p. 15).

Por último, resulta interesante apuntar que Jesús Franco siempre creyó que *El Secreto del Dr. Orloff* podría haber llegado a ser un buen film, incluso a la altura de la mítica *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), pero que se vio totalmente condicionado por las limitadas condiciones de su producción (Aguilar, 1991a, p. 41).

4. *La llamada* (Javier Setó, 1965).

A partir de 1964 los productores españoles empiezan a interesarse por el género fantástico y de terror, aunque lo hacen invirtiendo en coproducciones europeas de dudosa participación española; beneficiándose de las legislaciones para aportar una cuantía minoritaria y/o creando empresas que desaparecieron tras producir unos pocos títulos. Un ejemplo de ello es el film franco-italo-español *Le vampire de Düsseldorf* (Robert Hossein, 1965) o la obra de culto de ciencia ficción italo-española *Terrore nello spazio* (Mario Bava, 1965). Sin embargo, de entre los títulos realizados en 1965, destaca *La llamada* (Javier Setó, 1965), una curiosa y casi olvidada obra española de estética gótica sobre amor y fantasmas que, por su planteamiento, se aleja del resto de *thrillers* con elementos de terror tan propios de la década de los años sesenta.

4.1. Argumento.

La llamada nos presenta la historia de Pablo (Emilio Gutiérrez Caba) y Dominique (Dyanik Zurakowska), una pareja de jóvenes estudiantes de medicina que, tras un año de noviazgo, se ven obligados a distanciarse unos días ya que ella debe volver a su Bretaña natal para reunirse con su familia durante las vacaciones de Navidad. La supuesta muerte de Dominique en el accidente del avión en el que viajaba alertará al joven Pablo; quien, tras la vuelta de su novia empezará a dudar de si está realmente viva o no. La búsqueda de la verdad llevará a Pablo, con la ayuda del Profesor Urrutia (Carlos Lemos), a descubrir el horripilante secreto que Dominique y su familia esconden: tanto ella como sus familiares son espectros que habitan entre los vivos a la espera de que él se les una.

4.2. Análisis erótico.

En cuanto al erotismo, en *La llamada* se incluyen dos escenas en las que los protagonistas aparecen tumbados en la cama tras el coito²³⁷. En la primera de éstas (Setó, 1965a, min. 00:06:00-00:07:24) vemos a Pablo (Gutiérrez) tumbado con la sábana hasta la cintura comiendo uvas (00:06:00-00:06:04); y, tras un barrido, a Dominique (Zurakowska) ciñéndose la falda, llevando puesta una camiseta interior con tirantes –en sustitución de una pieza interior más provocativa a ojos de la censura, como un sujetador– (00:06:06-00:06:29). Después de tumbarse al lado de él mientras hablan de la posibilidad de tener hijos en un futuro (00:06:32-00:06:56), los dos se besarán (00:06:59 y 00:07:23).

En la segunda, ambos son mostrados en la cama (00:28:06-00:30:50), con la sábana cuidadosamente doblada para cubrir el cuerpo de él hasta la cintura y el de ella hasta por debajo de los hombros. Después de un plano que nos muestra la sala contigua, aparecen los

²³⁷ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión española film (Setó, 1965a), haciendo igualmente referencia en la parte final del mismo a la versión estadounidense (Setó, 1965b), que cuenta con un final alternativo.

dos durmiendo (00:28:54-00:29:00), nuevamente, con él con la sábana hasta la cintura y ella hasta los hombros, aunque con las piernas al descubierto; que serán mostradas a través de un plano picado muy cercano situado a los pies de la cama entre los minutos 00:29:46-00:30:01 y 00:30:25-00:30:28, e incluyendo una pequeña parte de su muslo derecho a la vista.

Cabe decir que, pese a la castidad de estas dos escenas de cama, dado que no llega a insinuarse ningún tipo de actividad sexual ni a exceder el grado de desnudez; en ambos casos, tal y como apunta Ramon Freixas (2016, p. 90), nos encontramos con dos jóvenes que mantienen relaciones sexuales sin estar casados en la España de principios de los años sesenta. Por otro lado, es importante señalar un hecho realmente curioso de la última secuencia descrita, ya que Emilio Gutiérrez aparece en todo momento con el torso al descubierto (vistiendo un pantalón pero sin camiseta), incluso cuando se levanta tras oír que alguien llama a la puerta (00:29:18-00:29:45). Pese a que este tipo de semidesnudez masculina puede ser considerada como no erótica, al estar mucho más aceptada a nivel social y ser muy habitual en el cine, resulta muy poco común dentro del *fantaterror*. Es más, *La llamada* consigue romper con toda la producción posterior del fantástico español al mostrar al actor Emilio Gutiérrez Caba llevando a cabo un acto tan banal –aunque íntimo– como es duchándose (00:30:51-00:31:24) o saliendo del baño con la toalla enrollada en la cintura (00:31:37-00:32:33). Si bien la acción no llega a incluir nada de desnudo, más allá de la parte superior de su torso (evitando, evidentemente, la exposición genital), es realmente llamativo que un hombre aparezca llevando a cabo acciones de este tipo en el cine de terror español tardofranquista.

Ahora bien, uno de los aspectos sexuales más interesantes de esta obra de Setó es la implicación de un trasfondo necrófilo en la relación que mantiene la pareja protagonista. Poco después de la primera escena de cama, anteriormente descrita, Pablo y Dominique se dirigen a un cementerio (por indicaciones de ella); donde la joven le hace prometer a su novio que se amarán más allá de la muerte y que, en el caso de que alguno de ambos muera, el difunto volverá para poder estar junto al otro (00:11:03-00:13:21). Posteriormente, en el mismo cementerio, ella le confiesa que ya ha cumplido con su promesa, habiendo vuelto de entre los muertos para quedarse a su lado (00:26:25-00:27:49). Tras la declaración, empero, la reacción de él no es otra que decirle que va a besarla (00:27:57-00:28:05); momento en el que es introducida la segunda secuencia de cama. El protagonista masculino, por lo tanto, pese a la confesión de la naturaleza espectral de su pareja, se acuesta con ella; quedando más que implícito el establecimiento de una relación necrófila entre ambos (si bien es cierto que él cree que su novia bromea).

4.3. Realización.

En cuanto al proceso producción, *La llamada* fue el tercer y último largometraje de ficción de la productora Hermic Films, una empresa especializada en la realización de cortometrajes de tipo documental (Romero, 2015, p. 91). Aunque existe cierta discrepancia en las fuentes secundarias consultadas respecto a si esta obra cinematográfica fue producida enteramente en España (Freixas, 2016, p. 91; Romero, 2015, p. 90) o a modo de coproducción (Company, 1974, p. 72), podemos constatar que se trata de un film español –ya que la productora era española– si bien en el proceso también estuvo implicado el estadounidense Sidney W. Pink²³⁸.

²³⁸ Sidney W. Pink fue un director y productor cinematográfico especializado en filmes subgenéricos de terror, aventuras y *western*; siendo el primer título dentro del *fantaterror* español en el que se vio implicado *Fuego* (Julio Coll, 1964). Tras su colaboración en *La llamada* (Javier Setó, 1965), Pink también se encargaría de producir la siguiente obra de Setó, *Tabú* (Javier Setó, 1966). Aparte de éstos, coprodujo numerosos filmes a lo

Tras dirigir y coproducir *Finger on the Trigger* (Sidney W. Pink, 1965), Sidney Pink llegó a una acuerdo con la compañía Westinghouse Broadcasting para la distribución de sus filmes por televisión (Pink, 1989, pp. 189-196), un hecho que según el mismo sería muy útil para los productores independientes ya que de este modo no dependerían ni de distribuidores ni de ayudas financieras (Pink, 1989, p. 194). El contrato con Westinghouse, sin embargo, implicaba la realización de 36 títulos en un total de 5 años, por lo que Pink se vio obligado a buscar filmes que pudiesen ser producidos lo más rápido posible (Pink, 1989, pp. 196-197). Fue en este momento cuando el productor se puso en contacto con José María Elorrieta y Javier Setó, de quien afirma:

“[Javier Setó] made a film in conjunction with us called *La llamada*. It was a[n] excellent horror film that was built around a warm and sensitive love story. It was very well made and starred two reliable young actors; its only drawback was Seto's insistence on making it in black and white. The picture, which we retitled *Sweet Sound of Death*, never reached its full audience potential because of the black and white, but I am proud to have my name on th[is] quality film”²³⁹ (Pink, 1989, pp. 197-198).

El guion fue redactado por el propio director, Javier Setó, junto al guionista y realizador Paulino Rodrigo Díaz –con el que ya había colaborado anteriormente de manera ocasional–, planteando una historia gótica de amor con fantasmas. De acuerdo con Vicente Muñoz (2016, p. 47), el film se asemeja más al estilo de los seriales televisivos fantásticos y de terror de Narciso Ibáñez Serrador que al del resto de títulos del *fantaterror* estrenados hasta la fecha; probablemente por el hecho de alejarse de éstos al no girar su argumento entorno a una trama policíaco-criminal y “por la ductilidad, sutileza de su tratamiento, decantándose por la sobriedad y la insinuación, lo sensorial y lo atmosférico, frente a las manifestaciones sanguinolentas, los sustos prosaicos o los epatantes giros argumentales” (Freixas, 2016, p. 90). Esta aproximación al género de terror realizada por Setó, sin embargo, pese a la originalidad que supone en comparación con otras obras cinematográficas españolas del momento, no consigue llegar a ser tan innovadora como podría parecer en un principio. Mientras que directores como Jesús Franco o Eugenio Martín hicieron uso de un género tan comercial como es el *thriller* policíaco/criminal para intercalar toda una serie de situaciones y elementos propios del cine de terror; Javier Setó hizo lo propio introduciendo un desarrollo sobrenatural en una historia de drama/melodrama romántico, otro género ampliamente desarrollado y de éxito en España. Si bien la apuesta de Setó fue quizá más arriesgada y difícil –la relación entre el *thriller* y el terror es mucho más estrecha que con el drama romántico–, la táctica era la misma. Además, parece que el director quiso jugar con cierta ambigüedad a la hora de convertir los aspectos sobrenaturales acontecidos durante la segunda parte del film (la visita de Pablo a la familia de Dominique) en un simple sueño del personaje de Carlos Lemos (Setó, 1965a, min. 01:20:52-01:24:12); llevando a Pablo (Gutiérrez) y el Profesor Urrutia (Lemos) ante la casa de los familiares de Dominique, quienes no están en la vivienda sino en el cementerio, bien porque están muertos, bien porque se encuentran reunidos en el funeral de Dominique²⁴⁰.

largo de los años sesenta y setenta en España, de ocuales poseía los derechos para su venta en EE.UU. (Pink, 1989, p. 196).

²³⁹ “[Javier Setó] hizo un film con nosotros titulado *La llamada*. Fue una excelente obra de terror construida alrededor de una cálida y sensible historia de amor. Estaba muy bien hecha y protagonizada por dos actores jóvenes y fiables; su único inconveniente fue la insistencia de Setó de realizarla en blanco y negro. El film, que retitulamos *Sweet Sound of Death*, nunca alcanzó toda su audiencia potencial debido al blanco y negro, pero estoy orgulloso de tener mi nombre en este film de calidad” (Traducción propia).

²⁴⁰ Esta ambigüedad a la hora de mostrar los elementos de tipo más sobrenatural recuerda al desenlace de *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), en donde averiguamos que el asesino mata a sus víctimas mientras es guiado por una voz espectral, que puede pertenecer al fantasma de un antepasado suyo o

Otro hecho interesante que, en este caso, sí aleja *La llamada* de los títulos de terror previos (e incluso posteriores) es su situación. Pese a tratarse un tema de terror sobrenatural (fantasmas y aparecidos), la mayor parte de la acción se sitúa en espacios reconocibles para los espectadores españoles (gran parte de los hechos del film suceden en la ciudad de Madrid), además de presentar un protagonista español (Pablo). Este hecho parece posible y admisible ya que el fenómeno sobrenatural (Dominique y su fantasmal familia) no es de origen español sino francés, teniendo lugar los acontecimientos más terroríficos e irracionales del film, de acuerdo con Ramon Freixas (2016, p. 90), en la Bretaña Francesa y, como decíamos anteriormente, perteneciendo los mismos a una ensoñación.

La llamada, además, supuso la introducción en el cine de la actriz Dyanik Zurakowska, quien coprotagonizaría diferentes títulos del *fantaterror* como *El coleccionista de cadáveres* (Santos Alcocer y Edward Mann, 1968), *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), *La orgía de los muertos* (José Luis Merino, 1973) o *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973). Contaba también con la presencia del actor secundario Víctor Israel –otro artista con una extensa carrera estrechamente ligada al terror y el cine de explotación español– y de Emilio Gutiérrez Caba, que en ese momento, tal y como apunta Arantxa Aguirre (2008, p. 302), se encontraba en un punto clave de su carrera ya que dentro del Nuevo Cine Español protagonizaría *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) y *La Caza* (Carlos Saura, 1966). En cuanto al director, Javier Setó volvería al subgénero del *fantaterror* con *Viaje al vacío* (Javier Setó, 1969), un *thriller* psicológico en el que se entremezclan los conflictos de identidad con una trama de adulterio y una *femme fatale* dispuesta a todo para torturar a su marido.

El rodaje, como era habitual en estos filmes de escaso presupuesto, sufrió diferentes problemas financieros. Como consecuencia de ello, el equipo de rodaje tuvo que ser muy reducido, se hizo uso de pantallas reflectantes en vez de focos y el actor Emilio Gutiérrez Caba acabó aportando 100.000 pesetas para poder finalizar la obra (Romero, 2015, p. 92).

En lo que respecta a la censura, a principios de mayo de 1965 *La llamada* fue aprobada para mayores de 18 años sin necesidad de llevar cabo cortes ni adaptaciones. Los vocales, pese a las consideraciones de dos de los doce miembros presentes en la sesión, llegaron a la conclusión de que la obra no suponía problema alguno ya que su temática encajaba dentro de las convenciones del género de terror y por tratarse de un film destinado a un público adulto (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04143, Expediente 35176)²⁴¹.

4.4. Impacto.

El estreno de *La llamada* en las salas españolas fue realmente modesto, siendo la única referencia encontrada del film en las fuentes primarias un anuncio del mismo en un cine de Burgos a mediados de diciembre de 1966. No es de extrañar, por lo tanto, que Juan M. Company (1974, p. 72) afirmase que este título se trataba de una obra maldita que no le constaba que hubiese llegado a ser estrenada en España o que Pascual Cebollada y Luis Rubio Gil (1996, pp. 68, 295) señalaran su estreno a principios de diciembre de 1967. Puede que el escaso éxito del film también tuviese que ver con la renuncia de los derechos de distribución por parte de Cifesa a finales de agosto de 1969, encargándose de dicha labor inmediatamente después Arco Films (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04143, Expediente 35176).

simplemente tratarse de un producto de su imaginación. También en *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962) la presencia de un muñeco aparentemente con vida propia parece suponer la intervención de cierto trasfondo sobrenatural, aunque al final se descubre que todo se trata de un montaje para descubrir al asesino.

²⁴¹ Desconocemos, en todo caso, si los realizadores presentaron una versión recortada del film con menor presencia de las escenas de cama.

Con el paso de los años, sin embargo, *La llamada* se ganó la etiqueta de obra de culto; apareciendo destacada en diferentes fuentes como uno de los filmes más interesantes e insólitos del cine fantástico español de los años sesenta (Comas, 2005, p. 153; Curti, 2013, p. 26; Freixas, 2016, p. 90; Gómez, 2017, p. 148). Es también muy común encontrar peticiones *online* para la recuperación de este título digitalmente y/o en formato doméstico (ya sea en DVD o Blu-ray), ya que es considerada como una obra extraña y totalmente olvidada del cine español. Finalmente, el film de Javier Setó ha sido editado en España en DVD en 2022 por parte de Research Entertainment (Resen).

Por último, es igualmente importante señalar que existen dos versiones de la obra cuyas variaciones afectan a su desenlace. En la versión destinada al mercado estadounidense (Setó, 1965b) –que por las declaraciones de Sidney W. Pink (1989, pp. 189-198), entendemos que tuvo una distribución exclusivamente televisiva– se eliminó el final original en el que se da a entender que la mayor parte de lo sucedido durante la segunda mitad del argumento era una ensoñación (Setó, 1965a, min. 01:20:52-01:24:12). El desenlace de la versión anglosajona, aunque más abrupto, es al mismo tiempo más efectivo y melodramático, ya que coincide con el descubrimiento del cuerpo sin vida de Pablo abrazado al de Dominique en su cripta e incluye un “THE END ?” (Setó, 1965b, min. 01:23:54-01:23:58) con un signo de interrogación como un guiño al amor eterno que los amantes se juraron compartir.

5. *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966).

En 1966 empiezan a aparecer cada vez más filmes de corte fantástico, tanto dentro de la ciencia ficción más surrealista, como *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966), e incluso en el subgénero de monstruos, como *El sonido de la muerte* (José Antonio Nieves Conde, 1966). Es justamente en este año cuando Jesús Franco dirige el que es el cuarto y último film de su primer ciclo de terror, *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966); en donde el director vuelve a poner como centro de la acción los experimentos de control mental perpetrados por uno de los seguidores/discípulos de Orloff. La elección del mismo para representar 1966 reside, como veremos, en la consideración de este film como uno de los más importantes dentro de la filmografía de Jesús Franco.

5.1. Argumento.

La historia presentada en *Miss Muerte* se desencadena con la repentina muerte del doctor Zimmer (Antonio Jiménez Escribano) tras presenciar cómo el trabajo de su vida, basado en las investigaciones de Orloff sobre el control de la mente, es repudiado y ridiculizado por sus compañeros de profesión, los doctores Vicas (Howard Vernon), Moroni (Marcelo Arroita-Jáuregui) y Kallman (Cris Huerta). Irma Zimmer (Mabel Karr), hija del difunto doctor, retomará los experimentos de su padre para crear un pequeño grupo de autómatas con el objetivo de vengar su muerte. Para cumplir con dicho fin, Irma utilizará a Nadia (Estella Blain), una enigmática artista conocida por ser la estrella principal de un espectáculo de baile llamado *Miss Muerte*, cuya arma serán sus emponzoñadas y afiladas uñas. Paralelamente, Philippe (Fernando Montes), expareja de Irma y actual interés amoroso de Nadia, se aliara con dos inspectores de la policía (interpretados por Jesús Franco y Daniel J. White) para poder desentrañar la misteriosa desaparición de Nadia y atrapar al despiadado asesino que está dando muerte a los doctores.

5.2. Análisis erótico.

En lo que al erotismo se refiere, con *Miss Muerte* Jesús Franco se aleja de la explicitud de algunas de las escenas pertenecientes a sus títulos de terror anteriores (*Gritos en la noche* de 1962, *La mano de un hombre muerto* de 1962 o *El secreto del Dr. Orloff* de 1964) para caracterizar esta nueva historia con un tipo de erotismo mucho más sutil, misterioso y, valga la redundancia, erótico²⁴². La escena de mayor impacto de esta obra cinematográfica en dicho sentido es aquella en la que el director, tras realizar varios experimentos en sus filmes previos (sobre todo en el caso de *El secreto del Dr. Orloff*), lleva a la pantalla un espectáculo musical a medio camino entre la *performance* y el baile contemporáneo; un tipo de actuación de un claro trasfondo sexual y sadomasoquista en la que la música de *jazz* y la danza se fusionan con la posesión sexual para sacar a la luz las inclinaciones sexuales más perversas de los personajes²⁴³. Durante esta secuencia (Franco, 1966a, min. 00:15:00-00:16:51) se muestra a Nadia (Blain) vistiendo una fina malla negra con un escote en forma de V que le llega hasta el vientre mientras lleva a cabo el espectáculo que da nombre al film: Miss Muerte. Ejecutado sobre un escenario decorado con una enorme telaraña, el baile se inicia con Nadia arrastrándose y moviéndose por la enorme red del suelo, cual araña acercándose a su víctima, representada en esta ocasión por un maniquí masculino sentado en una silla en el lado opuesto de la escena (00:15:18-00:15:59). Una vez en frente del maniquí, Nadia se restregará contra él y lo abrazará sensualmente, para posteriormente tumbarlo contra suelo y simbolizar su muerte poniéndose encima del mismo mientras se cubre el rostro con la máscara de una calavera (00:15:59-00:16:51). Todo ello al son de una pieza de *jazz* completamente arrítmica y experimental que consigue aportar un matiz muy sobrenatural y surrealista al conjunto de la escena, enfatizando el acto de posesión sexual y muerte representado en la actuación de Miss Muerte.

Toda la actuación es trasladada a la pantalla a través de diferentes planos, aunque siendo la mayor parte de ellos cenitales²⁴⁴. La elección de este tipo de plano permite no sólo captar la esencia de la escena –ya que de este modo puede verse la telaraña sobre la que Nadia lleva a cabo su espectáculo y los movimientos que realiza sobre la misma–, sino que también realzar la figura de la artista. Así, en el momento en el que la cámara se sitúa más cerca de la acción –y debido al vertiginoso escote de la malla de Nadia– puede apreciarse su zona intermamaria en su totalidad y gran parte de su vientre (00:15:25-00:15:45). De la misma manera, cuando, prosiguiendo con el espectáculo, Nadia se da la vuelta, la malla le remarca las nalgas, dando una falsa sensación de desnudez (00:15:51-00:16:14). Su zona intermamaria volverá a ser captada de un modo muy próximo cuando ella se tumbe encima del maniquí para así dar fin al espectáculo (00:16:41-00:16:51); tratándose de un plano que fue eliminado de la versión española censurada del film (Franco, 1966b). Esta secuencia, además, es importante a nivel erótico no sólo por lo que la malla de Nadia permite o incita al espectador a querer ver (o imaginarse), sino debido al hecho de que la *performance* en sí se trata de una representación del acto sexual y del asesinato sadoerótico, con la mujer acercándose sensualmente a su

²⁴² Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film con comentarios del crítico Tim Lucas (Franco, 1966a), haciendo igualmente referencia a la versión con censura (Franco, 1966b) en diferentes momentos concretos.

²⁴³ El film es descrito por Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, p. 108) como una “estetizante y onanista destilación de la belleza, sublime invocación de un espacio feérico a la vez atractivo y repulsivo, fetichista oscilación entre el eros y la muerte, una obra capital en el devenir de Franco”; considerándolo, además, como el primero de los tres grandes exponentes del sadoerotismo en la filmografía del director, seguido por *Necronomicon - Geträumte Sünden* (Jesús Franco, 1968) y *Macumba sexual* (Jesús Franco, 1983).

²⁴⁴ Acompañados, por otra parte, por algunos *zooms* y planos de detalle, tanto del rostro de Nadia como del maniquí –que conforman los primeros quince segundos de la escena (00:15:00-00:15:15)– así como un plano contrapicado final de Nadia sobre el maniquí mientras se pone la máscara de la calavera (00:16:41-00:16:51).

víctima para, una vez haya conseguido seducirla, quitarle la vida. A su vez, se trata de un modo de mostrar al espectador las capacidades seductoras y mortíferas de Nadia.

Este baile, al mismo tiempo, presenta un interesante juego de roles de género respecto a la actitud masculina y femenina ante el acto sexual. De acuerdo con Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 61): “the image [el autor se refiere a uno de los carteles publicitarios del film] suggestively plays with the performance of gender identity: a real woman taking an active role and a passive male mannequin”²⁴⁵. La mujer, que desde una perspectiva machista debe mostrarse pasiva y servil para complacer al hombre, toma aquí a través del baile un rol sexualmente activo y posesivo, mientras que su acompañante masculino no es más que un títere a su merced. La presencia de la telaraña, además, arroja un poco de luz sobre la influencia de Jesús Franco a la hora de crear la (sexualmente) mortífera *performance* de Nadia. Así, siguiendo los ejemplos de la viuda negra y la mantis religiosa, que tras copular con los machos los matan; Nadia, a través del espectáculo de Miss Muerte, se convierte en una mujer vampiro/vampiresa/*femme fatale* que, tras sacar provecho (sexual) de su víctima, la mata²⁴⁶.

Respecto a la anteriormente mencionada presentación de los instintos/inclinaciones sexuales de los personajes, el director incluye varios planos de la pareja formada por Irma (Karr) y su excompañero de Universidad –y, aparentemente, expareja o examante–, Philippe (Fernando Montes), intercalados entre la escena de baile. La inserción de dichos planos (entre los minutos 00:15:45-00:15:50 y 00:16:20-00:16:30) le da al director la posibilidad de mostrar las reacciones de aquellos que están contemplando el espectáculo. La cámara *voyeur* de Jesús Franco, no sólo se centra en el objeto de deseo (en este caso Nadia), sino que también en los deseosos (Philippe, quien no puede apartar la mirada de ella)²⁴⁷; convirtiendo al espectador en un meta-voyer.

Posteriormente, Nadia volverá a aparecer de nuevo sobre el escenario como Miss Muerte, aunque esta vez el espectáculo queda omitido. En todo caso, podremos verla vestida con otra de sus mallas cuando, después del espectáculo, sea secuestrada por Irma e intervenida quirúrgicamente por ésta (00:32:16-00:41:25). Aunque a simple vista esta segunda prenda aparenta ser menos provocativa que la anterior al no presentar un escote tan marcado como aquella, en realidad ofrece una mayor sensación de desnudez al ser más transparente; permitiendo que a través de la misma se intuyan perfectamente los senos de la actriz (primero en el minuto 00:32:17-00:32:22 y, posteriormente, entre 00:38:57-00:39:07), así como su trasero (muy brevemente en el minuto 00:35:10 y de una forma mucho más completa aunque intermitentemente entre 00:35:44-00:35:53). Además, la malla en cuestión presenta estampado el dibujo de una araña, cuyo centro –siendo un punto que resalta por encima del resto por su volumen y contraste cromático– coincide con la zona genital de Nadia, mientras sus patas se extienden por el cuerpo de la mujer. Cabe decir que el diseño de las dos mallas de Nadia, sobre todo el de la segunda, presenta ciertas reminiscencias con los cómics, ilustraciones así como las portadas de novelas y revistas *pulp*. En este sentido, el hecho de que la misma haga uso de sus uñas como arma, además, recuerda a Catwoman, el famoso personaje de DC Comics.

²⁴⁵ “la imagen [el autor se refiere a uno de los carteles publicitarios del film] juega sugestivamente con la representación de la identidad de género: una mujer real tomando un rol activo y un pasivo maniquí masculino” (Traducción propia).

²⁴⁶ Esta influencia explicaría por qué nada más empezar el espectáculo (00:15:07-00:15:09) Nadia abre de par en par una capa que cubre su cuerpo, emulando la pose clásica del vampiro.

²⁴⁷ En *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971) Jesús Franco vuelve a hacer uso de la misma táctica para hacer evidente, ya desde el mismo principio del film, la fuerte atracción sexual que la Condesa Nadine Carody (Soledad Miranda) provoca en Linda Westinghouse (Ewa Strömberg).

Las escenas de los asesinatos de los dos primeros doctores –Vicas (Howard Vernon) y Moroni (Marcelo Arroita-Jáuregui)²⁴⁸–, por su parte, también presentan una fuerte carga erótica al hacer Nadia uso de la seducción para poder llevarlos a cabo, de un modo similar a sus actuaciones en el espectáculo de Miss Muerte²⁴⁹. El primero de los objetivos de Irma y Nadia es el Dr. Vicas (interpretado por Howard Vernon), que muere a manos de Nadia después de que ésta se le acerque en el vagón-restaurante del tren en el que viajan y lo atraiga hasta su habitación (00:43:36-00:45:56). El desarrollo de este primer asesinato (00:45:56-00:48:41) es similar al de un encuentro sexual ya que, una vez ambos se encuentren reunidos en la estancia, Nadia y Vicas se besarán (00:46:23-00:46:42 y 00:47:11-00:47:24), tras lo cual él procederá a quitarle el vestido (00:47:36-00:47:43). La acción, no obstante, resulta interrumpida por la propia Nadia, quien mata al doctor con sus uñas (00:47:44), trasunto de los colmillos de las vampiras. Cabe decir que el desnudamiento de ella no ofrece imágenes de desnudo directo o gratuito a excepción de su espalda (00:47:37-00:47:43, 00:47:48-00:47:50, 00:48:00-00:48:02 y 00:48:05-00:48:10), aunque sí puede verse muy parcialmente y de manera fugaz la parte posterior de su pecho derecho en el momento en el que la cámara se sitúa detrás de ella en un plano picado (00:47:47-00:47:54).

La segunda muerte, la del Dr. Moroni (Marcelo Arroita-Jáuregui), tiene lugar cuando éste acude a una pequeña taberna para tomar un café y se encuentra con Nadia (00:59:35-01:00:33). El doctor, sospechando que la presencia de la joven no es casual, decide huir, dando paso a una intensa persecución que culmina con la víctima siendo gaseada dentro de un taxi (01:00:33-01:06:04). La muerte queda omitida, y sólo es referenciada en la escena siguiente, donde se afirma que el cuerpo de Moroni no presenta las mismas cicatrices que las del Dr. Vicas (01:06:29-01:06:33). Paralelamente, la mujer de Moroni también es asesinada por otro de los autómatas de Zimmer, acto que Jesús Franco plasma en pantalla a través de un impactante plano contrapicado que puede recordar al de posteriores muertes del *giallo* o filmes *slasher* (01:03:06-01:03:09)²⁵⁰. La víctima, además, durante la escena viste un camisón que, gracias a un juego de contraluces, permite que se le vislumbre la figura a través de la ropa (01:02:30-01:02:36).

Existe, por otra parte, una escena no incluida en el montaje final del film²⁵¹ en la que se presenta a Moroni siendo torturado por Nadia, quien aparece llevando puestos unos zapatos con tacones y medias –una vestimenta común en el sadomasoquismo y fácilmente atribuible a la figura de la *dominatrix*–. El doctor, por su parte, se encuentra maniatado en una silla mientras la mujer se le acerca blandiendo un cuchillo. Si bien previamente decíamos que Nadia lleva a cabo sus asesinatos de un modo muy parecido al de su espectáculo de Miss Muerte; en el caso de la muerte del Dr. Moroni el paralelismo se vuelve todavía más evidente ya que éste, en la escena de tortura no incluida, se encuentra totalmente inmovilizado en una silla y a merced de Nadia como el maniquí del espectáculo.

²⁴⁸ La muerte del Dr. Kallman (Cris Huerta), en cambio, se desarrolla sin ninguna presencia de erotismo; siendo éste asesinado por Irma (01:15:04-01:15:31) tras descubrir la identidad de Nadia.

²⁴⁹ No en vano, como decíamos anteriormente, según Ramón Freixas y Joan Bassa (1999a, p. 108), *Miss Muerte* es el film que mejor representa la relación entre el erotismo y la muerte, un tema recurrente en la filmografía de Jesús Franco y el *fantaterror* en general.

²⁵⁰ Tim Lucas, en la versión con comentarios de la obra (Franco, 1966a, min. 01:03:04-01:03:09), señala que el asesinato de este personaje resulta realmente violento para un film de mediados de los años sesenta (pese a no ser sangriento). Muy probablemente dicha afirmación se deba al uso de un plano contrapicado, con la actriz aproximándose a la cámara mientras es asesinada, acercando el punto de vista del espectador a la acción.

²⁵¹ En la versión comentada del film (Franco, 1966a, min. 01:06:23-01:07:35), Tim Lucas afirma que pese a que la escena no fue incluida en la obra, la existencia de imágenes demostraría que la misma fue rodada. Las teorías de Lucas respecto al hecho de que esta secuencia no fuese incluida en el corte final son o bien un rechazo de la censura o que simplemente fue eliminada para no lastrar el ritmo del film. También cabe la posibilidad de que, dependiendo del grado de violencia, esta escena quedase excluida por ser demasiado explícita.

Por último, nos gustaría comentar algunas escenas más de *Miss Muerte* que presentan elementos de un tipo de erotismo más bien leve, aunque igualmente notable. De un modo similar a lo sucedido en *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), Jesús Franco aprovecha el hecho de situar la acción en un club nocturno o cabaret para adentrarse en los camerinos, en donde la intimidad de los mismos le permite mostrar las piernas y los muslos de una mujer –aparentemente, se trata de la encargada/propietaria del lugar– muy de cerca (00:53:05-00:53:08), apareciendo la misma durante toda la secuencia (00:53:05-00:53:35) vistiendo un escote en V muy pronunciado que permite vistas de su zona intermamaria e incluso una pequeña parte de su seno derecho²⁵²; así como incluir en segundo término a una de las bailarinas cambiándose de ropa (a partir del minuto 00:53:25). La escena, sin embargo, termina en el momento en el que ésta se quita el vestido (00:53:35), sin mostrar nada de su cuerpo más allá de su espalda y parte del trasero, al hacer uso la misma de una prenda de ropa interior de cuerpo entero (tipo *body*).

Además, en una misma línea, en esta obra encontramos numerosos desnudos femeninos de espaldas. El primero de éstos, descrito previamente, tiene lugar durante el asesinato de Vicas (00:47:37-00:47:43, 00:47:48-00:47:50, 00:48:00-00:48:02 y 00:48:05-00:48:10). Tras éste, Irma obliga a Nadia a quitarse el vestido para así poder destruir cualquier prueba que pueda relacionarla con el asesinato del personaje de Vernon, dando pie a una vista completa de la espalda de Nadia hasta la altura de las caderas (00:50:30-00:50:35) –que fue censurado en la versión española de la obra (Franco, 1966b)– así como un vistazo muy parcial de su muslo izquierdo mientras se deshace de la prenda (00:50:21). Se incluyen, además, algunas vistas parciales más de la espalda de Nadia, tanto antes de quitarse el vestido (00:49:58-00:50:05), como después de hacerlo (00:50:30-00:50:42). Esta secuencia de desnudamiento transmite la sensación de la existencia de un tipo de relación sadomasoquista establecida entre la Doctora Zimmer (mandataria absoluta) y sus autómatas (simples títeres a sus órdenes).

Siguiendo con los desnudos de espaldas, las escenas en las que se desarrollan las operaciones realizadas por Irma para crear a sus autómatas también presentan cierto grado de desnudez femenina. En la primera de este tipo (00:26:07-00:27:31), Bárbara (Lucía Prado) es atada en la máquina de Zimmer por parte de Hans (Guy Mairesse)²⁵³; quien le desabrocha la parte posterior del vestido (00:26:24-00:26:43), lo que supone la aparición ella con la espalda parcialmente al desnudo, tanto a lo lejos (00:26:43-00:26:49) como de un modo más cercano (00:26:52 y 00:27:05-00:27:28). La segunda escena quirúrgica –en la que vemos a Irma interviniendo a Nadia (00:37:05-00:38:10)– se desarrolla de una manera muy similar a la anterior, presentando diferentes vistas parciales de la espalda de Nadia, ya sea a través de unos planos más alejados (00:37:16-00:37:21 y 00:38:07) como de otros mucho más próximos (00:37:21-00:37:26). En este caso incluso se incluye un primer plano de la espalda de la mujer mientras Irma le clava diferentes agujas en la columna vertebral (00:37:39-00:37:55). Entre los minutos 01:08:43-01:09:09, Irma volverá a intervenir a Nadia, mostrando nuevamente la espalda de ésta (01:09:05-01:09:09) y siendo su trasero perceptible a través de las medias (01:08:59-01:09:07). De acuerdo con Tim Lucas en la versión comentada del film (Franco, 1966a, min. 00:26:06-00:26:19), estas secuencias se tratan de una representación de una violación; un hecho que se ve acentuado por el estado de semidesnudez de las mujeres –sobre todo en el primer caso, cuando Hans le rompe la ropa a Bárbara– y por el hecho de que ambas sean convertidas en autómatas a la fuerza y en contra de su voluntad. Cabe de decir que estas dos secuencias quirúrgicas, en las que las víctimas son femeninas, distan

²⁵² En otra escena desarrollada en el camerino (00:33:45-00:33:48), vuelve a aparecer muy brevemente la misma mujer con un escote similar que le llega hasta el vientre y los muslos al descubierto.

²⁵³ Bárbara se trata de un personaje cercano al padre de Irma, convertida en autómata por ésta; mientras que Hans es un preso fugado con el que el Dr. Zimmer lleva a cabo sus experimentos al principio del film.

completamente de aquella en la que el Dr. Zimmer (Antonio Jiménez Escribano) interviene a Hans (Guy Mairesse) durante los primeros minutos de la obra (00:06:02-00:07:17), ya que no presenta elementos de desnudo ni planos de detalle; siendo sólo posible verle la parte inferior de la espalda a Hans mientras es arrastrado por el suelo (00:05:09-00:05:16).

Así mismo, en *Miss Muerte* –según Tim Lucas en la versión comentada del film (Franco, 1966a, min. 00:20:55-00:21:18)–, somos testigos de un primer atisbo de lesbianismo en un film de Jesús Franco a través de la conexión establecida entre Irma y una mujer (interpretada por Ana Castor)²⁵⁴ con la que decide tomar un baño en un lago (00:20:24-00:21:07), y a la que asesinará para fingir su propia muerte. Aunque en este caso el lesbianismo es insinuado de un modo totalmente sutil, la atracción sexual entre los personajes femeninos se convertiría en un elemento muy recurrente en la filmografía del director; consecuencia de su adoración por las mujeres, a las que consideraba como las verdaderas protagonistas de sus filmes (Aguilar, 1991a, p. 46). Además, en la escena en cuestión, aunque las vistas son más bien breves, las dos mujeres aparecen de manera intermitente en bañador de cuerpo entero una vez se encuentran fuera del agua (00:21:08-00:21:48).

5.3. Realización.

Respecto al proceso de realización del film, Jesús Franco llevó a cabo *Miss Muerte* gracias a un acuerdo con el productor Serge Silberman que implicaba la redacción de dos guiones por parte del director junto al autor, guionista y actor Jean-Claude Carrière (Franco, 2004, pp. 215, 273); aunque el proceso fue, en realidad, un tanto más complejo. En la entrevista realizada al director por Carlos Aguilar (1991a, pp. 41-42), el mismo afirma que el inicio del rodaje de *Miss Muerte* fue totalmente accidental ya que por aquel entonces se encontraba preparando otra obra cinematográfica, *Al otro lado del espejo* –que el realizador finalmente conseguiría dirigir en 1973–, y que debía ser coproducida por Silberman. Sin embargo, el guion para dicho film tuvo problemas con la censura, ya que los vocales consideraban necesario aplicar toda una serie de cambios que Jesús Franco se negaba rotundamente a llevar a cabo. Ante esta situación, el director decidió emprender un film de terror, ya que sabía que la censura no se tomaba el género en serio y no tendría problemas en aprobarlo a menos que incluyese desnudos. Así, el realizador habló con Silberman y éste estuvo de acuerdo, por lo que Jesús Franco se trasladó a París para escribir el guion junto con Carrière.

Juan Manuel Corral (2015a, p. 104), por su parte, señala que el guion escrito por Jesús Franco y Jean-Claude Carrière surgió con la idea de realizar una serie de filmes sobre el personaje de Lemmy Caution, conocido por ser interpretado por el actor Eddie Constantine –de ahí que según el autor, el film presente influencias de los *thrillers* de espías de la época y que sea considerado como un “pseudo-bond alocado” (Corral, 2015a, p. 102)–; aunque tomando como base la historia de venganza de la novela de Cornell Woolrich de 1940 *The Bride Wore Black*, y la experiencia de Jesús Franco con el guion rechazado de *Al otro lado del espejo* (Jesús Franco, 1973) para aportarle un mayor carácter terrorífico.

Aunque tanto *Al otro lado del espejo* (Jesús Franco, 1973) como *Miss Muerte* se tratan de títulos de género terrorífico, este último film presenta una influencia más marcadamente fantástica debido a los experimentos científicos de Irma, claramente irreales y de ciencia ficción²⁵⁵; consiguiendo un resultado más imaginativo y falto del corte realista del primero,

²⁵⁴ Actriz que originalmente debía interpretar el papel de Irma, pero que se negó a ello ya que no quería aparecer durante la segunda mitad del film con cicatrices en el rostro (Aguilar, 1991a, p. 42).

²⁵⁵ Jordi Costa (1999, p. 159), afirma que en *Miss Muerte* el director lleva a cabo un trato de la tecnología desde un punto de vista más bien irónico, por la semejanza de la máquina de Irma con una langosta –debido a que la

mucho más cercano al *thriller*. Es más, cabe incluso la posibilidad de que esta fuese la razón por la que una obra fue aceptada y la otra sufriese ciertos cambios por parte de la censura. Por otro lado, la respuesta del director ante la censura por los cambios aplicados al guion de *Al otro lado del espejo* (Jesús Franco, 1973), decidiéndose a realizar un film de terror que pudiese ser aprobado sin problemas (Aguilar, 1991a, p. 41), puede ser considerada como la principal causa por la cual en *Miss Muerte* no encontramos ninguna escena explícita de desnudo comparable a aquellas presentes en las versiones extranjeras de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) o *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964).

En este sentido, también debe tenerse en cuenta la posibilidad de que Jesús Franco se viese condicionado, hasta cierto punto, por el hecho de escribir el guion acompañado por Jean-Claude Carrière (en vez de hacerlo en solitario) y por trabajar con un nuevo coproductor. En sus primeros filmes de terror, Jesús Franco había colaborado con Marius Lesoeur, coproductor francés que le pedía expresamente al director que rodara secuencias con desnudo y/o sexo (Franco, 2004, p. 263); siendo ésta una práctica habitual del productor, ya que compraba filmes españoles antiguos a precios muy económicos y los redistribuía incluyéndoles escenas de tipo sexual (Franco, 2004, p. 239). En el caso de *Miss Muerte*, en cambio, el director trabajó con Serge Silberman, que se trataba de uno de los productores de filmes independientes de mayor reconocimiento (Franco, 2004, p. 273), por lo que es posible que el mismo no requiriese de tales prácticas a la hora de poder distribuir sus filmes²⁵⁶.

En cuanto a las influencias de Jesús Franco y Jean-Claude Carrière, resulta interesante la descripción del film, durante sus primeras fases de preparación, como una versión en femenino de la novela de Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886)²⁵⁷, incluyendo una transformación de la protagonista que no era física sino psicológica (Una versión española de “Doctor Jekyll”, 1965, p. 30). Aunque el resultado final de *Miss Muerte* difiere de la novela de Stevenson, la referencia puede indicarnos que dicha obra fue una de las bases de Franco y Carrière, junto a los experimentos de Orloff en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), a la hora de emprender el guion. Además, ambos guionistas bebieron de diferentes revistas *pulp* e introdujeron toda una serie de homenajes a filmes y seriales clásicos –como es el caso de *Les vampires* (Louis Feuillade, 1915)– (Corral, 2015a, p. 105).

Es igualmente importante hacer mención al hecho que en esta secuela/variación de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), Jesús Franco lleva a cabo un distintivo cambio de género en su personaje principal, convirtiendo al malvado doctor en una mujer. Es incluso más reseñable que dicho cambio conduce al director a realizar una alteración en los roles de los personajes muy significativa e interesante, haciendo que aquellos que en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) eran los agresores (hombres maduros de cierto grado social), ahora sean las víctimas, y viceversa (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 61-63).

Por otro lado, sabemos que el film sufrió algunas adversidades cuando fue presentado a censura. Pese a las afirmaciones del propio director en la entrevista realizada por Jordi Costa (1999, pp. 158-159), en donde señala que la obra no recibió cortes y fue clasificada 3R –para

misma está compuesta por dos brazos mecánicos con pinzas–. Este hecho encaja con lo afirmado respecto al componente de ciencia ficción e irreal del film.

²⁵⁶ Este hecho es también notable en el presupuesto del film, que según Carlos Aguilar (2011, p. 105) fue de 10.000.000 de pesetas, el más alto para un film de Jesús Franco hasta aquel momento.

²⁵⁷ El título que recibió el film en un primer momento fue “Doctor Z. y Miss Muerte” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04902, Expediente 000116-65); quedando todavía más clara la influencia de la obra de Stevenson.

mayores de dieciocho años con reparos²⁵⁸–; de acuerdo con la información extraída de los informes de la sesión de la comisión de la censura (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04287, Expediente 37519), *Miss Muerte* fue aprobado en diciembre de 1965 para mayores de 18 años, aunque requiriendo cortes en el segundo, cuarto y sexto rollo por la presencia de desnudos femeninos (sin especificar de manera concreta las secuencias afectadas)²⁵⁹; considerando los vocales que el título se trataba de un film de terror con “morbo sexual” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04287, Expediente 37519). A principios de enero de 1966, la comisión revisaría los cortes y, pese a aceptar aquellos pertenecientes al rollo dos y cuatro, consideró necesario modificar nuevamente el del rollo seis; aprobando la exhibición de la obra a los pocos días (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04287, Expediente 37519). El guion, por su parte, tal y como había vaticinado Jesús Franco tras los problemas sufridos con el de *Al otro lado del espejo* (Jesús Franco, 1973), fue aceptado en abril de 1965 por parte de la Comisión de Censura de Guiones sin ningún tipo de reparo ni advertencia (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04902, Expediente 000116-65). La clasificación eclesiástica, en todo caso, como bien afirmaba el director (Costa, 1999, pp. 158-159) fue de 3R, es decir, para “mayores de 18 años con reparos” (Cartelera de espectáculos, 1967, p. 2).

5.4. Impacto.

En cuanto al impacto del film, *Miss Muerte* se trataba de uno de los títulos favoritos de Jesús Franco, tanto de entre aquellos que componen su primer ciclo de terror (Aguilar, 1991a, p. 41; Shipka, 2007, p. 136), como a nivel en general (Torres, 1991, p. 35), además de ser una de las obras del director de mayor consideración, sobre todo por el hecho de marcar un punto de consolidación dentro de su filmografía (Freixas y Bassa, 1999a, p. 108; Shipka, 2007, p. 136). Cabe decir que ya en el momento de su estreno, *Miss Muerte* gozó de una buena acogida entre los seguidores de la serie B (Franco, 2004, p. 273) y se convirtió rápidamente en un film de culto (Aguilar, 2011, p. 110); aunque como suele ser habitual en las obras cinematográficas del *fantaterror*, su éxito fue mayor en el extranjero que en España –siendo por ello, realmente escasas las referencias en los medios españoles de la época–. Las opiniones de los críticos españoles, como es habitual en el fantástico español, fueron poco favorables. Un ejemplo de ello es el caso de Manuel de Sanhernán (1967, p. 2), quien sobre el film de Jesús Franco afirma:

“La situación principal tiene un arranque prometedor, para haber conseguido una película policíaca, con sus buenas dosis de terror. Sin embargo el desarrollo de la acción se hace confusamente, y los intentos de efectos terroríficos resultan falsos y hasta absurdos. Así se pierde, por inconsistencia del guión, toda posibilidad de acertar, por parte del director”.

M. Planas (1966, p. 55), por su parte, resume muy vagamente la obra y los elementos argumentales más importantes de la misma para concluir que “El film seguramente complacerá a los amantes del género de angustia y misterio, ya que en él se combinan los

²⁵⁸ Cabe decir que estas declaraciones serían contradichas por el propio director en sus memorias cuando afirma que *Miss Muerte* “era una película bastante malsana, pero la censura me la dejó casi entera” (Franco, 2004, p. 273), dando a entender, por lo tanto, que el film sí fue censurado aunque recibiendo pocos cortes.

²⁵⁹ Pese a la falta de referencias en los informes de censura de las escenas que debían ser cortadas, tras la visualización de una versión censurada del film (Franco, 1966b), sabemos que los cortes más notables se aplicaron al baile de Nadia (Blain) como Miss Muerte, eliminando el último plano de ella tumbándose encima del maniquí, así como el desnudo de espaldas de la misma cuando Irma (Karr) la obliga a quitarse el vestido para destruir las pruebas que puedan relacionarla con el asesinato de Vicas (Vernon).

diversos estilos que nos ha mostrado el cine de terror en el curso de los años”, sin aportarle mayor importancia ni reconocimiento.

Con el paso de los años, sin embargo, la obra sería reivindicada. Así, Mauricio Bach (2015, p. 24) describe el film con las siguientes palabras: “Una de las joyas tempranas de Jesús Franco [...] Un ejemplo de la inventiva visual del director con admiración por Welles, mezclada con pasión por los cómics y dinamismo jazz”.

En cuanto a su estreno internacional, es interesante hacer referencia a un hecho apuntado por Tim Lucas (Franco, 1966a, min, 00:17:36-00:18:02), ya que en su distribución en los Estados Unidos de América se decidió omitir una secuencia en la que Irma (Mabel Karr) acepta las insinuaciones sexuales de Philippe (Fernando Montes) y se acuesta con él; un hecho que no fue del agrado de las autoridades estadounidenses puesto que se consideró inapropiado sugerir que dos adultos no casados practicaran el acto sexual –si bien, en cambio, la escena en cuestión sí fue aceptada por la censura española–.

6. *El enigma del ataúd* (Santos Alcocer, 1967).

Influenciados por los *thrillers* policíacos de origen italiano, los *gialli*, los directores y productores españoles siguen explotando la fórmula de introducir elementos de terror en filmes de drama criminal. Ejemplos de ello son *El filo del miedo* (Jaime Jesús Balcázar, 1967) o *El rostro del asesino* (Pedro Lazaga, 1967). Caso aparte es *La isla de la muerte* (Mel Welles, 1967), film de influencia *pulp* sobre una planta carnívora sedienta de sangre humana. En 1967, empero, nos centraremos en *El enigma del ataúd* de Santos Alcocer, que es al mismo tiempo un intento de mezclar el *thriller* policial del estilo de Agatha Christie con el terror (supuestamente) sobrenatural, a la vez que de recuperar el espíritu de los filmes góticos de Jesús Franco.

6.1. Argumento.

Daniel (José Bastida) y Greta (Danielle Godet), un matrimonio poco avenido, reciben la noticia de que Dam (Howard Vernon), el tío de él, está a punto de morir. Reunidos junto al hermano de Daniel, Pablo (Adolfo Arlés), y el resto de familiares, se encuentran cara a cara con Dam; quien ha orquestado la preparación de su propio velatorio (ataúd incluido) e informa a sus allegados de su testamento y de las extrañas cláusulas del mismo: aquél que toque su cuerpo, salvo su ayudante Judith (María Saavedra), perderá su parte de la herencia. El repentino asesinato de Dam y de Daniel, así como la posterior desaparición de sus cadáveres, supondrán que los protagonistas se enfrenten a toda una serie de espantosas situaciones que culminarán con la verdad: todo se trataba de una farsa creada por Dam y su ayudante para fingir su muerte y escaparse con el dinero del seguro; matando a Daniel cuando descubrió sus planes y a Judith para no tener que repartirse los bienes con ella.

6.2. Análisis erótico.

Este film de Santos Alcocer resulta muy llamativo a nivel erótico ya que presenta una serie de insertos eróticos de alto contenido sexual y de desnudo que conforman un total de cuatro escenas diferenciadas: una en la que se presenta una fiesta orgiástica, otra en la que se muestran imágenes de flagelaciones y sadoerotismo (completamente ajenas al desarrollo

argumental), y dos más en las que se intenta encauzar un par de escenas de sexo fingiendo que se tratan de los personajes principales del film²⁶⁰.

Empezando por la fiesta/orgía, se divide en dos fragmentos (uno situado al principio del film y otro al final) y es incluida con la intención de recrear la vida de excesos llevada por Dam (Howard Vernon). Durante el primero de estos fragmentos (Alcocer, 1967a, min. 00:00:08-00:00:54), se nos muestra a una mujer en ropa interior a la que Dam (Vernon) le quita el sujetador; apareciendo la joven con los senos al desnudo en el minuto 00:00:09, que ella se cubre tímidamente con las manos. Seguidamente, él la coge por la cintura y la tumba a su lado en un ostentoso sofá (00:00:10-00:00:12) para poder acariciarle el cuerpo, desde el muslo hasta el cuello, que el hombre besará (00:00:14-00:00:17). El siguiente plano nos lleva a otra estancia, en cuyo centro hay una mujer en ropa interior realizando un *stiptease* (00:00:18-00:00:23), que se quita el sujetador al son de la música y muestra sus senos a través de un plano contrapicado muy cercano entre los minutos 00:00:24-00:00:28; momento en el que la cámara se traslada a otra habitación que se está celebrando una fiesta orgiástica. A través de un único plano fijo (00:00:28-00:00:38), encontramos en un primer término a una mujer completamente desnuda tumbada de espaldas, ofreciendo vistas parciales de su trasero, mientras por el fondo puede verse a una pareja practicando algún tipo de actividad sexual. En medio de la sala, por su parte, un hombre completamente trajeado y una mujer semidesnuda bailan abrazados mientras él le arranca la ropa interior inferior –mostrando ella, en consecuencia, gran parte de sus nalgas (00:00:32-00:00:38)–. Seguidamente, se introduce un plano muy próximo de las manos de un hombre subiéndole la parte inferior del vestido a una mujer; lo cual la deja con el trasero a la vista (00:00:39-00:00:40). En el momento en el que la mujer se da la vuelta, aparecerán sus senos en pantalla, mostrados de un modo muy cercano dada la proximidad de la cámara (00:00:42-00:00:43). Tras tumbarse encima de ella, el hombre procede a besarle el cuerpo; siendo nuevamente visible su seno derecho (00:00:50-00:00:54), así como el izquierdo (00:00:51-00:00:54), el pezón del cual él estimulará con el pulgar mientras le besa el vientre –quedando el *cunnilingus*, aparentemente, implícito–.

Durante los últimos minutos del film, tal y como afirmábamos anteriormente, se vuelven a recuperar las imágenes pertenecientes a la fiesta (01:27:31-01:27:57), mostrando muy brevemente (01:27:31-01:27:39) el plano de la pareja bailando en medio de la orgía –con el hombre ya habiéndole quitado la ropa interior a su compañera, quien aparece en desnudo integral trasero (01:27:34-01:27:37)–; y dando paso a una escena de sexo entre Dam (Vernon) y una mujer (01:27:40-01:27:57). En esta última parte de la escena se nos muestra, primero, a una joven muy de cerca mientras se desnuda, apareciendo con los senos a la vista (01:27:41-01:27:46), para seguidamente introducir un plano cenital de Dam acostado en la cama –con el torso al desnudo y la sábana cubriéndole el cuerpo hasta la cintura– y de la mencionada mujer tumbándose a su lado (01:27:49-01:27:53). Seguidamente, Dan se incorporará para besarla y empezar a quitarle la ropa interior inferior (01:27:54-01:27:57), aunque sin llegar a exponer sus genitales ni sus senos en pantalla.

Por lo que respecta a las dos secuencias a través de las cuales se intenta recrear dos escenas de cama entre algunos de los principales personajes del film, encontramos una en la que se nos muestra el encuentro sexual entre Daniel (Bastida) y Judith (Saavedra) y, por otro lado, Greta (Godet) y Pablo (Arlés); haciendo, aparentemente, uso de unos actores distintos y unas localizaciones diferentes a las del resto del film²⁶¹. En la secuencia supuestamente

²⁶⁰ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Alcocer, 1967a), haciendo igualmente referencia a la versión con censura (Alcocer, 1967b) en la parte final del mismo.

²⁶¹ A excepción del rostro de Greta, el del resto de personajes no son mostrados directamente en pantalla, lo que nos hace pensar que se tratan de intérpretes diferentes. En el caso de Greta, resulta francamente difícil poder distinguir si se trata de Danielle Godet o no, por lo que cabe la posibilidad de que la actriz colaborase en estas

desarrollada entre Daniel y Judith, tras la marcha de Greta (Godet) –quien los descubre besándose–, los amantes (todavía interpretados por José Bastida y María Saavedra) se besan y se tumban sobre la cama (00:58:00-00:58:04), lo que lleva a que muy brevemente se le pueda ver a ella la parte superior de los senos (00:58:02-00:58:03). En el minuto 00:58:09, sin embargo, tiene inicio un nuevo plano en el que se muestra la mano de Daniel apagando la luz y empezando a desnudar a Judith (00:58:12-00:58:17)²⁶². El desnudamiento supondrá la aparición de los senos de ella de lado, primero el derecho (00:58:16-00:58:24) y, después, el izquierdo parcialmente cuando la mujer gire levemente su cuerpo (00:58:19-00:58:23); llevando a cabo la cámara un barrido descendente por el cuerpo de la misma (00:58:20-00:58:26), la cuál se dará la vuelta para mostrar su trasero a través de un primer plano (00:58:26-00:58:27).

La segunda escena de este tipo, centrada en este caso en Greta (Godet) y Pablo (Arlés), se inicia después de que éste haya acostado a la primera en su cama y se haya instalado en la estancia contigua. Así, en el minuto 01:18:26 (teniendo lugar el cambio de ubicación e intérpretes) Pablo vuelve a acercarse a Greta y empieza a besarla en el cuello y el brazo derecho (01:18:37-00:18:52). En el momento en el que ella se da la vuelta, él retirará la sábana con la que se cubre (01:18:55-01:18:58) para seguidamente empezar a subir la mano por su muslo y poder desnudarla (01:19:01-01:19:03). Aunque el desnudamiento y la actividad sexual son eludidos, se incluye un primer plano de los senos de ella (01:19:04-01:19:08). Dicho plano se trata, en realidad, de una continuación de aquel aparecido anteriormente entre los minutos 00:00:39-00:00:54 en el que se nos muestra a un hombre acariciando y besando el cuerpo de una mujer; por lo que, o la primera parte de esta escena fue incluida al principio del film de manera premeditada para acompañar el resto de imágenes orgiásticas, o el orden de aparición de la misma fue alterado a lo largo del proceso de distribución del film.

Respecto a la escena sádica, conformada por un total de once fragmentos esparcidos a lo largo de todo el film, se trata del más longevo y explícito de los insertos, incluyendo desnudos integrales, sadoerotismo y recreaciones del acto sexual en unas imágenes muy cercanas al *soft porn*. La escena en cuestión se inicia con una mujer tomando un paseo por una zona boscosa (00:05:04-00:05:15) que repentinamente es atacada por un hombre al que no llegamos a ver completamente (00:05:16-00:05:31); quien la sujetará por los pechos por encima de la ropa y haciendo que la misma se le abra y quede expuesto su sujetador, así como parte de sus senos (00:05:26-00:05:31). Posteriormente, veremos a una mujer en desnudo integral delantero, atada de pies y manos, siendo torturada por un hombre –que lleva puesto un pequeño delantal de cuero para cubrirle los genitales pero que le deja el trasero a la vista– y otra mujer en desnudo integral de perfil (00:10:08-00:10:39)²⁶³. Así, primero aparece el hombre (como decíamos, con el trasero al descubierto en todo momento) acariciando el cuerpo desnudo de la mujer encadenada, empezando por los pechos para poco a poco reseguir toda su anatomía (00:10:08-00:10:20), mientras la segunda mujer lo contempla con los senos y las nalgas parcialmente a la vista. En el minuto 00:10:21 esta última le ofrecerá al primero un látigo, acción a la que él responderá tocándole los senos y acariciándoselos con el arma (00:10:25-

secuencias –si bien ello tampoco significa que el desnudo, captado por un plano completamente aislado, sea suyo–. En cuanto a las localizaciones, resulta chocante ver cómo los planos presentados son muy cerrados, sin llegar a mostrar el entorno, o que el estampado de la cama en la que está acostada Greta cambie radicalmente entre las escenas pertenecientes al film y la de tipo sexual.

²⁶² El cambio resulta visible dada la alteración de la luminosidad (diferente a la del resto del film), de la música y al hecho de romper con la continuidad argumental: si segundos antes veíamos a la pareja tumbada sobre la cama, ahora ambos se encuentran de pie.

²⁶³ Aunque los tres ocultan sus rostros con capuchas, entendemos que se tratan de la víctima y el agresor del fragmento anterior, y de una cómplice de este último.

00:10:32); haciendo uso de la misma para fustigar a su víctima en el busto (00:10:37-00:10:39), del que se ofrece un primer plano (00:10:39). La escena será recuperada con un nuevo fragmento (00:11:20-00:11:44), en el que se incluyen una serie de primeros planos de los senos de la víctima mientras son golpeados (00:11:22-00:11:26), alternando varias vistas consecutivas de los mismos y del hombre empuñando el látigo para transmitir la agresividad e intensidad de la tortura. En los minutos 00:11:21, 00:11:26-00:11:28 y 00:11:30-00:11:43, además, veremos varios planos del desnudo integral de la mujer. En cuanto a la cómplice del torturador, que se mantiene en un segundo plano, veremos como se acaricia el cuerpo mientras observa detenidamente la escena (00:11:34-00:11:36), lo que le aporta rasgos sádicos y voyeristas. La mujer sólo intervendrá para cogerle la mano al hombre e indicarle que pare (00:11:37), permitiendo una mejor vista de sus senos cuando se de la vuelta (00:11:39-00:11:42). En el minuto 00:13:10 aparecen las piernas de la mujer encadenada, que su torturador acaricia; iniciándose un barrido ascendente por el cuerpo de ella (00:13:10-00:13:20) en el que se muestra su vello púbico (00:13:12-00:13:16) y sus senos (00:13:18-00:13:24), que el hombre estruja. La entrada de un nuevo plano centrado en la zona pélvica de ella seguido de un barrido (00:13:25-00:13:35) nos mostrará al agresor frotándose contra el pubis de su víctima, incluyendo varias vistas del vello púbico de ella y del trasero de él. Un plano centrado en el tronco superior de la mujer nos ofrecerá nuevas vistas de sus senos (00:13:45-00:13:54) –que él acaricia previamente entre los minutos 00:13:36 y 00:13:44–, además de mostrar su muerte cuando él le rodea el cuello con las manos y la estrangula (00:13:48-00:13:54). Poco después, y de un modo muy breve (00:24:45-00:25:01), la mujer encadenada aparece a través de un *zoom* dirigido hacia su cintura que inundará la pantalla con una imagen de su pelvis. Aunque la zona genital no es mostrada frontalmente, por la posición contorsionada de su cuerpo, es igualmente visible una parte de su vello púbico en todo momento. Posteriormente, un *zoom* en retroceso (00:37:17-00:37:28) nos llevará de una vista del seno derecho de la mujer, que aparece tumbada (00:37:17), a otra de general de la mazmorra en la que puede verse al hombre y su cómplice (en desnudo integral trasero) y a la víctima tirada en el suelo, con el cuerpo volteado y sin mostrar los genitales (00:37:28-00:37:37). Un nuevo plano cercano al seno derecho de la víctima (00:37:38-00:37:45) nos mostrará al hombre acercándose a ella, para poder levantarla y ponérsela sobre el hombro; incluyendo una vista del trasero de él (00:37:46) y del de ella (00:37:47-00:37:52).

De nuevo en la mazmorra (00:45:41-00:46:24), el torturador le ofrece a su cómplice el látigo para que lo azote (00:45:47-00:45:59); apareciendo el primero con las nalgas parcialmente a la vista (00:45:43-00:45:44) y la segunda en desnudo integral de perfil (00:45:44-00:45:51) y trasero (00:45:52-00:46:00). Finalmente, él la detendrá bruscamente, haciendo que, con el movimiento, ella aparezca en desnudo integral delantero (00:46:01-00:46:03). Tras cogerla, el hombre la tumbará (00:46:03-00:46:05), ofreciendo una vista de su trasero (00:46:04-00:46:07). Un plano picado muy explícito y cercano nos mostrará al hombre, de espaldas (con el trasero al descubierto), fingiendo mantener relaciones sexuales con la mujer (00:46:07-00:46:14). La entrada de un plano de la pareja de lado permitirá una vista casi al completo del cuerpo de ella, mientras él le coge uno de los senos y prosigue con el movimiento pélvico propio del acto sexual (00:46:14-00:46:24). Este mismo plano lateral será retomado nuevamente entre los minutos 00:48:33-00:48:51. Posteriormente, y para dar fin a esta explícita secuencia, la mujer aparece de pie, atada y en desnudo integral delantero a través de un plano fijo en el que se nos mostrará al hombre –con el trasero a la vista, tal y como sucedía anteriormente– tomándole varias fotografías y estrangulándola (01:19:09-01:19:57). Teniendo en cuenta el carácter violento de las flagelaciones, así como de las violaciones (las dos mujeres son forzadas sexualmente) y los estrangulamientos, el hombre encapuchado se trata de un verdadero sádico. Al mismo tiempo, curiosamente, este peculiar personaje también presenta rasgos masoquistas al pedirle a su compañera que lo fustigue antes de practicar el

acto sexual con ella. Por otro lado, el hecho de que tome fotografías de la mujer maniatada es un claro reflejo de una actitud voyerista; también trasladable a su compañera, quien lo observa torturando a su víctima.

Más allá de estas escenas, que evidentemente fueron eliminadas de la versión española censurada (Alcocer, 1967b), *El enigma del ataúd* presenta algunos nimios elementos eróticos, como es el caso de la aparición de varias esculturas de desnudo femenino –de las que se incluyen planos muy cercanos– y una de tipo masculino (Alcocer, 1976a, min. 00:47:11-00:48:18); así como a las actrices Danielle Godet y María Saavedra vestidas con unas prendas de cama muy veladas. En el caso de Godet, es posible verla con la falda subida y mostrando las medias y parte del muslo (00:58:28-00:58:30), mientras que Saavedra aparece con un vestido muy escotado que permite vistas parciales de sus senos –sobre todo cuando la cámara adopta un plano contrapicado (01:00:17-01:00:19) o picado (01:02:03-01:02:07), y en la escena en la que se tumba en la cama con Daniel (00:58:02-00:58:03)–. Paralelamente, y siendo un rasgo común de los primeros filmes del *fantaterror* –como *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962), *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963), *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), *Fuego* (Julio Coll, 1964) y, hasta cierto punto, *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966)–, así como en los títulos posteriores guionizados por Paul Naschy, se muestran algunos triángulos amorosos y se incluyen varias subtramas de adulterio (en este caso de Daniel/Judith y Greta/Pablo) para favorecer la presencia de escenas amorosas y/o de desnudo en las versiones extranjeras; a la vez que añadiéndole al argumento cierto aspecto melodramático, romántico y comercial atrayente para el público.

6.3. Realización.

En cuanto al proceso de producción, *El enigma del ataúd* surgió como un proyecto que debía ser dirigido por Jesús Franco y realizado a modo de coproducción entre Sergio Newman y Marius Lesoeur; con las características de los filmes de esta colaboración. Así, se trataría de una obra cinematográfica de terror, en blanco y negro, y con la participación del actor fetiche del realizador, Howard Vernon. Sin embargo, Jesús Franco no consiguió llegar a ningún acuerdo ni con Newman ni Lesoeur, quienes finalmente le encargaron la dirección a Santos Alcocer (Aguilar, 2011, p. 104). Cabe decir que Alcocer no se limitó sólo a la dirección, sino que también escribió el guion tomando como base la novela de bolsillo *Sólo un ataúd* (1963) de Enrique Jarber –nombre artístico del autor aragonés Enrique Jarnés Bergua²⁶⁴, y produjo el film a través de su productora Santos Alcocer, P.C., en coproducción con Hispamer Films y Eurociné –empresa que, según Diego L. (2015, pp. 99-10), no aparece acreditada si bien participó a nivel económico en la obra–.

Para facilitar la venta en el extranjero, además, esta obra cinematográfica contó con la participación del actor suizo Howard Vernon y de la actriz francesa Danielle Godet; quienes volverían a coincidir en 1973, esta vez bajo las órdenes de Jesús Franco, en *Quartier de femmes* (Jesús Franco, 1973). En el caso de Danielle Godet, concretamente, sabemos que el rodaje le resultó duro en un principio ya que debía desplazarse diariamente desde la ciudad de Madrid hasta San Martín de Valdeiglesias (alrededor de ochenta kilómetros), por lo que finalmente decidió pasar las noches en el Castillo de la Coracera, en donde tuvo lugar el rodaje (Hernández Estévez, 1966, p. 9).

²⁶⁴ Recibiendo el film durante sus primeras fases de producción el título de la novela de Jarber (Hernández Estévez, 1966, p. 9).

6.4. *Impacto.*

Respecto al impacto del film, cabe decir que las referencias a *El enigma del ataúd* presentes en las fuentes primarias son escasas (posible reflejo de su escaso éxito en taquilla); y siendo la siguiente la única crítica encontrada: “un poco de terror, un mucho de suspense y una dosis igualmente notable de infantilismo, que ha manejado hábilmente Santos Alcocer” (Castell, 1969, p. 35). De acuerdo con la información extraída de las fuentes primarias, pese a rodarse en 1967, el film no fue estrenado en España hasta 1969²⁶⁵, y sin suponer su paso por los cines nacionales nada destacable. Su clasificación, como el resto de títulos de tipo criminal y de terror, fue para mayores de 18 años.

Hoy en día *El enigma del ataúd* es considerado como un título más dentro de la producción de terror nacional surgida durante los años sesenta en España y con una calidad cinematográfica más bien cuestionable (Aguilar, 1999, p. 20; Gómez, 2017, p. 148). Es más, resulta verdaderamente curioso que esta obra llegase a ser descrita como “Una paródica mezcla de cine fantástico y comedia” (Pérez y Hernández, 1991, p. 41) cuando el film nada tiene de paródico a nivel argumental.

En cuanto a su estreno en el extranjero, el caso de *El enigma del ataúd* resulta verdaderamente curioso ya que, con la intención de favorecer una mejor comercialización en Francia, Marius Lesoeur la tituló *Les orgies du Dr. Orloff* (Aguilar, 2011, p. 104); intentando aprovechar el éxito conseguido unos años antes por *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y prometiendo escenas de un contexto sexual orgiástico. Sin embargo, esta obra cinematográfica nada tiene que ver con la de Jesús Franco, salvo por la presencia de Howard Vernon en el reparto, la estética en blanco y negro, y el hecho de que ambos títulos fuesen rodados en el Castillo de la Coracera (San Martín de Valdeiglesias, Comunidad de Madrid).

También en relación con esa búsqueda de una mejor distribución internacional, tal y como veíamos anteriormente, en la versión extranjera de la obra se insertaron una serie de secuencias de contenido sexual y de desnudo: dos en las que participó personalmente Howard Vernon, dos más en las que actores no pertenecientes al reparto original interpretaron a los personajes protagonistas del film y otra mucho más extensa que resulta chocante por su alto contenido de desnudo y sexo y su poca relación con el argumento (por mucho que puntualmente se finja cierta conexión). Teniendo en cuenta que las secuencias de Vernon aportan ciertos matices a nivel argumental –ya que pretenden representar el tipo de vida llena de vicios y desenfrenos de su personaje–, muy probablemente fueron rodadas originalmente (puede que incluso por parte del propio Santos Alcocer) para ser incluidas en la versión internacional film. Las otras dos, en cambio, dado que rompen por completo con el ritmo de la historia y (aparentemente) no tienen lugar en el mismo espacio ni participan en ella los actores originales, cabe la posibilidad de que fuesen realizadas *a posteriori* e incluidas para incrementar el grado de erotismo a lo largo del argumento (en vez de hacerlo sólo al principio y al final); una práctica habitual de los distribuidores de cine de serie B y, sobre todo, del francés Marius Lesoeur (Franco, 2004, p. 239). Todas estas secuencias, además, parecen imitar el estilo de las escenas sexuales rodadas por Jesús Franco para las versiones extranjeras de sus filmes producidos por Sergio Newman y Marius Lesoeur, tanto por el hecho de incluir un *striptease* –como en *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964)–, una agresión a una mujer que permite el desnudamiento de la misma –a imitación de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962–) y por sugerir la práctica del *cunnilingus* y presentar imágenes de tipo sádico –

²⁶⁵ Aunque desconocemos su fecha de estreno en el extranjero, puede que esta obra de Santos Alcocer fuese distribuida de manera internacional incluso antes que en España; siendo un hecho habitual con otros filmes posteriores del *fantaterror*, como es el caso de cuarta entrega de la saga templaria de Amando de Ossorio (Pulido, 2012, p. 126), *La noche de las gaviotas* de 1975.

algo que Jesús Franco ya había realizado de un modo mucho más explícito en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962)–.

7. La marca del hombre lobo (Enrique López Eguiluz, 1968).

1968 es un año verdaderamente importante para la producción del *fantaterror*, ya que junto a títulos tan dispares como *Agonizando en el crimen* (Enrique López Eguiluz, 1968), *The Blood of Fu Manchu* (Jesús Franco, 1968) o *La esclava del paraíso* (José María Elorrieta, 1968), aparece *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968); la cual supone el nacimiento del personaje del licántropo Waldemar Daninsky –uno de sus personajes más emblemáticos del terror español–, y el inicio de la trepidante carrera del actor y realizador Paul Naschy.

7.1. Argumento.

La marca del hombre lobo se inicia con la introducción de los tres personajes protagonistas del film, Waldemar Daninsky (Paul Naschy), la condesa Janice von Aarenberg (Dyanik Zurakowska) y Rudolph Weissman (Manuel Manzanque), y la presentación de las primeras señales del triángulo amoroso en el que éstos se verán envueltos. El romance será truncado cuando una pareja de gitanos (Rosanna Yanni y Gualberto Galbán) que se refugian de una tempestad en el castillo de la familia Wolfstein (siguiendo las indicaciones del propio Waldemar), decide indagar en las entrañas del castillo y profanar los sarcófagos de la cripta en busca de joyas; arrancando una cruz de plata clavada en el pecho de Imre Wolfstein. Wolfstein es un licántropo al que el padre de Daninsky dio muerte tiempo atrás, que resucita al instante y asesina a los gitanos. Posteriormente, durante una partida de caza, Waldemar resultará herido por la bestia, viéndose convertido en el nuevo hombre lobo. A partir de este momento, Waldemar irá en busca de alguien que pueda curarle, contactando con el Dr. Janos Mialhoff (Julián Ugarte) y su esposa Wandessa Mialhoff (Aurora de Alba), quienes resultaran ser unos vampiros cuyo verdadero objetivo será seducir a la joven pareja protagonista y someter al hombre lobo.

7.2. Análisis erótico.

Centrándonos en el tema principal de esta investigación, el erotismo, pese a que a simple vista el hombre lobo se trata de un personaje falto de un erotismo explícito²⁶⁶, no deja de ser una criatura caracterizada por un trasfondo profundamente sexual. Tal y cómo afirmábamos en un apartado anterior, el licántropo se trata ni más ni menos que de una metáfora visual del bestialismo llevado al extremo, un hombre-bestia que cuando ataca a sus víctimas en realidad las está violando (Lenne, 1998, pp. 204-205). El ataque/violación resulta muy significativo y fácilmente reconocible en el caso de los filmes del licántropo Waldemar Daninsky –sobre todo en futuras entregas de la saga como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) o *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972)–, ya que, progresivamente, muchos de los ataques del lobo vendrán acompañados por el desnudamiento de las víctimas.

En este primer film, sin embargo, no se presentan elementos directamente eróticos ni de desnudo más allá de los escotes exageradamente largos de las actrices Rosanna Yanni y

²⁶⁶ En contraposición, por ejemplo, con el vampiro, que generalmente es representado como una mujer o un hombre más o menos joven que convierte a sus víctimas atrayéndolas a través de su físico, modales y encanto.

Aurora de Alba²⁶⁷; apareciendo esta última, además, vistiendo un sugerente vestido velado que, no siendo tan transparente como en títulos posteriores, nos permite ver el tipo de prendas que vestirán las futuras vampiras del *fantaterror* español²⁶⁸. La presencia de Rosanna Yanni como la gitana Nascha es, en realidad, muy breve, desarrollándose sus escenas entre los minutos 00:13:24-00:24:45 –con incisos de otros personajes de por medio, por lo que se reduce todavía más su tiempo en pantalla–. Pese a ello, el vestido con el que aparece Yanni en todo momento es de tirantes y muy escotado, permitiendo la inclusión de planos que favorecen la vista de buena parte de sus senos²⁶⁹. El más atrevido de éstos tiene lugar cuando la pareja se emborracha en el castillo de los Wolfstein y ambos caen al suelo (López Eguiluz, 1968, min. 00:20:01-00:20:14); momento en el que se presenta un plano en el que –debido al ángulo y aproximación de la cámara respecto a la acción (equivalente a la vista de un plano cenital)– puede verse sin tapujos la zona intermamaria de la actriz²⁷⁰.

Aurora de Alba, por su parte, hace acto de presencia durante la segunda mitad del film (00:54:14-01:19:37), interpretando a la vampira Wandessa Mialhoff; quien, pese a que en un principio viste un ostentoso abrigo, posteriormente aparece con un ajustado vestido negro con un vertiginoso escote en V (00:58:11-01:01:07 y 01:01:35-01:02:45). La presencia de la vampira, además, supone la excusa perfecta para poder incluir en el film una escena de mordisco, desarrollada *a posteriori* de que Wandessa se acerque sensualmente a Rudolph y le invite a ir a sus aposentos (01:02:06-01:02:45). En dicha secuencia (01:03:10-01:05:02), la mujer aparece vistiendo una túnica velada e indicándole a su víctima que se acerque a ella, tras lo cuál, se besan (01:03:12-01:03:40). Seguidamente, Wandesa y Rudolph son mostrados tumbados en la cama, con ella encima de él mordiéndole en el cuello y besándose hasta quedar ambos finalmente cubiertos por un velo (01:03:43-01:05:02)²⁷¹. Es importante añadir que durante esta última parte de la escena, Rudolph trata de besar, acariciar e incluso tumbar a Wandessa para poder ponerse encima de ella (01:04:09-01:04:28). La vampira, sin embargo, se muestra inflexible, demostrando ser ella quien ostenta una posición sexualmente activa y de *dominatrix*, por lo que somete al joven mordiéndole (01:04:39-01:04:50)²⁷².

Paralelamente, Janos Mialhoff (Ugarte) también seduce a Janice von Aarenberg (Zurakowska), aunque en este caso el acto es considerablemente más breve (01:07:58-01:08:17), y sin llegar a incluir el mordico (aunque sí besos en los labios y el cuello). Este hecho puede deberse, quizá, a que una mayor explicitud en una escena de vampirismo entre un vampiro masculino y una víctima femenina podría haber sido percibida como mucho más sexualizada que en la situación inversa, dados los roles de dominación sexual típicos de la época (hombre activo y mujer pasiva).

Por otra parte, en las últimas secuencias del film (01:10:26-01:30:00), es cuando el personaje de Zurakowska pasa a estar bajo el control del vampiro, apareciendo vestida con un camisón

²⁶⁷ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la única versión del film a la que hemos tenido acceso (López Eguiluz, 1968).

²⁶⁸ También el personaje de Zurakowska, aparece llevando un vestido velado a partir del momento en el que es mordida por el vampiro y pasa a actuar a su merced (01:10:24-01:30:00).

²⁶⁹ Respecto a sus piernas, las vistas de las mismas son prácticamente nulas, sólo siéndole visible la izquierda (00:21:26-00:21:42).

²⁷⁰ Amando de Ossorio también hace uso de un plano de las mismas características en *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974) y *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975). Entendemos que, con la intención de incluir cierto grado de erotismo, éste se trata de un plano que favorece la presencia de elementos eróticos sin implicar directamente el desnudamiento de las actrices.

²⁷¹ Aunque no es ella misma quien realiza el gesto de cubrirse con el velo (sino una fantasmagórica brisa), esto podría ser un homenaje al Drácula de Bela Lugosi y su capa, con la que el vampiro envolvía a sus víctimas.

²⁷² Una situación como ésta, aunque en un contexto mucho más sexual, la encontramos en el film *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973).

muy velado que facilita la visión de la parte inferior de su cuerpo. Concretamente, durante unos pocos segundos (01:21:08-01:21:13) la podemos ver a ella tumbada sobre un ataúd, con las piernas y parte de los muslos a la vista; mientras que en los minutos 01:22:18-01:22:29 y 01:25:24-01:26:08 –de manera intermitente– se puede intuir a través de la prenda la figura de su cuerpo hasta la cintura, haciendo que sea incluso posible llegar a vislumbrar su ropa interior.

Pese a no tratarse de un título excesivo, en lo que a la presencia de elementos de desnudo se refiere, *La marca del hombre lobo* es igualmente interesante ya que nos permite observar cómo en los siguientes años la saga evolucionaría para volverse cada vez más violenta y erótica. Tal y como afirma Luis Gasca (1983a, p. 127), el *boom* del cine de vampiros indujo a llevar a otros filmes la tradición erótica del beso/mordisco vampírico:

“En pocos años las películas de mordedores han proliferado, pero lo cierto es que estos mordiscos se han extendido hacia diversos estamentos del cine español. Paul Naschy inició un hombre lobo de lo más caníbal, pero su mordedura fue extendiéndose a los lugares más deliciosos que un personaje no fantástico pudo apetecer. Si los mordiscos en el cine español hace unos años eran cautos y discrecionales, [...] [ahora] en todas las películas se muerde lo que se puede”.

Dicha evolución de la mordedura, así como del lugar donde se realiza, es ya muy notable si comparamos *La marca del hombre lobo* y *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971). Pese a la pequeña diferencia de tres años entre ambos títulos, el *fantaterror* evoluciona de manera considerable, aportando un elemento de carácter erótico mucho más marcado. Mientras que en el primer film el hombre lobo se limita a matar y arañar a sus víctimas sin más; en el segundo, como veremos, se vuelve más selectivo, ensañándose con chicas jóvenes, a las que les arranca la ropa y las deja con los pechos al descubierto.

Pese a ello, *La marca del hombre lobo* presenta un elemento narrativo al que Paul Naschy recurrirá continuamente a lo largo de la saga –así como en otras obras cinematográficas con guion suyo– que le permitirá incluir escenas de sexo: el triángulo amoroso. Si bien, en el film, primero vemos a su personaje interfiriendo en el romance que aparentemente está a punto de surgir entre Rudolph (Manuel Manzanque) y Janice (Dyanik Zurakowska), posteriormente es el vampiro quien trunca el amorío presente entre Waldemar y esta última. Del mismo modo, en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) la vampira Wandesa Dárvula de Nadasdy (Patty Shepard), se interpondrá entre la relación de Waldemar y Elvira (Gaby Fuchs) –ya habiéndolo hecho Waldemar previamente con Elvira y su novio–. Un caso similar es el de *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972), ya que el doctor está enamorado de aquella que es la amante del licántropo (Justine, interpretada por Shirley Corrigan); aunque aquí Jekyll (Jack Taylor) no actúa a modo de antagonista, y siendo sus sentimientos por la joven una de las causas por las que decide ayudar a Waldemar. Otro tipo de triángulo amoroso es el que encontramos en *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) y *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973), donde el personaje de Naschy se verá en disputa entre dos mujeres. En el film de Zabalza, lo hace entre la antagonista del film (Perla Cristal) y la ayudante de la misma (Verónica Luján) y en el de Aured, entre dos hermanas (interpretadas por Fabiola Falcón y Maritza Olivares). Cabe decir que estos triángulos amorosos no tendrían cabida en estos filmes si no fuera por la introducción, por parte de Paul Naschy, de un elemento argumental nuevo y único para su hombre lobo: el licántropo sólo puede morir a manos de una mujer que lo ame²⁷³. A través de este elemento narrativo, Paul Naschy acerca la

²⁷³ Aunque Paul Naschy introduce este rasgo a su personaje, ya anteriormente en *House of Frankenstein* (Erle C. Kenton, 1944) se había presentado una idea un tanto parecida pues, como se menciona en el film (Kenton, 1944, min. 00:59:07-00:59:15) el hombre lobo solo puede morir por una bala de plata “fired by the hand of one who

mitología licántropa a las fábulas y cuentos populares, donde, como ya es sabido, el llamado amor verdadero sirve de elemento redentor y actúa a modo de remedio único para deshacer la maldición a la que están sujetos los protagonistas. Aunque pueda parecer que éste se trata solamente de un aspecto argumental que carece de importancia, en realidad es uno de los rasgos más importantes de esta saga; además de ofrecer al autor la oportunidad de incluir, por exigencias del guion, una trama romántica en todos los títulos en los que aparece Waldemar Daninsky²⁷⁴. Dicha trama, incluida en algunas ocasiones de un modo un tanto forzado debido al hecho de que el enamoramiento es demasiado abrupto²⁷⁵, supone la introducción de diferentes escenas de cama y desnudo; la explicitud de las cuales variará dependiendo del momento de la realización del film y de la versión del mismo (ya sea íntegra o censurada). Encontraremos, pues, que a lo largo de toda su saga Waldemar enamorará a diversas mujeres que no durarán en aceptar su trágico destino y liberar al hombre que aman de la maldición que le convierte en lobo. En algunos títulos, ambos amantes morirán, mientras que en otros sólo lo hará Daninsky; siendo *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975) el único film que opta por un desenlace no trágico. La presencia de estas mujeres, a nuestro parecer, supone la introducción de un tipo de personaje femenino de mayor carácter que a la larga se convertiría en el arquetipo de la *Final Girl* que Carol J. Clover (2015, p. 35) identifica como de tipo B, es decir, aquella mujer que sobrevive y mata al monstruo con sus propios medios.

7.3. Realización.

La oportunidad del actor y guionista Paul Naschy para poder sacar adelante un título de las características de *La marca del hombre lobo* surgió en pleno rodaje de *Agonizando en el crimen* (Enrique López Eguiluz, 1968). Durante una noche de intensa lluvia, el rodaje tuvo que detenerse y todos los miembros del equipo se vieron obligados a refugiarse en sus coches, coincidiendo en uno de ellos Naschy y López Eguiluz. Fue entonces cuando el primero le habló al segundo sobre una idea que tenía para un film sobre vampirismo y licantropía. El director, debido a la poca tradición del terror sobrenatural en España, pensó que resultaría realmente difícil poder tirar adelante un título de este tipo (Naschy, 2009, min. 00:01:46-00:04:27). Aún así, y pese a las desalentadoras palabras de López Eguiluz, Paul Naschy decidió escribir el guion de un film llamado “Licántropo”, cuyo protagonista era un hombre lobo asturiano llamado José Huidobro (Agudo, 2010, min. 00:18:14-00:18:33; Naschy, 2009, min. 00:04:28-00:05:08). Sin embargo, una vez completado el guion, Paul Naschy debía encontrar una productora dispuesta a financiar el film, lo que supuso una verdadera odisea para el actor, ya que nadie en la industria cinematográfica española quería aventurarse a llevar a cabo una obra cinematográfica de terror de este tipo. Es más, el actor y guionista incluso llegó a reunirse con el director Amando de Ossorio, quien también creía que en España era imposible poder realizar un film sobre vampiros y hombres lobo (Agudo, 2009, p. 75; Naschy, 1997, p. 73; Schlegel, 2015, p. 90)²⁷⁶. Finalmente, gracias a la inesperada intervención de una

loves him enough to understand” (“disparada por la mano de quien lo ame lo suficiente como para entenderlo” [Traducción propia]). En todo caso, tal y como afirma Bryan Senn (2017, p. 249), Naschy consigue aportarle un sentido todavía más romántico y dramático, si cabe –pues en más de una ocasión, el acto también supondrá el sacrificio de la mujer–.

²⁷⁴ Queda fuera de esta norma *El aullido del diablo* (Jacinto Molina, 1988) ya que no se trata de un film sobre Waldemar, si bien éste aparece muy puntualmente en el mismo.

²⁷⁵ Opinión que Nicholas G. Schlegel (2015, p. 55) también comparte cuando comenta que en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) los protagonistas se enamoran en cuarenta y ocho horas, tan sólo para que Waldemar tenga un amor que esté dispuesto a cumplir con el objetivo de matarlo.

²⁷⁶ Suponemos que dicha reunión tuvo lugar dadas las dificultades sufridas por Amando de Ossorio para tirar adelante *Malenka, la sobrina del vampiro* (Amando de Ossorio, 1969). De acuerdo con las declaraciones del propio realizador (Olano y Crespo, 1999, p. 351), si bien no pudo dirigir este film de terror sobrenatural hasta

productora alemana con la que Enrique López Eguiluz había contactado (Agudo, 2009, p. 75) y que se interesó en el guion, el film pudo llevarse a cabo. No obstante, existen una serie de discrepancias en las fuentes consultadas (tanto primarias como secundarias), respecto a la presencia de los alemanes en el proceso de realización del film. Por un lado, de acuerdo con Paul Naschy (1997, p. 73) y Ángel Agudo (2009, p. 75), una productora alemana –el primero hace referencia a la misma como HIFI Stereo 70 KG, mientras el segundo como Atlas– se interesó por la obra ya que creyó que podría funcionar bien con el sistema 3D que estaba a punto de lanzar al mercado; siendo así como se empezó a trabajar en el título a modo de coproducción. Carlos Aguilar (1999, p. 27) y Carlos Díaz Maroto (2015, p. 114), en cambio, indican que el film fue un intento frustrado de coproducción con Alemania ya que los alemanes se acabaron desentendiendo de la obra. En cuanto a las fuentes primarias, el propio Paul Naschy, en las entrevistas realizadas por Mary (1976b, p. 44), Antonio Martínez P. (1978, p. 12) y J. Ángel Gozalo (1981, p. 9), afirma que *La marca del hombre lobo* fue realizada entre España y Alemania; mientras que en una entrevista concedida al *Diario de Burgos* (Paul Naschy un galán internacional de cine pasa por Burgos, 1967, p. 4) señala que es un film de producción enteramente española rodado con un sistema alemán.

Por nuestra parte, creemos que hay cuatro aspectos a destacar:

- *La marca del hombre lobo* fue rodada en 3D, que era un sistema altamente costoso e inabarcable para un film de producción española, por lo que cuesta creer que los alemanes se desvincularan de la obra sin recibir nada a cambio.
- La presencia alemana no se limitó a unos primeros encuentros fortuitos, como Carlos Aguilar (1999, p. 27) y Carlos Díaz Maroto (2015, p. 114) parecen indicar, sino que la misma se prolongó durante todo el proceso de producción y distribución del film, ya que, tal y como apunta Paul Naschy (1997, p. 75), los productores alemanes se pusieron en contacto con él, una vez que la obra ya estaba del todo rodada, para pedirle que hiciese uso de un seudónimo ya que creían que de este modo podrían vender mejor el film a nivel internacional –dando paso al origen del nombre artístico con el que Jacinto Molina es mayormente conocido: Paul Naschy²⁷⁷–.
- Según un documento de la productora Maxper, P.C. (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04175, Expediente 49744), en relación con la petición para exportar el film a Italia en julio de 1968, Maximiliano Pérez Flores (productor español del film) declara que *La marca del hombre lobo* “es de su absoluta propiedad para España y el mundo, excepto los países cedidos mediante contrato a la Firma Hans Schubert de Munchen”.
- *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) –una de las entregas más reconocidas de la saga de Waldemar Daninsky–, tal y como aparece en los créditos iniciales de la versión estadounidense de la misma (Klimovsky, 1971b, min. 00:05:31-00:05:38), fue coproducida por HIFI Stereo 70 KG y distribuida internacionalmente por Atlas International Film GMBH²⁷⁸.

1969, ya entre 1963 y 1964 había presentado el guion del mismo a un productor que, pese a llegar a un acuerdo con De Ossorio, finalmente le pidió que realizara *La tumba del pistolero* (Amando de Ossorio, 1964).

²⁷⁷ Tal y como se explica (de un modo más o menos extenso) en numerosas fuentes, como los libros de Ángel Agudo (2009, p. 81) o Nicholas G. Schlegel (2015, p. 85), el nombre de Paul Naschy lo creó el propio Jacinto Molina, siguiendo las indicaciones de los productores alemanes, tras leer en un periódico un titular sobre el Papa Pablo VI y a partir del nombre de su amigo del campo de la halterofilia, Paul Nagy. Concretamente, la productora hizo oficial la adopción del seudónimo por parte del actor en enero de 1968 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04964, Expediente 000025-67).

²⁷⁸ HIFI-Stereo-70 Filmvertrieb KG –más conocida como HIFI Stereo 70 KG o HI-FI Stereo 70-KG– fue la empresa alemana responsable de la producción de uno de los títulos más polémicos y reconocidos del *Euro*

Teniendo en cuenta que en títulos posteriores del *fantaterror* los distribuidores extranjeros adelantaron cierta cantidad de dinero para facilitar el proceso de producción, como es el caso de la tetralogía templaria de Amando de Ossorio (Olano y Crespo, 1999, p. 364), así como la cesión por parte del productor español de los derechos de distribución del film en ciertos países (no especificados) a una firma alemana; cabe la posibilidad de que a nivel oficial *La marca del hombre lobo* fuese producida enteramente por Maxper, P.C. aunque una empresa alemana –ya fuese ésta HIFI Stereo 70 KG o Atlas o incluso ambas, como en el caso *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971)– se encargó de adelantar una parte del presupuesto y cedió la patente de su nuevo sistema de cámaras 3D a los realizadores españoles a cambio de los derechos de explotación de la obra en algunos países de su interés. Por lo tanto, tal y como sucedía en el caso de *La llamada* (Javier Setó, 1965), consideramos que el film es enteramente español al constar oficialmente una productora nacional, si bien en el proceso también estuvo implicada una empresa extranjera que hizo que la realización del mismo pudiera ser posible.

Otro problema previo al inicio del rodaje fue que la censura, en la revisión del guion, no permitió la presencia de violencia ni de erotismo explícito, como tampoco ciertas referencias religiosas (Naschy, 1997, p. 73). Además, considerando la naturaleza monstruosa del protagonista, se convirtió en una prioridad el cambio de la nacionalidad del mismo, así como del espacio en el que se desarrollaba la historia (Naschy, 1997, p. 73; Schlegel, 2015, p. 85). No pudiendo situar la acción en España²⁷⁹, el protagonista fue convertido en un noble polaco llamado Waldemar Daninsky; nombre que Naschy eligió a modo de homenaje a Edgar Allan Poe por su historia corta publicada en 1845, *The Facts in the Case of M. Valdemar* y al campeón polaco de halterofilia Waldemar Baszanowski (Lázaro-Reboll, 2014, p. 69; Naschy, 1997, p. 227). Pese a ello, según el informe de la Comisión de Apreciación (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04964, Expediente 000025-67) el guion fue aprobado con algunas advertencias en cuanto a la presentación del erotismo y la violencia en tres escenas concretas –la atracción de Rudolph hacia Wandesa y de la condesa hacia Janos, y la lucha final entre los dos hombres lobo–; negándole el Interés Especial ya que el guion no resultaba nada novedoso dentro del género de terror. A falta del informe de la Comisión de Apreciación y Censura de Guiones, desconocemos si Naschy tuvo que presentar el guion en más de una ocasión, aunque en el de la Comisión de Apreciación en ningún caso se hace referencia al cambio de la situación del espacio ni la nacionalidad del personaje.

Una vez el guion fue aprobado por la censura, y contando con el consentimiento de López Eguiluz para ejercer como director y las productoras dispuestas a emprender el rodaje, surgió un nuevo contratiempo: encontrar un actor que pudiese ponerse en la piel del hombre lobo. La primera opción para tan difícil tarea fue Lon Chaney Jr., actor que dio vida al licántropo Lawrence Talbot en los filmes de Universal Pictures; aunque, debido a su delicado estado de salud, declinó la oferta. Ante tal situación, y viendo que ninguna de las otras opciones convencía a los realizadores, uno de los productores alemanes propuso a Paul Naschy (Agudo, 2009, pp. 78-79; Molina Foix, 1999, p. 292; Naschy, 1997, pp. 73-74; Naschy, 2009, min. 00:07:41-00:09:52). Pese a ello, también en este caso encontramos una discrepancia. Jordán (1974, p. 15) afirma que conoció a Paul Naschy justo durante el período en el que el actor intentaba encontrar alguna productora interesada en el guion de *La marca del hombre lobo*;

Horror: Hexen bis aufs Blut gequält (Michael Armstrong y Adrian Hoven, 1970); de cuya distribución mundial también se encargó Atlas International.

²⁷⁹ Curiosamente, el argumento del film británico *The Curse of the Werewolf* (Terence Fisher, 1961), tiene lugar en España, un hecho que según Doug Bradley (1998, p. 110) se debe a que: “[La productora] Hammer [Film Productions] había abandonado la producción de una película acerca de la Inquisición española debido a que habían recibido advertencias de que la Iglesia Católica la prohibiría y, para utilizar los escenarios españoles ya contruidos, la acción fue transportada de Francia a España”.

reuniéndose con él para conocer sus condiciones y así ayudarlo en su búsqueda. De acuerdo con el autor:

“[Jacinto Molina] me hizo saber que la única condición que le importaba era ser su propio protagonista. Al parecer, estaba obsesionado con eso. Y adiviné que mi interés por la película [...] se vería [en] dificultades por la circunstancia de que a Jacinto Molina no le conocía nadie dotes de actor” (Jordán, 1974, p. 15).

Tal y como afirma Jordán, la falta de experiencia de Naschy como actor, en el caso de ser cierto que éste se hubiese antepuesto a sí mismo como actor principal –algo nada disparatado teniendo en cuenta la obsesión del mismo por el hombre lobo desde su más tierna infancia–, podría haber supuesto una de las causas por las que resultó tan difícil encontrar una productora en un principio (aparte del cariz totalmente fantástico y sobrenatural del argumento).

La mencionada obsesión del actor por tan piloso personaje, y de ahí el porqué de su empeño por realizar un film sobre un hombre lobo, parte de una anécdota conocida y compartida por un amplio número de fuentes (Agudo, 2010, min. 00:12:33-00:13:15; Molina Foix, 1999, pp. 288-289; Naschy, 1997, pp. 37-38, 227-228; Schlegel, 2015, pp. 88-89, 129-130). Siendo un niño, Paul Naschy no pudo acceder al primer estreno en Madrid de *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943) al tratarse de un film orientado a un público mayor de edad. Pasado un tiempo, cuando dicha obra fue reestranada en un cine no muy alejado de su casa, finalmente, el joven Naschy vio la obra gracias a un acomodador amigo suyo que le dejó entrar a escondidas en una sesión. Tras la proyección, el joven quedó en *shock*, totalmente maravillado por el espectáculo del que acababa de ser testigo.

En este sentido, es importante tener en cuenta que las obras de Universal Pictures, entre las que se encontraban los filmes del hombre lobo interpretado por Lone Chaney Jr., llegaron a España censuradas y en un orden de estreno distinto al original²⁸⁰; un hecho que podría haber supuesto, de acuerdo con Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 94), la base de la visión única de Naschy sobre tan mítico personaje:

“1940s Spanish audiences saw a censored and dubbed version of *Frankenstein meets the [Wolf Man]* [Roy William Neill, 1943] when it was first released in 1946. Furthermore, the films that were part of this Universal cycle were not shown in the order in which they were produced, with all the implications that this release pattern might have had for Molina's understanding of the Universal approach to the myth of the werewolf”²⁸¹.

Las reminiscencias entre Daninsky y Talbot, el licántropo de los filmes clásicos de Universal Pictures interpretado por Lon Chaney Jr., son más que notables. Por una parte, Naschy extrae de *The Wolf Man* (George Waggner, 1941) y *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943) varios elementos con los que nutrir la mitología de su personaje, como por ejemplo la idea de la cicatriz estrellada como símbolo de la maldición; o aspectos técnicos,

²⁸⁰ Los filmes de terror de Universal Pictures de los años treinta y cuarenta, a través del sistema del *Monster Rally*, desembocaron en un mismo ciclo de terror desarrollado por la productora estadounidense en el que los monstruos vivían en un universo cinematográfico compartido e interactuaban los unos con los otros a lo largo de diferentes entregas.

²⁸¹ “El público español de la década de 1940 vio una versión censurada y doblada de *Frankenstein meets the [Wolf Man]* [Roy William Neill, 1943] cuando se estrenó por primera vez en 1946. Además, los filmes que formaban parte de este ciclo de Universal no eran mostrados en el orden en el que fueron producidos, con todas las implicaciones que este patrón de estreno pudo haber tenido en la comprensión de Molina del enfoque de Universal del mito del hombre lobo” (Traducción propia).

como el método utilizado en las escenas de la transformación²⁸². También a nivel argumental, Paul Naschy recurriría a menudo a estos filmes para inspirarse; tratándose el argumento de *La marca del hombre*, en este caso, de una mezcla de las historias presentadas en los filmes de George Waggner y Roy William Neill. En relación con este hecho, es importante destacar que la intención de Paul Naschy a la hora de plantear este film, así como el resto de obras cinematográficas que componen su saga del hombre lobo –e incluso aquellas realizadas fuera de ésta–, fue la de recuperar a la vez que homenajear el espíritu de los títulos clásicos de terror de la productora Universal Pictures. Partiendo de dicho objetivo, Naschy escribió el guion de *La marca del hombre lobo* “basándose en la tradición licantrópica del cine de la década de los cuarenta” (Camín, 1973, p. 39).

En todo caso, Naschy sí difiere de los filmes de Universal Pictures al tratar cada uno de los filmes de la saga de un modo independiente (Naschy, 1997, p. 151) –permitiéndole mover al personaje a través del espacio y el tiempo (Lázaro-Reboll, 2014, p. 72)²⁸³; y en la violenta caracterización de su hombre lobo. Éste es un hecho no sólo notable en el considerable incremento de la violencia respecto a otras adaptaciones cinematográficas previas sobre la licantrópica, sino también en el aspecto más bestial con el que se dotó al hombre lobo en este primer film de la saga. El director John Landis (Agudo, 2010, min. 00:25:21-00:25:38) hace referencia a ello afirmando:

“In Franco's Spain, to make these pictures is a political statement in itself. I mean, I have a feeling one of the reasons why his films were so full of nudity and gore was a direct response to the Spanish Civil War and the repressive regime he was living in”²⁸⁴.

No queremos obviar, en todo caso, un precedente de hombre lobo también muy violento y salvaje. El monstruo antagonista del film italo-austríaco *Lycanthropus* (Paolo Heusch, 1961)²⁸⁵ también ataca a sus víctimas mordiéndolas en el cuello, llegando incluso a arañarles y destriparles parte de la ropa. Obviamente, el grado de violencia y erotismo del film de

²⁸² Cabe decir que ambos elementos cambiarán a lo largo de la saga de Waldemar Daninsky. Así, a partir *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) la cicatriz dejará de ser representada por una estrella y será sustituida por un pentágono. También la técnica de las transformaciones variará, pues si bien en *La marca del hombre lobo* las transformaciones tienen lugar fuera de campo o haciendo uso de un filtro de vaselina para distorsionar las imágenes; en títulos posteriores como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972), *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973) o *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975), se hace uso de la técnica propia de los filmes de Universal Pictures, que consistía en encadenar varios planos del rostro del actor protagonista con diferentes capas de maquillaje. Dicha técnica, aunque sencilla, fue la más extendida entre los filmes de hombres lobo hasta los años ochenta; momento en el que, tal y como puede verse en el documental de Gilles Penso y Alexandre Poncet (2015, min. 00:37:51-00:42:55), pasa a ser mucho más gráfica y realista a partir de la realización de *The Howling* (Joe Dante, 1981) y *An American werewolf in London* (John Landis, 1981).

²⁸³ Por mucho que los títulos de la saga se encuentren protagonizados por el mismo personaje (Waldemar Daninsky), ninguno de ellos retoma los sucesos acontecidos en las entregas anteriores. Todo ello, como decíamos, le permitió al personaje tener aventuras en diferentes lugares y épocas, desde la Europa Central de los años 70 al Japón feudal, sin que ello afectase al resto de secuelas. Respecto a la repetición de tramas argumentales, recursos narrativos y de los nombres de los personajes entre los diferentes filmes, según apunta Antonio Lázaro-Reboll (2014, pp. 68-69), se debe a la influencia de los seriales, cómics y las historias *pulp* en Paul Naschy a la hora de escribir sus guiones.

²⁸⁴ “En la España de Franco, hacer estos filmes es, en sí mismo, una declaración política. Quiero decir, tengo la sensación de que una de las razones por las que sus obras cinematográficas estaban tan llenas de desnudez y sangre era una respuesta directa a la Guerra Civil Española y al régimen represivo en el que vivía” (Traducción propia).

²⁸⁵ Cuya acción, por cierto, se sitúa en un reformatorio para chicas; permitiendo la inclusión de algún que otro elemento de erotismo al tener lugar algunas de sus escenas en espacios de mayor intimidad, como los dormitorios, con las internas vistiendo prendas de cama muy escotadas y ligeras.

Heusch resulta muy inferior al de las futuras obras cinematográficas de Waldemar Daninsky, aunque sí es considerablemente superior al de filmes anteriores de este subgénero e incluso al de *La marca del hombre lobo*.

En relación con el aspecto del licántropo, durante el proceso de creación del monstruo surgió la duda de si debían ponerle colmillos sólo en la parte inferior de la boca como en los filmes de Universal Pictures y Hammer Film Productions o en ambas como los lobos de verdad. Paul Naschy, sin embargo, insistió en que su monstruo debía tener colmillos en la parte inferior y superior de la mandíbula, siendo, según él, la primera vez que se hacía uso de la mandíbula superior en el maquillaje del hombre lobo en el cine (Naschy, 1997, p. 74)²⁸⁶. Cabe señalar que durante su juventud, el actor se encontró cara a cara con un enorme lobo durante una noche de plenilunio, en una experiencia que en sus memorias (Naschy, 1997, pp. 36-37), el actor da a entender que podría haberlo influenciado a la hora de imaginarse el aspecto de su criatura. A esto, se le suma el hecho de que el *alter ego* monstruoso de Waldemar Daninsky es muy piloso, algo con lo que Paul Naschy, en un primer momento, no estaba muy de acuerdo; aunque Enrique López Eguiluz quiso mantenerlo así para darle un aspecto más terrorífico (Naschy, 2009, min. 00:12:14-00:12:28). Otro factor que incrementa esa sensación de monstruosidad, muy probablemente se trate del color del pelaje, considerablemente más oscuro (un marrón casi negro) que el de sus predecesores²⁸⁷.

De acuerdo con una carta del productor Maximiliano Pérez Flores a la Dirección General de Cinematografía en enero de 1968, el rodaje también se vio dificultado por cuestiones presupuestarias. Así, la productora había pedido la concesión del Interés Especial (que les fue denegado) abogando que se trataba de la primera obra cinematográfica española rodada en tres dimensiones; quedando en suspenso, además, un crédito que habían solicitado y afirmando que el millón de pesetas de anticipo “fue supeditado a la visión de la película ya realizada” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04175, Expediente 49744). Aún así, tal y como apunta el productor, el film fue rodado en 3D, por lo que nuevamente pedían que se estimara la concesión del Interés Especial por las características técnicas de la obra –amparándose en que anteriormente se había otorgado el mismo a los primeros títulos españoles en color y de animación– y por presentar el film un tema nunca antes tratado en el cine español que abriría un nuevo tipo de producción en España así como la venta en los mercados internacionales (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04175, Expediente 49744).

Respecto al formato en 3D de *La marca del hombre lobo*, cabe decir que según apunta Paul Naschy en la entrevista realizada por Juan Antonio Molina Foix (1999, p. 293), las cámaras especiales para rodar en tres dimensiones dificultaron el rodaje por su gran tamaño; lo que suponía que tenían que ser empujadas entre varios técnicos al mismo tiempo para poder

²⁸⁶ Lamentablemente para Paul Naschy, ésta no fue la primera ocasión en la que se hacía uso de colmillos superiores a la hora de caracterizar a un licántropo en el cine. Ya anteriormente, en *The Werewolf* (Fred F. Sears, 1956) así como en *Lycanthropus* (Paolo Heusch, 1961) aparecen hombres lobo luciendo colmillos en ambas partes de la mandíbula; aunque bien es cierto que en las obras cinematográficas del subgénero de mayor fama (llevadas a cabo por Universal Pictures y Hammer Film Productions), sus monstruos sólo presentan colmillos en la parte inferior. El hombre lobo del film *The Werewolf* (Fred F. Sears, 1956), además, como el de Naschy, también es muy piloso.

²⁸⁷ Sobre el aspecto del pelaje, hay que matizar que el único film sobre licantropía realizado a color en anterioridad a *La marca del hombre lobo* se trata de *The Curse of the Werewolf* (Terence Fisher, 1961). En el resto de obras cinematográficas, rodadas en blanco y negro, se hacía uso de un maquillaje más claro muy probablemente para evitar un excesivo oscurecimiento de la imagen teniendo en cuenta su resultado final en monocromo. En cuanto al hombre lobo dirigido por Fisher, se apuesta por el gris para el color del pelaje, como un posible homenaje a los filmes clásicos y al color grisáceo de los ejemplares más comunes de *Canis lupus*. También en *La marca del hombre lobo*, nos encontramos con un licántropo cuyo aspecto recuerda al de sus predecesores, menos piloso y de color gris (se trata del aspecto monstruoso de Wolfstein), que nuevamente podría tratarse de un homenaje a los licántropos clásicos.

moverlas de un espacio a otro (Agudo, 2009, p. 80). Otra dificultad surgida durante el rodaje por culpa de las cámaras fue la falta de disponibilidad de un objetivo con el que poder captar el clásico plano con la luna llena, por lo que grabaron el reflejo de la luna en el agua (Agudo, 2009, p. 81). Además, el actor estaba un tanto en desacuerdo con el resultado final del film ya que éste no había sido rodado pensando en el efecto tridimensional (Molina Foix, 1999, p. 293)²⁸⁸. En realidad, este novedoso formato no facilitó en ningún sentido el proceso de producción, pues la importación de las cámaras 3D desde Alemania retrasó la fecha prevista de inicio de rodaje (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04964, Expediente 000025-67). Por otro lado, en enero de 1968, una vez la obra estaba ya rodada y preparada para su visionado por parte de la censura, dado que la copia disponible sólo podía ser visualizada en los laboratorios de montaje por las características del formato en 3D, se solicitó que los vocales de la Junta se desplazaran hasta dicho lugar para así poder valorar el film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04175, Expediente 49744).

Por último, en lo que a la censura se refiere, Ángel Agudo (2009, p. 125) afirma que el film recibió cortes en dos escenas primeramente aprobadas en el guion, una en la que Waldemar hace uso de agua bendita para curarse las heridas y otra en la que ataca a una pareja desnuda. Ello, empero, entra en conflicto con el informe de la Comisión de Censura reunida a finales de enero de 1968, en el que consta que la obra fue aprobada para mayores de 18 años –ya que el tema, de acuerdo con los comentarios, no era apropiado para menores de edad²⁸⁹– por unanimidad sin ningún tipo de corte ni modificación (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04175, Expediente 49744).

7.4. *Impacto.*

En cuanto a la recepción de *La marca del hombre lobo*, según Paul Naschy (1997, p. 75) la obra no fue muy bien acogida por la crítica española, aunque fue distribuida en todo el mundo y consiguió una buena aceptación por parte del público; además de ser proyectada en su formato 3D original en países como los Estados Unidos de América, Alemania y Argentina, aunque no en España (Agudo, 2009, p. 81; Molina Foix, 1999, p. 293; Naschy, 1997, p. 75).

En cuanto a las críticas, de acuerdo con Paul Naschy en la entrevista concedida a J. Ángel Gozalo (1981, p. 9) la obra de López Eguiluz, “aquí fue desprestigiada, [pero] en el extranjero está dando y ha dado inmejorables resultados de público y comerciales”. Evidentemente, los críticos españoles, poco dados al género de la fantasía y derivados, no vieron con buenos ojos el estreno de un film de terror de tipo sobrenatural en el que la historia giraba alrededor de personajes tan irreales como vampiros y hombres lobo. Sin embargo, y aún siendo escasas las críticas españolas encontradas en las fuentes primarias, no todas ellas fueron tan fulminantes como el actor parece indiciar. A.M.T. (1968, p. 49) –muy posiblemente Antonio Martínez Tomás–, por ejemplo, en *La Vanguardia Española* destaca el “gran alarde de fantasía” del que hace gala la obra. Por otro lado, Castell (1968, p. 30) resulta un tanto más estoico al describir *La marca del hombre lobo* como un “intento de cine truculento español, a cargo de Enrique Eguiluz, que no pretende nada nuevo, aun contando con un buen aporte de medios materiales”.

²⁸⁸ Al contrario que en otros filmes de este tipo, en *La marca del hombre lobo* no encontramos secuencias que intenten explotar el recurso tridimensional para sorprender al espectador. Por ejemplo, y sin salirnos del terror, en *House of Wax* (André De Toth, 1953) el director inserta un conjunto de planos en los que un malabarista lanza una serie de objetos hacia la cámara.

²⁸⁹ Curiosamente, pese a la consideración del tema como no apropiado para menores por la presencia de vampiros y hombres lobo, el avance del film fue autorizado para mayores de 14 años por votación unánime y sin modificaciones (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04175, Expediente 52523).

Con el paso de los años, pese a su fama internacional y a llevar consigo una etiqueta de obra de culto, la *La marca del hombre lobo* siguió recibiendo una acogida más bien fría por parte de la crítica española. En su reestreno en 1982, un autor desconocido para *La Prensa Alcarreña* (Cartelera, 1982, p. 15) señala: “Pocas son las innovaciones que aporta este filme a la leyenda del hombre lobo [...] La caracterización de Paul Naschy puede ser lo más loable de esta película que [...] tiene que sobrellevar con ingenio los presupuestos más que escasos” (Cartelera, 1982, p. 15).

Por otro lado, parece que la intención de Paul Naschy por recuperar el cine de terror clásico de los años cuarenta no fue muy bien acogida por parte de los críticos españoles; de ahí que considerasen que el film resultaba poco novedoso –siendo la nostalgia, justamente, uno de los rasgos más característicos de las obras de Naschy (Senn, 2019, p. 387)–. En todo caso, resulta obvio que los filmes guionizados, protagonizados y/o dirigidos por Paul Naschy se tratan de títulos realizados por un fan acérrimo del terror para un público seguidor del género. En consecuencia, *La marca del hombre lobo*, así como el resto de obras cinematográficas que engordan la filmografía de Naschy, presentan una serie de secuencias y/o referencias *fan service*, es decir, para satisfacer al espectador que ve el film con la esperanza de encontrarse con situaciones que le resulten reconocibles y a través de las que se homenajee el género; además de incluir, si es posible, los enfrentamientos más espectaculares e inesperados entre varios monstruos.

Es por todo ello que, pese al poco entusiasmo de la crítica nacional, el film tuvo un éxito notable en España, situándose en décima posición dentro de los quince filmes más taquilleros del *fantaterror*, con una recaudación de 26.431.972 de pesetas (158.859,35 euros) y 893.187 espectadores (Agudo, 2009, p. 81; Pulido, 2012, p. 56); y permaneciendo en decimotavo lugar dentro de los veinticinco títulos españoles de tipo fantástico con mayor número de espectadores (Matellano, 2017, p. 111). Este éxito se vería todavía más acrecentado en el extranjero, donde, según Paul Naschy (1997, p. 75), los críticos sí aclamaron positivamente la obra. En España, además, el film se mantuvo a modo de reestreno de manera casi ininterrumpida por diferentes locales del estado entre 1969 y 1973, muy posiblemente por el continuo estreno de sus secuelas.

Resulta también importante resaltar que la visión de Paul Naschy respecto a *La marca del hombre lobo* es totalmente diferente a la que Jesús Franco tenía sobre su film *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962). Mientras este último consideraba que su primer título de terror no aportaba nada nuevo más allá del hecho de pertenecer a dicho género, como consecuencia del completo estancamiento del cine español; Paul Naschy, en cambio, creía que su film sí supuso un antes y un después, autoproclamándose el creador del cine fantástico y de terror en España (Calleja, 1968, p. 8; Fernández Riveiro, 2019, min. 00:02:40-00:05:35; Molina Foix, 1999, pp. 291-292) e incluso como introductor del *gore* en la península (Naschy, 1997, p. 88). Considerar *La marca del hombre lobo*, como afirma el propio actor en la entrevista realizada por Calleja (1968, p. 8), el “primer film que se rueda en España de asunto netamente terrorífico” resulta un tanto osado, puesto que anteriormente ya se habían realizado filmes españoles con elementos más o menos fantásticos y sobrenaturales –los filmes de corta duración de Segundo de Chomón o *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) son un ejemplo de ello–. El mismo Paul Naschy (Mary, 1976b, p. 44), incluso llegó a afirmar que su obra:

“representa un hito en la historia del cine español, donde nunca antes se había hecho nada sobre este sector. Jesús Franco lo cultivó, pero en el extranjero. Sin embargo, después de que yo le diera auge, se han realizado, contando las mías, doscientas películas de esa clase”.

También en la entrevista realizada por Juan Antonio Molina Foix (1999, pp. 291-292), Paul Naschy, al ser preguntado por los primeros trabajos de terror de Jesús Franco, ofrece la siguiente y contundente respuesta:

“Conozco muy poco el cine de Jesús Franco, pero cuando yo empezaba no lo conocía [...] Es que hay un eufemismo de que Franco es el iniciador del fantástico español y sin embargo yo empecé antes que él. Él había hecho cosas aproximadas, no fantásticas... [...] los grandes mitos fui yo el que los abordó. Y de hecho para mucha gente la época más dorada del cine fantástico español empieza con **La marca del hombre lobo** (1968) y termina con **El aullido del diablo** (1987). Y para el aficionado en general éste es el cine de terror. Yo en aquella época ni siquiera sabía que en el cine español se había hecho algo ni aproximado. Y sobre todo los grandes mitos ni tocarlos”.

Aunque es cierto que en sus primeros títulos Jesús Franco no presenta elementos plenamente sobrenaturales (Roig, 2017, p. 140) –salvo uno muy breve y totalmente ambiguo en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962)–, apostando más por el género *noir*, los elementos *pulp* y la ciencia ficción; no por ello no deben ser considerados como filmes de terror. El terror más fantástico y sobrenatural, cabe decir, llegaría al *fantaterror* a través de las coproducciones italo-españolas de mediados de los años sesenta, como *La cripta e l'incubo* (Camillo Mastrocinque, 1964).

Por último, resulta verdaderamente curioso hacer referencia a los cambios que sufrió el film en Estados Unidos de América, donde en 1971 *La marca del hombre lobo* pasó a ser conocido con el nombre de *Frankenstein's Bloody Terror*. Este cambio radical, que supone el reemplazo del personaje protagonista –tan sólo en el título, ya que el film seguía siendo sobre licantropía–, se debe a que ese mismo año se estrenó el film de terror de bajo presupuesto *Dracula vs. Frankenstein* (Al Adamson, 1971). Ante la necesidad de su estreno junto a un segundo film relacionado con el monstruo de Mary Shelley²⁹⁰, el distribuidor Sam Sherman decidió incluir una breve introducción animada a la obra cinematográfica de López Eguiluz y Naschy con la intención de conseguir unir a ambos personajes (Lázaro-Reboll, 2014, p. 94). Dicho prólogo, obra del animador Bob Le Bar (Senn, 2017, p. 91), pretende poner al espectador en el contexto de la maldición del licántopo afectando a la estirpe de los Frankenstein²⁹¹, momento a partir del cual pasó a ser conocida como Wolfstein²⁹². El prólogo en cuestión, dice así: “Now, the most frightening Frankenstein story of all, as the ancient werewolf curse brands the family of monster-makers as Wolfstein... Wolfstein, the inhuman clan of blood-hungry wolf monsters”²⁹³.

Esta versión, además, sufrió algunos cambios a nivel argumental ya que le cortaron casi quince minutos de introducción para favorecer una más temprana aparición del hombre lobo, y se cambió el nombre de los actores (Lázaro-Reboll, 2014, p. 94). Según Paul Naschy (1997, p. 75), existe incluso una versión francesa de la obra en formato blanco y negro que acerca el

²⁹⁰ Como solía suceder con la mayoría de obras cinematográficas de bajo presupuesto y salas especializadas en este tipo de cine, por el precio de una misma entrada se asistía a la proyección de dos filmes.

²⁹¹ Recordemos que, pese a que popularmente se conoce como Frankenstein al monstruo, en realidad, este nombre pertenece a su creador, Victor Frankenstein; de ahí que en muchos filmes se haga referencia al primero como el monstruo o criatura de Frankenstein.

²⁹² Que se trata de la familia a la que pertenece el personaje que le transmite la maldición a Waldemar. Cabe decir que en la versión original española del film se menciona que los Wolfstein están malditos y descienden de vampiros, por lo que incluir una relación entre los mismos y la estirpe de Víctor Frankenstein tampoco desentona en exceso.

²⁹³ “Ahora, la historia de Frankenstein más aterradora de todas, de cómo la antigua maldición del hombre lobo marca a la familia de creadores de monstruos como Wolfstein... Wolfstein, el clan inhumano de monstruos-lobo hambrientos de sangre” (Traducción propia). Esta introducción, en versión original, se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OA5LGCzrbVY> [16/07/2018].

film a la estética clásica de los títulos de Universal Pictures. Además, algunos conceptos creados por Naschy antes señalados consiguieron dar el salto al cine de Hollywood. Por ejemplo, el hecho de que el hombre lobo tenga que morir a manos de la mujer que lo ame fue reutilizado en el *remake* del clásico de Universal Pictures *The Wolf Man* (George Waggner, 1941), *The Wolfman* (Joe Johnston, 2010); en donde el enfrentamiento final entre dos licántropos parece recordar la lucha entre Danisnky y Wolfstein en *La marca del hombre lobo*.

A partir de este film, Paul Naschy se convertiría en un actor y realizador de culto que incluso a día de hoy disfruta de gran reconocimiento en Europa y los Estados Unidos, siendo comparado con grandes actores del género como Christopher Lee o Boris Karloff por su capacidad mimética a la hora interpretar diferentes personajes (Agudo, 2010, min. 00:00:12-00:00:23, 00:18:06-00:18:14).

8. La residencia (Narciso Ibáñez Serrador, 1969).

El éxito y las posibilidades de exportación de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) fueron el detonante del incremento del interés hacia la producción de toda una serie de filmes de terror, incluidos los de tipo sobrenatural como *Malenka, la sobrina del vampiro* (Amando de Ossorio, 1969). Es en 1969 cuando Narciso (Chicho) Ibáñez Serrador, realizador conocido por todos por su etapa televisiva, da el salto a la gran pantalla con *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969); un film que consiguió romper con todos los récords y se convirtió en un verdadero éxito de taquilla.

8.1. Argumento.

La historia de *La residencia* se inicia con la llegada e ingreso de Teresa (Cristina Galbó), una joven inocente de la que su madre quiere desembarazarse, a una residencia para señoritas de pasado cuestionable. El centro en cuestión, un viejo caserón gótico situado en el sur de Francia, se encuentra dirigido por la severa e intransigente Señora Fourneau (Lilli Palmer). A partir de este momento se sucederán toda una serie de rocambolescos acontecimientos, tales como la desaparición y asesinato de varias de las internas, el encuentro sexual de algunas de las mismas con un joven que les proporciona leña, así como el acoso de Teresa por parte de la alumna fetiche de la Sra. Fourneau, Irene (Mary Maude). Todo lo acontecido en el centro, además, tendrá lugar bajo la constante vigilancia de Luis (John Moulder-Brown), el hijo de la directora.

8.2. Análisis erótico.

La presencia del erotismo en *La residencia* se hace patente a través de dos modos muy distintos. Por una parte, se apuesta por incluir algún que otro intento de desnudo –muy diluido, aunque igualmente destacable para la época–, como pueden ser vertiginosos escotes y muslos a la vista; y, por otro lado, presentando un cuantioso número de parafilias, siendo donde realmente radica la importancia de esta obra cinematográfica de Narciso Ibáñez Serrador²⁹⁴.

Empezando por los desnudamientos, éstos tienen lugar en los espacios de mayor intimidad de las alumnas, tales como el dormitorio o las duchas. Durante la primera escena en el dormitorio

²⁹⁴ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Ibáñez Serrador, 1969a), haciendo igualmente una breve referencia hacia la mitad del mismo a la versión con censura (Ibáñez Serrador, 1969b) e incluso la versión en inglés sin censura (Ibáñez Serrador, 1969c).

(00:17:32-00:19:16), las chicas llegan a la habitación y se desvisten, apareciendo varias de ellas con la blusa desabrochada o simplemente llevando puesto el corsé (00:17:35-00:19:16). Destaca, sobre todo, el hecho de que la cámara presta mayor atención a las actrices de busto más prominente como Conchita Paredes y María José Valero (quienes interpretan a Susana y Elena, respectivamente), permitiendo vistas fugaces de la parte superior de sus senos (realizados por los corsés) y del surco intermamario.

Elena (Valero) aparecerá vistiendo un corsé en un par de momentos muy breves (00:26:26-00:26:28 y 00:37:03-00:37:14), siendo una prenda de cierta relevancia para la trama ya que pertenece a la madre de Teresa (Galbó). El corsé es una de las pocas referencias que se hacen sobre la madre de la protagonista, quien resulta ser una cantante de cabaret, algo por lo que Teresa será maltratada y humillada por parte de Irene (Maude) y sus secuaces a medida que avance el film. En esta misma secuencia (00:37:03-00:37:14), además, una de las profesoras, la Señorita Desprez (Cándida Losada), le pide a Elena que se vista con una prenda menos provocativa (00:37:06-00:37:11); un hecho que aporta ciertos matices sobre el tipo de control establecido en la residencia. Aunque se trata de un comentario fugaz y nada importante a nivel argumental, llama mucho la atención que la profesora le pida a la alumna que se cubra el cuerpo cuando en el dormitorio son varias las chicas que van en corsé y enaguas, algo muy normal al encontrarse en un espacio tan íntimo. El comentario, por lo tanto, podría tratarse de una manifestación de los celos que la Señorita Desprez (Losada) siente por la juventud y belleza de algunas de las alumnas, ya que la misma es mostrada como una mujer de avanzada edad, poco agraciada y de la que incluso se comenta que nunca se ha acostado con un hombre.

Susana (Paredes), por su parte, aparece con un vestido muy escotado y llamativo en el momento en el que ella y Teresa se encargan de hacer las camas (00:26:53-00:28:54). En el inicio de la secuencia, mientras las alumnas se visten e Irene reparte las tareas, vemos primero a Susana por el fondo sin la blusa y con corsé (00:26:11-00:26:12), para después aparecer con la falda levantada hasta los muslos mientras se pone unas medias (00:26:25-00:26:26). Posteriormente, mientras Susana ayuda a Teresa con las camas siguiendo las órdenes de Irene, se produce un cambio en la posición de la cámara, con planos más próximos y bajos (entre el plano normal y el contrapicado) que facilitan la vista de la parte superior de los senos de las dos jóvenes mientras se agachan llevando a cabo la tarea (00:27:14-00:28:44). Cabe decir, en todo caso, que dichas vistas son bastante fugaces y disimuladas ya que, por el movimiento, ambas entran y salen del plano constantemente. Mientras hacen las camas, ambas mantienen una conversación de tipo sexual²⁹⁵, preguntándole Susana a Teresa si tiene novio o si ha mantenido relaciones sexuales. Ante la negativa de Teresa, Susana responde que la tensión de pasar varios meses sin sexo produce cierto malestar entre las alumnas, siendo la única solución para éstas el acostarse con el joven que les trae la leña²⁹⁶. También aquí se hace referencia al hijo de la Sra. Fourneau, Luis (Moulder-Brown), y de su costumbre de espiar a las alumnas²⁹⁷.

Otras escenas en las que puede verse algún leve elemento de desnudo (concretamente escotes), son, por una parte, aquella en la que las alumnas asisten a clase de *ballet* (00:28:54-00:30:00),

²⁹⁵ Éste es un diálogo importante para el argumento ya que en él se refleja el funcionamiento de las estructuras de poder en el centro y del control (sexual) de Irene (Maude) sobre el resto de sus compañeras, ya que ella es la encargada de elegir a la joven que se acostará con el leñador. Dicha toma de decisión le otorga un gran control sobre las alumnas al regir sus instintos naturales y físicos.

²⁹⁶ Suponemos que no se hace referencia alguna a la masturbación debido al momento de la realización del film.

²⁹⁷ Curiosamente, en la versión en inglés se hace uso la expresión anglosajona “*peeping Tom*” (Ibáñez Serrador, 1969c, min. 00:27:30-00:27:35), que implica la observación de otros en un sentido sexual, es decir voyerista (Cambridge University Press, s.f.-i)–. En la versión en español, en cambio, sólo se afirma que el joven espía a las alumnas por cualquier espacio que encuentra (Ibáñez Serrador, 1969a, min. 00:28:39-00:28:42), omitiendo el hecho de que se trata de una acción intencionadamente sexual.

apareciendo todas ellas vistiendo camisetas con tirantes bastante escotadas; y, por otra, la reaparición de Catalina (Pauline Challoner), una alumna que ha sido duramente castigada, llevando la blusa y la chaqueta entreabiertas (00:42:30-00:42:42).

Finalmente, antes de centrarnos en el análisis de las filias, es importante comentar dos escenas que presentan una fuerte carga erótica –y de las que hablaremos más extensamente cuando abordemos la representación que en ellas se lleva a cabo del sadomasoquismo, voyerismo y lesbianismo–. La primera de ellas (con un fugaz desnudo parcial) nos presenta la flagelación de Catalina (Challoner), una alumna rebelde por la que la Señora Fourneau (Palmer) parece sentirse atraída (00:19:17-00:23:57). La secuencia se desarrolla con la llegada de Fourneau, Irene y su séquito a la sala de castigo, donde en una pequeña cama yace Catalina. Ante la negativa de ésta para quitarse la ropa, intervienen, por orden de la directora, las dos alumnas secuaces de Irene, provocando un forcejeo (00:21:22-00:21:45) que culmina con la intervención de la misma quitándole la chaqueta y abriéndole la blusa a Catalina (00:21:28-00:21:35). El montaje de esta parte de la escena resulta frenético, conteniendo un sucesivo número de planos muy rápidos, aunque puede verse de manera muy fugaz gran parte de los pechos de Catalina (00:21:41-00:21:43). El castigo físico, por otro lado, será llevado a cabo mientras la Sra. Fourneau está presente, siendo la espalda de Catalina visible durante unos pocos segundos (00:22:07, 00:22:18, 00:22:23, 00:22:25 y 00:22:35-00:22:36).

La secuencia en la que las alumnas se lavan en las duchas (00:44:38-00:52:15) es la escena de mayor erotismo y semidesnudos, ya que en ella las actrices aparecen duchándose vestidas con camisón. Pese al evidente hecho de hacer uso de las prendas para intentar disimular los desnudos, las mismas se pegarán a los cuerpos de las jóvenes por el efecto del agua, dejando entrever gran parte de su anatomía y aportándole un mayor grado de erotismo a la escena que la simple exposición explícita de los desnudos. Durante esta escena se incluye un plano de secuencia que sigue el paso de la Sra. Fourneau por la sala (00:46:14-00:46:28) en el que aparecen sus alumnas tanto en un primer término, de cara al espectador –con sus pechos visibles a través de la ropa mojada–, como en un segundo plano por el fondo, de espaldas a la cámara –pudiendo verse sus espaldas y traseros, nuevamente, a través de sus prendas por el efecto del agua–. En el momento en el que la directora da el aviso para el cambio de turno, las chicas son mostradas a través de planos mucho más cercanos, por lo que los desnudos resultan todavía más evidentes (00:47:30-00:47:32, 00:47:37-00:47:38 y 00:47:41-00:47:42). El segundo grupo de alumnas, la entrada de las cuales tiene lugar en el minuto 00:48:13, viene acompañado por nuevos planos cercanos de desnudo delantero (00:49:07-00:49:10 y 00:49:26-00:49:29) y por otros más alejados de desnudo trasero (00:49:24-00:49:26 y 00:49:29-00:49:35); todo ello, como decíamos, bajo los camiones que las jóvenes usan para el baño. Este segundo grupo de alumnas cuenta con la presencia de Catalina (la joven flagelada en una secuencia anterior), quien se quitará el camisón para así poder limpiarse bien la parte posterior del cuerpo (00:49:48-00:50:33), quedando desnuda de espaldas a la cámara hasta las caderas (00:49:51-00:50:10). Éste se trata del desnudo más directo de la escena y en él, mientras la joven se desprende del camisón, puede verse la parte superior de su busto (00:49:48-00:49:50). Es importante mencionar que la secuencia contiene algunos planos que fueron cortados por la censura, debido a la (para la época) excesiva presencia de desnudos²⁹⁸ (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69). La entrada del primer grupo de chicas (00:45:55-00:46:01), por ejemplo, se encuentra cortada ya que en ella Ibáñez Serrador realiza un breve barrido hacia la derecha (00:45:56-00:46:01) que finaliza centrando el plano en el tronco de una de las chicas, cuyo camisón está desabrochado (00:45:59-00:46:01). En el momento que ésta se voltee para ir hacia la ducha que le corresponde, se le

²⁹⁸ Además de ciertas insinuaciones sobre las orientaciones lésbicas de la Sra. Fourneau, que analizaremos más adelante, refiriéndonos ahora solamente a los desnudos.

puede ver gran parte de su seno derecho a través del escote (00:46:00-00:46:01). También el desnudo de Catalina se encuentra levemente recortado, aunque hablaremos más extensamente de dicha secuencia a la hora de tratar las filias que en ella se presentan.

Una vez descritas aquellas escenas en las que se muestran elementos de desnudo, procederemos a enumerar todas y cada una de las filias identificables en el film, así como los personajes que las personifican. La primera filia que se nos presenta es el voyerismo, ya que como decíamos anteriormente, Luis (el hijo de la Sra. Fourneau) tiene por costumbre espiar a las alumnas de la residencia. Dicha actividad queda patente ya desde un principio cuando, ante la llegada de Teresa al centro, el joven no puede contener sus instintos y la sigue a escondidas para poder observarla (00:08:03-00:14:46). Luis, no obstante, no limita sus actividades de observación a los momentos en los que las alumnas realizan sus tareas cotidianas, sino que también centra su atención en uno de los espacios de mayor intimidad del centro: las duchas. A causa de las estrictas normas que su madre le ha impuesto para alejarlo de las internas –él vive, supuestamente, recluido en el segundo piso de la casa–, Luis se ingenia mil y un escondrijos y formas para poder espiar a las chicas. En la escena de las duchas, por ejemplo, el joven se adentra en un estrecho agujero en la pared que sirve como conducto para las tuberías (00:46:44-00:52:15).

La Sra. Fourneau, por su parte, tampoco queda libre de ser *voyeur*, siendo importante en este sentido la escena de la flagelación (00:19:17-00:23:58), en la que la directora ordena a Irene (su alumna fetiche) que inflija un castigo físico a Catalina (la joven por la que parece sentir una fuerte atracción). Mientras Irene azota a Catalina sin piedad (00:22:00-00:22:42), la Sra. Fourneau no hace otra cosa que observar toda la escena detenida y pasivamente. Primero lo hace de pie, estrujando una cinta de ropa entre las manos (00:22:18) para después sentarse (00:22:19-00:22:22), hasta que finalmente se percata de que Irene se está propasando –y/o, simplemente, porque ya se siente satisfecha– y decide pararla. Concretamente, lo hace dos veces, la primera vez en voz baja (00:22:39) y la segunda vez alzando el tono (00:22:42). Si analizamos detalladamente las acciones de la directora del centro durante esta secuencia, tanto el gesto de apretar la cinta entre las manos, el hecho de sentarse, así como el pedir en voz baja y entrecortada a Irene que pare, podrían tratarse de reacciones ante el placer que le provoca ver a Catalina siendo azotada. Dada la naturaleza violenta de la escena, por lo tanto, la Sra. Fourneau puede ser señalada no sólo como una voyerista (observa de cerca el castigo) sino también como una sádica (siente placer al verlo).

En la ya mencionada escena de las duchas también puede atisbarse cierto comportamiento *voyeur* por parte de la Sra. Fourneau. La presencia de Catalina durante el segundo turno de chicas (00:48:13-00:52:15) consigue desconcertar a la directora, concretamente cuando la alumna decide quitarse el camisón (00:49:48-00:50:33) para poder lavarse bien las heridas de la espalda resultantes de la flagelación; en una secuencia que fue cortada por la censura (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69) debido a sus claras referencias lésbicas (00:49:48-00:50:33)²⁹⁹. Con la cámara situada detrás de Catalina, vemos la espalda desnuda de ésta hasta la cintura, mientras la Sra. Fourneau intenta interrumpirla (00:49:51-00:50:07). Tras permitir que la alumna prosiga limpiándose el cuerpo, la directora la contempla petrificada (00:50:09-00:50:11), sin saber qué decir. Llegados a este punto, alumna y directora cruzan la mirada sensualmente hasta que esta última la aparta (00:50:11-00:50:28),

²⁹⁹ En el DVD editado por Divisa Home Video en 2011, que coincide con la copia censurada española del film (Ibáñez Serrador, 1969b), curiosamente, se mantiene el desnudamiento y el desnudo de espaldas de Catalina (Ibáñez Serrador, 1969b, min. 00:47:36-00:47:59) y sólo de omite el cruce de miradas posterior. Sin embargo, partiendo de las indicaciones de la censura, tanto del film como del guion (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69), todo parece indicar que el desnudamiento y el desnudo no fueron incluidos en la versión censurada del film estrenada en los cines españoles de la época.

haciendo que Catalina se ría y disfrute por haber conseguido provocar (sexualmente) a su superior (00:50:29-00:50:33). El realizador consigue darle mayor efecto al mencionado cruce de miradas incluyendo una serie de planos cortos y *zooms* pausados que acentúan considerablemente la tensión sexual existente entre ambas mujeres. Esta escena es igualmente interesante en un sentido voyerista ya que tanto la Sra. Fourneau como su hijo convergen llevando a cabo dicha filia. En el momento en el que Luis espía a las chicas a través de un agujero en la pared (00:47:11-00:47:15) el joven también ve a su madre mirándolas, un hecho que convierte a Luis en un meta-voyer, ya que, como el espectador, el joven no sólo es capaz de observar el objeto del deseo (las chicas en las duchas), sino que también las reacciones del deseoso (su madre).

Volviendo a la parte de la escena cortada por la censura, en la que Catalina aparece en la ducha quitándose la ropa ante la imposibilidad de reacción de la directora, puede entenderse el desnudamiento o el propio desnudo en sí como un acto de rebeldía. La titubeante respuesta de la Sra. Fourneau y su posterior aceptación a que Catalina continúe desnuda, podría deberse al lesbianismo propio de la directora o a la idea de que el estado natural y puro (libre de pecado) de la humanidad es la desnudez (Lenne, 1998, pp. 29-30); de ahí la imposibilidad de la Sra. Fourneau para obligar a Catalina a cubrirse.

En relación con la atracción que la directora del centro siente por una de sus alumnas, es importante mencionar que las chicas de la residencia son, por lo general, menores de edad –entre quince y veintidós años (00:10:31-00:10:33)–, lo que supondría también cierta inclinación pedófila por parte de la Sra. Fourneau. Aunque el único interés sexual conocido de la directora es Catalina –cuya edad no es mencionada en ningún momento–, no sería extraño pensar que la Sra. Fourneau pudiera llegar a demostrar el mismo tipo de inclinación por otra de sus alumnas más jóvenes.

El sadomasoquismo, por su parte, está también muy presente en *La residencia*, ya que el sadismo es el instrumento utilizado por los personajes con mayor poder (la Sra. Fourneau e Irene) para así paliar y a la vez saciar su (homo)sexualidad reprimida; sometiendo a aquellas que más les atraen (Catalina y Teresa, respectivamente). Centrándonos en la primera, como decíamos anteriormente, la Sra. Fourneau utiliza a Irene para castigar a Catalina flagelándola con un látigo, siendo la expresión de Irene durante el castigo de indudable placer (00:22:01-00:22:06 y 00:22:40-00:22:42), mientras que la de la Sra. Fourneau parece mostrar a la vez placer y curiosidad (00:22:18-00:22:22 y 00:22:37-00:22:38)³⁰⁰. El sadismo de la directora no sólo es una herramienta resultante de su poder, sino también un modo con el que misma consigue prevalecer y demostrar que es poseedora de dicho poder, ya que no es ella quien flagela a Catalina, sino Irene. Este gesto le permite, en este sentido, ratificar su autoridad sobre todas las alumnas del centro (incluidas Catalina e Irene), a la vez que interpretar un rol compasivo y exculpatorio una vez terminada la flagelación, ya que la directora se acerca a Catalina para sentarse a su lado en la cama y curarle las heridas (00:23:03-00:23:48); acusándola de ser ella misma la que se ha buscado ser castigada y excusándose de cualquier responsabilidad (00:23:09-00:23:33). Seguidamente, en un fragmento que fue cortado por la censura (00:23:37-00:23:48)³⁰¹, la Sra. Fourneau besa las heridas de Catalina (00:23:41-00:23:43), con una intención de (falsa) benevolencia, de posesión –por el hecho de poder besar el cuerpo de aquella que la atrae sexualmente– y de placer sexual sádico –por entrar en contacto con las heridas y la sangre de la misma–. Las imágenes de la flagelación son

³⁰⁰ Como bien indica Luis Gasca (1983c, p. 187), Lilli Palmer ya había interpretado con anterioridad el papel de profesora con tendencias lésbicas en *Mädchen in Uniform* (Géza von Radványi, 1958) –remake del film homónimo de 1931 dirigido por Leontine Sagan y Carl Froelich–, aunque en *La residencia* Palmer lo hace con la “adición de notables tintes sádicos” (Gasca, 1983c, p. 187).

³⁰¹ De acuerdo con los informes de la junta (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69).

mostradas, además, con insertos de otra escena que tiene lugar de manera paralela en el dormitorio, donde el resto de las alumnas del centro están recitando una plegaria antes de ir a dormir. La unión de ambos escenarios a través de dichos insertos apunta a la relación establecida entre el dolor (sodomasoquista) y la penitencia (religiosa) como única vía para la redención de los pecados señalada por Gérard Lenne (1998, p. 125). Por su parte, también parece esconder cierto sentido religioso el hecho de que la Sra. Fourneau haga castigar a Catalina para que ésta pague por atraerla y provocarla sexualmente, con lo que la directora se castiga a sí misma reprimiendo sus tendencias homosexuales, ya que ello la convierte en pecadora, pero también a Catalina, pues se trata de una representación del objeto del pecado.

El otro personaje que ostenta cierto grado de poder y control dentro del centro, e igualmente hace uso del sadismo, es Irene³⁰². El espectador es capaz de discernir el deseo sexual que Teresa despierta en Irene ya desde el primer encuentro de ambas durante la secuencia de la cena, cuando Irene observa atentamente a la primera realizando sugerentes bocados a una manzana (00:15:50-00:16:15). Posteriormente, Irene repite la misma acción en el dormitorio, esta vez, dibujando una obscena sonrisa con los labios mientras mira fijamente a Teresa, que está empezando a quitarse la ropa (00:37:14-00:37:30) –dejando todavía más clara su atracción sexual por la recién llegada–. Otra muestra de las tendencias homosexuales de Irene tiene lugar cuando ésta hace llamar a Teresa simplemente para dejarle claro que ella tiene el control y puede hacer que su estancia en la residencia sea más fácil, siempre que la obedezca (00:34:51-00:36:46). Lo importante de la secuencia en cuestión es la acción que tiene lugar mientras Irene proclama su discurso, ya que después de que Teresa se lave las manos –que tiene sucias por haber estado atendiendo sus responsabilidades en el invernadero–, la primera se las seca con una toalla (00:36:26-00:36:46). Esta parte, sin embargo, fue cortada a exigencias de la censura³⁰³ por manifestar de manera expresa la atracción lésbica de Irene hacia Teresa, pues en ella Irene acaricia lentamente las manos y el brazo de su compañera con la toalla para, posteriormente, hacerlo con las manos desnudas (00:36:32-00:36:46).

Siguiendo con el sadismo mostrado por parte del personaje interpretado por Mary Maude, son dos las escenas en las que Irene hace gala de esta filia a un nivel totalmente desenfrenado. La primera de ellas se trata de aquella ya descrita donde se lleva a cabo la flagelación de Catalina, en la que, como decíamos anteriormente, Irene se recrea totalmente en el castigo hasta el punto de ser necesaria una doble intervención de la Sra. Fourneau para que cese (00:22:01-00:22:43). En la segunda, por otra parte, Irene humilla a Teresa en el sótano del centro³⁰⁴. Esta última escena se desarrolla cuando una de las secuaces de Irene va en busca de Teresa, quien es guiada hasta el sótano, desde el interior del cual pueden oírse risas de mujer (01:02:54-01:02:57). Tras llamar a la puerta, ésta se abre descubriendo a otra de las chicas mientras se arregla la blusa, que lleva un poco desabrochada y por fuera de la falda (01:03:16-01:13:18); algo que, sumado a las risas previas parece tratarse de un claro indicativo de que esta joven e Irene estaban llevando a cabo algún tipo de actividad sexual –en lo que coincidimos con Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, p. 65)–. Una vez en el sótano, decorado con numerosos dibujos de mujeres desnudas que enfatizan el carácter lésbico de Irene (Davies, 2015, p. 123), Teresa descubre que ha sido llamada por Irene, quien le confiesa que ha requerido de su presencia sólo para decirle que sabe que ella es la chica que se ve a

³⁰² Irene no sólo organiza al resto de sus compañeras (por ejemplo, repartiendo las tareas domésticas) y controla cual de éstas se acuesta con el leñador, sino que además cuenta con la plena confianza de la Sra. Fourneau y tiene en su posesión un juego llaves del recinto –privilegio que comparte solamente con el resto del personal del mismo centro–.

³⁰³ Tal y como puede verse en las valoraciones del film por parte de la junta (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69).

³⁰⁴ La humillación verbal también forma parte del ritual sodomasoquista, implicando o no una violencia de tipo físico.

escondidas con Luis, el hijo de la Sra. Fourneau³⁰⁵. Tras esta declaración, Irene importuna a Teresa con preguntas sobre su madre, quien descubrimos que trabaja como cantante en un cabaret³⁰⁶. La situación llega al extremo cuando Irene acusa a la madre de su compañera de ser una prostituta, quitándole a Teresa parte de la ropa y poniéndole uno de los corsés de su madre para posteriormente obligarla a cantar una canción de cabaret (01:07:45-01:09:53)³⁰⁷.

También Luis –según comenta Ann Davies (2015, p. 123)– parece presentar cierta vena sádica cuando, durante una escena concreta en el jardín exterior de la residencia juega con unas hormigas (00:57:47-00:58:24). En la misma, el joven primero coge una hormiga y la pone entre las páginas del libro que tiene entre las manos y se divierte cortándole el paso, para después aplastarla encerrándola dentro del tomo. Aunque jugar con insectos es una actividad típicamente infantil, en este caso también puede interpretarse como una manera con la que el canaliza sus tendencias sádicas y el sentimiento de impotencia consecuente de la opresión ejercida sobre él por parte de su madre. Por otro lado, tal y como descubriremos en el desenlace de la obra (01:40:36-01:41:56), otro de los modos con los que Luis desata su lado más sádico es matando y descuartizando a las alumnas del centro. En el film tienen lugar un total de tres muertes: la de Isabelle (interpretada por Maribel Martín), Teresa e Irene. La escena del asesinato de Isabelle, pese a su brevedad (00:41:53-00:42:29), puede ser fácilmente considerada como una de las secuencias más crudas del *fantaterror*, pues está formada por una serie de primeros planos de la agresión que se van superponiendo los unos a los otros –incluyendo tanto imágenes del cuchillo penetrando en el cuerpo de la joven de manera repetida, como las reacciones de la víctima mientras espanta sangre, así como gotas de ésta salpicando unas flores (el crimen tiene lugar en el invernadero)–; mostrados todos ellos, por si fuera poco, a cámara lenta. Esta escena, con la que el director se recrea a la hora de acercar la violencia y la sangre al espectador (aunque de un modo muy cuidadoso e incluso elegante)³⁰⁸, se trata de un antecedente del gusto por la violencia y el *gore* que caracterizaría el cine de terror español en los años siguientes; enfatizando la intención sexual y trasfondo erótico del asesinato por el repetido número de puñaladas y el simbolismo de la sangre.

Volviendo a las relaciones sádico-lésbicas establecidas entre la Sra. Fourneau y Catalina e Irene y Teresa, es importante hacer mención al punto de vista del director del film respecto a éstas, ya que, pese a la (generalmente) fácil distinción entre dominador y dominado, es muy interesante cómo la naturaleza entre el primero y el segundo es mutable y mucho más interdependiente de lo que podría parecer a simple vista. Según Ibáñez Serrador: “[Irene] está dominada por la chica nueva [Teresa] que se convierte en su favorita. O sea que en el fondo la

³⁰⁵ La Sra. Fourneau sabe que su hijo se está viendo con una de las alumnas por la información que le ha proporcionado la misma Irene, lo cual demuestra que quien mueve los hilos de todo lo que sucede o deja de suceder en la escuela es en realidad ella y no su directora.

³⁰⁶ Tal y como decíamos anteriormente, puede atisbarse algo al respecto cuando en la primera escena en el dormitorio (00:17:32-00:19:17), las chicas inspeccionan toda la ropa de Teresa –muchas prendas de la cual son de su madre– y Elena (Valero) le pregunta si un corsé muy atrevido que lleva en su baúl también pertenece a su madre (00:18:32-00:18:34).

³⁰⁷ Es importante mencionar que esta secuencia también contiene varios planos que, de acuerdo con los informes de la junta (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69), debieron ser suprimidos por presentar dibujos de mujeres al desnudo. Aunque la presencia de dichos dibujos es, en realidad, anecdótica –apareciendo en todo momento por el fondo de la estancia de un modo totalmente secundario–; tal y como se expone en la serie documental de Vicente Romero (1994m, min. 00:17:54-00:19:07), la censura cortaba aquellos filmes en los que aparecían dibujos e incluso esculturas con elementos de desnudo. Dichos planos tienen lugar entre los minutos 01:03:55-01:04:06, 01:05:18-01:05:24 y 01:07:32-01:07:55.

³⁰⁸ Pese a la naturaleza violenta de las imágenes, el director, a través del montaje, consigue una secuencia realmente bella. Esto se debe tanto a la superposición de los planos, como a la presencia de la maravillosa banda sonora compuesta por Waldo de los Ríos –colaborador habitual de Ibáñez Serrador en *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1966-1982)–; cuya melodía, por cierto, sería reutilizada por John Cacavas para la banda sonora de *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972).

que ejerce el papel de fuerte es la chica” (Torres, 1999, p. 250). Por tanto, la dominación y actitud sádicas hacia Catalina y Teresa por parte de la Sra. Fourneau e Irene, respectivamente, son el modo con el que estas últimas rechazan su atracción por las primeras; convirtiéndose en personajes dominados por la propia orientación sexual que pretenden reprimir (Torres, 1999, p. 250). Este hecho demuestra, como veremos posteriormente, la importancia de la represión y la frustración sexual en los acontecimientos de *La residencia*. Al mismo tiempo, según Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, pp. 33, 37) el personaje de Catalina presenta ciertas tendencias masoquistas al tener una actitud rebelde por mucho que sabe que dicha rebeldía la llevará a ser castigada físicamente.

Para finalizar con el análisis de las filias presentes en el film, abordaremos las dos de Luis que nos son desveladas en el desenlace de la obra: la necrofilia y el incesto –habiendo ya sido este último mostrado de manera superficial a lo largo del transcurso de la historia a través de diferentes escenas que describiremos más adelante–. Así, tras la muerte de Teresa e Irene, la Sra. Fourneau descubrirá que su hijo Luis, siendo víctima de la represión sexual y sobreprotección que ella misma le ha impuesto³⁰⁹, se ha creado una novia a partir de los cadáveres descuartizados de las alumnas a las que ha ido asesinado (01:40:36-01:41:56). La relación amorosa establecida entre Luis y su cadavérica novia es claramente necrófila, ya que existe un sentimiento amoroso –y posiblemente sexual, aunque no se hace referencia directa a las actividades de este tipo– del joven hacia el cuerpo. Además, dicha atracción adopta cierto cariz incestuoso en lo que a la finalidad de su creación se refiere, pues Luis selecciona partes de los cuerpos de las chicas de la residencia para que su novia artificial se parezca a su madre (sobre todo a nivel físico). Dicho objetivo es inspirado, en realidad, por la propia Sra. Fourneau, quien, como ya se ha comentado, ejerce un control desmesurado sobre el joven, hasta el punto de afirmar, en dos momentos diferentes (00:25:25-00:26:00 y 01:00:42-01:01:48) que la mujer que el chico necesita debe ser como ella; siendo sus palabras interpretadas literalmente por su hijo para crear su propia versión del monstruo de Frankenstein con los cuerpos de las muchachas.

La segunda escena de este tipo (01:00:42-01:01:48) es importante no sólo por el mensaje, sino que también porque la madre besa a su hijo, primero, en la mejilla (01:01:08-01:01:09) y después muy cerca a la comisura de los labios (01:01:41). Este segundo beso viene seguido por un plano de detalle del mismo (01:01:42-01:01:48) que fue cortado por la censura (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69) por evidenciar la atracción incestuosa entre ambos. La reacción del joven ante esta profunda muestra de afecto por parte de la madre no es otra que dibujar una pequeña sonrisa (01:01:46-01:01:48).

Según apunta Carlos Aguilar (1999, p. 28), el film de Narciso Ibáñez Serrador también juega con el fetichismo hacia las colegialas debido al uso de uniforme por parte de las estudiantes del centro. Si bien es cierto que este fetichismo tiene cierto peso dentro del título, por basarse su argumento en los quehaceres y relaciones (incluidas las de tipo sexual) de las jóvenes estudiantes, el recurso resulta más bien poco sugerente y la atracción lésbica entre las estudiantes no es explotada de un modo tan sexualizado como en otras obras posteriores del *fantaterror*, como puede ser el caso de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972)³¹⁰.

³⁰⁹ Gérard Lenne (1998, pp. 99-100) se refiere a las atrocidades llevadas a cabo por los asesinos del cine de terror como una consecuencia de la represión sexual a la que se encuentran sometidos. En el caso de *La residencia* y de muchos otros filmes de terror de la época, tal y como apunta Luis Gasca (1983c, pp. 97-98), tomando como base el éxito de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

³¹⁰ En este título de Amando de Ossorio, un *flashback* nos descubre que las dos protagonistas femeninas del film mantuvieron una relación lésbica, años antes, cuando compartían dormitorio en un internado.

Por otra parte, la represión sexual y su consecuente frustración juegan un papel de gran importancia en *La residencia*. Ambas, represión y frustración, son causantes de todas las filias hasta ahora analizadas; pero a su vez, actúan en sí mismas a modo de hilo conductor de la historia, pues todos los personajes, en mayor o menor modo, se tratan de unos reprimidos sexuales. La Sra. Fourneau es como el perro del hortelano, pues manteniendo a raya a su hijo y a sus alumnas, consigue rehuir de su atracción por la joven Catalina; provocando, con ello, que el primero se convierta en un asesino, mientras que las muchachas deberán saciarse con el joven que les trae la leña cada tres semanas como único alivio sexual. En este sentido, es importante hacer referencia al favorable contexto que el cine de terror supone para representar la frustración sexual llevada al extremo, siendo la sangre de los crímenes la representación y a la vez la sustitución de aquella derramada durante la primera experiencia sexual (Gasca, 1983b, p. 87; Lenne, 1998, p. 99).

Tal y como sucede con muchos de los psicópatas del cine de terror, los instintos asesinos de Luis tienen su origen en la frustración sexual y en ciertas tendencias incestuosas hacia su madre, acrecentadas por las promesas de la misma anteriormente señaladas. *La residencia* sería la primera de toda una serie de obras cinematográficas del *fantaterror* en ofrecer las complejidades y consecuencias, en clave de terror, del conocido complejo de Edipo –entre las que encontramos títulos como *Marta* (José Antonio Nieves Conde, 1971), *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), *Mil gritos tiene la noche* (Juan Piquer Simón, 1982) o *Angoixa* (Bigas Luna, 1987)–.

La represión sexual presente en *La residencia*, a su vez, ha sido analizada como un reflejo de la política represiva del franquismo; aspecto que según Nicholas G. Schlegel (2015, p. 84) aleja el film de Ibáñez Serrador de otras obras españolas pertenecientes al género fantástico y de terror del mismo período –centradas en personajes míticos del género sobradamente conocidos por el público y rehuendo de posibles lecturas políticas–:

“Enrique López Eguiluz's *La Marca del Hombre Lobo* (*The Mark of the Wolfman*, *Frankenstein's Bloody Terror*, *Hell's Creatures*, 1968), is almost a mirror image of [...] Jess Franco's *El Conde Drácula* (*Count Dracula*, 1969). Both films capitalized on popular, preestablished characters in the genre and are “stateless” enough to appeal to broad audiences without treading too heavily on national concerns. Narciso Ibáñez Serrador's *La Residencia* (*The Finishing School*, *The House That Screamed*, 1969), while smartly set in France [...], nonetheless interrogates corruption, authoritarianism, and sexual repression” (Schlegel, 2015, p. 84)³¹¹.

La secuencia de mayor impacto de *La residencia* en lo que a las consecuencias de la frustración sexual se refiere, aparte de la ya descrita escena final del film, tiene lugar durante el encuentro sexual de Susana (Conchita Paredes) con el joven encargado de proporcionar leña al centro mientras el resto de las alumnas atienden a clase de costura (00:55:57-00:57:31).

³¹¹ “*La Marca del Hombre Lobo* (*The Mark of the Wolfman*, *Frankenstein's Bloody Terror*, *Hell's Creatures*, 1968) de Enrique López Eguiluz, es casi un reflejo de [...] *El Conde Drácula* (*Count Dracula*, 1969) de Jess Franco. Ambos filmes sacaron provecho de personajes populares y preestablecidos en el género y son lo suficientemente “apátridas” como para atraer a un público amplio sin insistir demasiado en las preocupaciones nacionales. *La Residencia* (*The Finishing School*, *The House That Screamed*, 1969) de Narciso Ibáñez Serrador, aunque inteligentemente situada en Francia [...], cuestiona la corrupción, el autoritarismo y la represión sexual” (Traducción propia). Pese a las afirmaciones de Nicholas G. Schlegel (2015, p. 84), no debemos olvidar ni obviar que también los personajes clásicos del cine de terror como el Hombre lobo y Drácula han sido analizados desde una perspectiva política y sexual. Lamentablemente, dicho trasfondo puede perderse o quedar relegado a un segundo plano debido a la fama y prestigio de los personajes, que se vuelven planos para el espectador debido a la (en ocasiones sobreexplotada) presencia de dichos personajes en la cultura popular. De un modo similar, es recurrente atribuir cierta carga política otros filmes del *fantaterror*, por mucho que los mismos se encuentren protagonizados por seres fantasiosos y/o sobrenaturales.

Pese a encontrarse situadas en el contexto de una escena de sexo, las imágenes mostradas durante esta secuencia no son para nada de tipo erótico, sino más bien todo lo contrario. Con un montaje cargado de una tensión apabullante, Ibáñez Serrador abandona por completo a los amantes para centrar toda su atención, y también la del espectador, en la actividad que tiene lugar en el aula de costura, presentando una frenética sucesión de primeros planos y planos de detalle de pocos segundos de duración sobre los que se superponen los gemidos de placer de Susana (00:56:26-00:57:28). En dichos planos, se nos muestra al resto de alumnas llegando al extremo de la frustración sexual, mordiéndose los labios y perdiendo los nervios mientras envidian a su compañera por poder yacer con el joven en vez de ellas; lo que las lleva a ser totalmente incapaces de proseguir con la clase que están atendiendo. La escena culmina con una de las chicas pinchándose el dedo con una aguja (00:57:28-00:57:31), herida de la que emana una pequeña gota de sangre –tratándose de un posible paralelismo con la eyaculación con la que se suele finalizar el coito–. Pese a no contener imágenes de sexo, esta secuencia tampoco quedó al margen de recibir cortes por parte de los censores, concretamente en varios planos de detalle de labios femeninos un poco entreabiertos (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69). El primer corte corresponde a un plano de detalle de una de las alumnas humedeciéndose el labio inferior (00:57:07-00:57:08); mientras que el segundo pertenece a otra chica chupando un hilo para poder meterlo en una aguja (00:57:08-00:57:09) –recordemos que las alumnas están en clase de costura–, siendo este acto una posible metáfora de la felación. El resto, se trata de tres planos de detalle presentados de manera sucesiva, con tres pares de labios entreabiertos (00:57:20-00:57:23). De acuerdo con Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 23) estos planos fueron cortados por ser considerados como demasiado lascivos por parte de los censores. La música de fondo, como decíamos anteriormente, viene acompañada por los suspiros de placer de Susan, que en su versión española (Ibáñez Serrador, 1969b, min. 00:53:57-00:54:32) tuvieron que ser suprimidos por acción de la censura (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69).

8.3. Realización.

Narciso Ibáñez Serrador, bajo el seudónimo de Luis Peñafiel, escribió el guion de *La residencia* basándose en un relato corto escrito por Juan Tébar –colaborador suyo en algunos de los episodios de la serie de televisión *Historias para no dormir* de 1966-1982– (Torres, 1999, p. 238) conocido como *Mamá* o *Dulce, queridísima mamá* (Benítez y Rovira, 2013, p. 28). De acuerdo con el propio realizador en el documental de Carlos Muriana y Marisa Paniagua Labad (2017, min. 00:28:42-00:29:08), el relato de Tébar estaba protagonizado por unos muchachos reclusos en una escuela; dándole él la vuelta para convertirlo en una historia protagonizada por mujeres.

El proyecto le fue propuesto a Ibáñez Serrador por su sobradamente conocido éxito en televisión, con el principal objetivo de llevar a cabo un film de producción enteramente española que pudiera ser exportado al extranjero (Torres, 1999, p. 246); razón por la cual fue el primer film español rodado totalmente en inglés (Lázaro-Reboll, 2014, p. 110). Es por ello que el realizador contó con todos los medios posibles para poder realizar el film. A diferencia de otros directores del *fantaterror*, Narciso Ibáñez Serrador gozó del tiempo y presupuesto suficientes para poder rodar la obra con todas las garantías de poder llevar a cabo un producto de calidad. El propio director confesaba en el programa de mano repartido en el estreno del film –reproducido por Sara Torres (1999, p. 246)– que “Todo fue puesto en mis manos: elección del tema, elenco, un equipo de magníficos profesionales [...], semanas de rodaje, medios de producción. Todo. Todo me fue otorgado”. De acuerdo con la productora Anabel Films, según consta en un *pressbook* realizado para la promoción del film –escrito en español

e inglés— (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69), decidieron llevar a cabo esta obra ya que el cine español más comercial de la época estaba destinado al consumo nacional y casi siempre pertenecía al género de humor. Esperaban, por ello, que con *La residencia* la industria cinematográfica española pudiera abrirse paso en los mercados extranjeros y conseguir un film que fuese a la vez artístico y comercial.

Tratándose de su primer largometraje cinematográfico, el director decidió rodar la obra de un modo clásico, dejando a un lado su faceta más rompedora e inconformista a la que los espectadores españoles estaban acostumbrados por sus trabajos televisivos (Torres, 1999, 246). Según afirma el propio director en el texto que redactó para los panfletos repartidos en el primer estreno del film, su objetivo era “que el terror y el suspense sirviesen sólo de telón de fondo a una serie de planteamientos psicológicos, con la intención de que **La residencia** fuese algo más que una película de miedo” (Torres, 1999, p. 247). De ahí que en el film el trasfondo psicológico de los personajes y situaciones que se van sucediendo resulten tan impactantes. El director, además, decidió mantenerse dentro de unos cánones preestablecidos, dejándose influenciar por los filmes de Alfred Hitchcock —sobre todo por *Psycho* de 1960— (Torres, 1999, p. 247) y recordando algunas de las novelas del autor Henry James (Schlegel, 2015, p. 95), para hacer un *thriller* psicológico en el que el terror sirve como mera excusa para ahondar en la psique y las parafilias de aquellos que habitan en el centro. A partir de esta base, Ibáñez Serrador consiguió un film con un aspecto más clásico —cuidando la presentación de los aspectos más técnicos como la puesta en escena, la fotografía, música, montaje, etc.—, aunque tomando como base una historia más moderna, aderezada con una serie de planteamientos sexuales del estilo de otras obras del período surgidas a partir del éxito del mencionado título de Hitchcock. Todo ello, claro está, con la intención de mantenerse fiel al cometido de realizar una obra cinematográfica que fuese comercial a la vez que artística y pudiese ser distribuida internacionalmente.

Otra de las mayores influencias para Narciso Ibáñez Serrador, no sólo para la realización *La residencia* sino para toda su carrera, fueron las historias cortas de William Sydney Porter (conocido por el seudónimo O. Henry). El director, como el citado autor, escribía sus guiones primando el *plot twist* —la piraeta argumental final con la que sorprender a los espectadores— sobre el resto del argumento y, a partir del final, desarrollar toda la historia (Torres, 1999, p. 237). Es por ello que tanto sus filmes como series de televisión se caracterizan por un final sorprendente e inesperado.

Cabe decir que, pese a la obvia comparación entre *La residencia* y *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), a través de sus protagonistas (Luis/Sra. Fourneau y Norman Bates/Norma Bates), Ibáñez Serrador parece insuflar a sus personajes parte de su propia personalidad y la de su madre (salvando las distancias). En la entrevista otorgada a Sara Torres (1999, p. 225), así como en el documental de Carlos Muriana y Marisa Paniagua Labad (2017, min. 00:04:14-00:04:41), el realizador describe a su madre, Pepita Serrador, como una mujer autoritaria y de carácter fuerte; rasgos que comparte con la Sra. Fourneau. Mientras que él era un niño enfermizo y débil, por lo que tenía que pasar la mayor parte del tiempo recluido y recibiendo un trato sobreprotector (Torres, 1999, p. 226), como Luis en el film. El nombre de este último personaje, además, coincide con el del *alter ego* de Ibáñez Serrador en su faceta como guionista: Luis Peñafiel.

Como decíamos anteriormente, *La residencia* contó con un presupuesto notable —27 millones de pesetas según se publica en *La Vanguardia* (Narciso Ibáñez Serrador dirigirá un film, 1969, p. 44), 30 millones según Víctor Matellano (2017, p. 70) y más de 50 millones de pesetas según Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 110)—; pero incluso así, tal y como afirmaba el director en una entrevista concedida a la revista *Terror Fantastic* (A los diez años ya «consumía» a Poe, 1972, p. 17), tuvo algunos problemas a nivel de producción antes, durante

y después del rodaje. En este sentido, Salvador Corbero (1970, p. 33) comenta que tras el exitoso estreno de la obra, el director señaló que prefería volver al teatro ya que se sentía disgustado con algunos hechos sufridos durante el rodaje de *La residencia*, haciendo especial referencia a que los productores estaban consiguiendo un mayor beneficio que él.

Un aspecto interesante a resaltar del rodaje, respecto a la escena de las duchas, es que el director rodó varias versiones de la misma, con las actrices vistiendo unas prendas más gruesas y otras más finas (Benítez y Rovira, 2013, pp. 40, 47, 61), e incluso una versión con todas las chicas desnudas (García Fernández y Cordero Domínguez, 2017, p. 52); dejando a los censores que eligiesen aquella versión que consideraban más adecuada. El hecho de que Ibáñez Serrador rodase varias versiones de una misma escena para dárselas a elegir a los censores recuerda a aquellas prácticas llevadas a cabo por los directores para engañar a la censura señaladas por Elías Querejeta en la serie documental de Vicente Romero (1994k, min. 00:26:21-00:26:33), de incluir adrede escenas y planos muy eróticos para que otros menos explícitos, pero que en circunstancias normales serían igualmente punibles, pudiesen ser aceptados. De acuerdo con Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, p. 36) fue la actriz María José Valero quien, a partir de una experiencia personal, le comentó a Ibáñez Serrador que las estudiantes debían ducharse con camisón.

En cuanto a la censura, el guion del film fue aprobado a finales de octubre de 1968 aunque con las siguientes advertencias (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69):

- “Cuidar las escenas del castigo corporal a Catalina tanto en la imagen de los latigazos como en los gestos de las que presencian o infringen el castigo”³¹².
- “Cuidar que Irene y sus amigas no manifiesten, tal y como se desprende del guión, ninguna clase de perversión sexual; lesbianismo, sadismo, etc, máxime cuando la posterior reacción de Irene puede inducir a ello”.
- “En la escena de la ducha, Catalina deberá hacerlo vestida igual que las demás, cuidando la ducha de todas a pesar de los camisones, y que las miradas del protagonista [Luis] sean de curiosidad normal [diferenciando entre la simple curiosidad y el voyerismo]”.
- “En general deberán cuidarse los exhibicionismos y las escenas de crueldad ya que la acumulación de las mismas podría motivar la prohibición de la película”.
- Además, las secuencias de los asesinatos debían no sobrepasar cierto límite de violencia y sangre.

Los ponentes, por su parte, consideraron que el guion estaba muy bien escrito y que podría dar pie a un buen film, el cual muy probablemente se convertiría en un éxito teniendo en cuenta la labor de Narciso Ibáñez Serrador en televisión –un hecho que según los mismos ya lo hacía válido para obtener el Interés Especial– (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69).

Las secuencias del castigo y las duchas, así como el trasfondo lésbico de Irene y la relación incestuosa de Luis y la Sra. Fourneau fueron los aspectos que más preocuparon a la Comisión de Apreciación en su sesión de octubre de 1969, decidiendo que debían realizarse los siguientes cortes (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69):

- Rollo 3.– Suprimir el beso que la Sra. Fourneau le da Catalina en la espalda después del castigo.

³¹² Cabe decir que pese a concretar la necesidad de prestar atención a los gestos de los perpetradores de los latigazos y los testimonios, en el guion del film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05516, Expediente 0002375), la única reacción descrita es la de la Sra. Fourneau, de la que se dice que “contempla impávida el castigo” (p. 36).

- Rollo 6.– Cortar las caricias que Irene le da a Teresa después de secarle las manos. Durante la escena de las duchas, eliminar el desnudo de Catalina en frente de la Sra. Fourneau y un breve plano de una de las chicas a la que se le ve un seno.
- Rollo 7.– Eliminar los “primeros planos de labios palpitantes, húmedos” durante la secuencia en la clase de costura, así como el plano de una chica que se saca un hilo de la boca y cambiar la música con gemidos.
- Rollo 8.– Omitir el segundo beso que la Sra. Fourneau le da a Luis (cerca de la comisura de los labios) y los dibujos del sótano de Irene siempre que los planos no afecten al argumento.

La decisión de la Comisión de Apreciación fue recurrida por la productora del film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69), señalando que la obra había sido rodada siguiendo al detalle el guion aprobado por la censura, salvo una secuencia introductoria situada en una taberna que el director decidió no incluir en el montaje final³¹³. En este mismo recurso, el productor afirmaba que resultó realmente difícil realizar un film de estas características por la escabrosidad del tema y que, por cuestiones comerciales, hubiese sido mucho más favorable aumentar el nivel de erotismo; aunque decidieron no hacerlo para conjugar tanto los valores comerciales como artísticos del título. También se hacía referencia al coste total del film (45.000.000 millones de pesetas) y se manifestaba que los temas más peligrosos habían sido tratados de un modo respetuoso y que eliminar cualquier plano afectaría al conjunto artístico de la obra. El recurso, pero, fue denegado y los cortes fueron aprobados en enero de 1970, lo que supuso el retraso del estreno de *La residencia*, originalmente programado para las navidades de 1969 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69)³¹⁴.

A diferencia del resto de títulos del *fantaterror* aquí analizados, *La residencia* recibió la categoría de Interés Especial en mayo de 1970 –ya habiendo sido acordada su concesión en octubre de 1969– con un anticipo de un millón de pesetas (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05005, Expediente 000020-69).

8.4. Impacto.

El primer film de Narciso Ibáñez Serrador fue muy bien acogido por parte de la prensa desde un principio; ya que tanto la fama del director en sus trabajos para la pequeña pantalla (Arcos, 1969, p. 9) como la participación en el film de la actriz Lilli Palmer (Lilli Palmer, en España, 1969, p. 47; Lilli Palmer, protagonista de «La residencia», 1969, p. 44), consiguieron crear una enorme expectación en los medios. Además, en las semanas previas a su fabuloso estreno, el film fue publicitado a través de diferentes anuncios en prensa; un hecho que demuestra la más que destacable campaña publicitaria de la que gozó el director para poder promocionar su debut cinematográfico.

La residencia, además, difiere del resto de títulos de subgénero hispano ya que fue estrenada en una gala especial patrocinada por la Asociación de la Prensa de Madrid a la que fueron invitadas grandes figuras del cine español. En el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Madrid (Un nuevo y ambicioso camino para el cine español, 1970, p. 5) se anuncia la celebración de dicha gala, señalando que el film posiblemente contó con el mayor presupuesto para un film español hasta el momento, además de incluir parte del programa de mano escrito

³¹³ Según Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, p. 54) esta secuencia no se ha conservado, presentando la misma algunos diálogos en los que se advertía a Teresa (Cristina Galbó) y su tutor de los peligros que encerraba el internado.

³¹⁴ Pese a ser estrenado a mediados de enero de 1970, el film de Ibáñez Serrador aparece en las fuentes consultadas con la fecha de 1969; de ahí que lo hayamos mantenido en dicho año.

por el propio Ibáñez Serrador para tal ocasión. De acuerdo con Juan José Porto (1970a, p. 9) en el diario *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, *La residencia* gozó de un notable éxito en su gala de estreno, añadiendo que el film “Deja entrever [...] diversos planteamientos psicológicos sobre bases problemáticas de carácter sexual”.

Desde su primer estreno ya se hizo notar que el trasfondo sexual y psicológico del film era de gran importancia para el desarrollo de la historia presentada por Ibáñez Serrador; además de hacer patente la influencia de Hitchcock y del hecho de haber podido disfrutar de ciertos lujos a los que producciones posteriores no podrían aspirar, como un período de rodaje muy longevo y un elevado presupuesto (Porto, 1970a, p. 9).

Poco a poco la prensa de Madrid se fue haciendo un mayor eco del enorme éxito cosechado por el film, tanto en su gala de estreno como durante sus primeros días en taquilla. El número de noticias y anuncios publicitarios de *La residencia* aumentó considerablemente tras recibir Narciso Ibáñez Serrador el Premio Antonio Barbero por parte del Círculo de Escritores Cinematográficos (Luis Cuadrado, premio al mejor operador, 1970, p. 29; Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, 1970, p. 30).

Uno de los anuncios más llamativos fue uno publicado por la propia productora en el semanario *Hoja del lunes* de Madrid (Anabel Films, S.A., 1970a, p. 10) agradeciendo al público la gran acogida del film y la concesión del mencionado premio. Dicho anuncio presenta el nombre de la productora y el título de la obra en la parte superior (destacando la presencia de Lilli Palmer en el mismo), además de incluir el cine en el que se proyectaba en la ciudad de Madrid (el Roxy B) con dos flechas a ambos lados con una serie de mensajes. En la flecha de la derecha se incluyen los dos siguientes mensajes: “Anabel Films S.A. agradece al público la acogida dispensada a nuestra primera película, rogando disculpen la espera en las largas colas establecidas para la adquisición de localidades” y “También nos complace la decisión del jurado del Círculo de Escritores Cinematográficos al conceder el Premio Antonio Barbero Opera Prima a la primera película dirigida por Narciso Ibáñez Serrador”. En la flecha de la izquierda, por su parte, se cita una crítica de la revista *TeleRadio* en la que se describe *La residencia* como “un film cuidado y de magnífica factura”, además de afirmar que su éxito en taquilla propiciaba sus ventas en el exterior: “le está permitiendo batir los récords anteriores [...] y contratar garantías de distribución con los países extranjeros, sobre cifras jamás soñadas para una producción española. Sí, quiero que quede bien claro que “La residencia” es una película netamente española...”.

La residencia destaca por otro hecho importante, y es que se convirtió en un éxito de público sin precedentes, manteniéndose en cartelera durante largos meses; haciéndolo, además y a diferencia del resto de filmes del *fantaterror*, no en salas pequeñas ni en programas de sesión continua, sino a modo de estreno exclusivo en la sala B el céntrico cine Roxy de Madrid. A medida que el film fue manteniéndose en cartel, semana tras semana, los anuncios publicados en los medios madrileños reflejaron dicha condición de imparable éxito; siguiendo la evolución de su estreno desde mediados de enero de 1970 hasta mediados de octubre de ese mismo año. En consecuencia, *La residencia*, consiguió mantenerse durante diez meses en el mismo cine, generando enormes colas en la entrada y batiendo un absoluto récord de taquilla.

El gran revuelo formado por éxito del film y la constante afluencia de público, como decíamos, implicó la formación de constantes colas. Este hecho llevó a la productora Anabel Films a publicar el siguiente aviso respecto al contenido del film –con una aparente intención publicitaria–, presentado a página completa con letras a gran tamaño en el semanario *Hoja Oficial del lunes* de Madrid (Anabel Films, S.A., 1970b, p. 6):

“AVISO ANABEL FILMS, S.A. productora de la película LA RESIDENCIA que se proyecta actualmente en el cine ROXY B, ruega, a la vista de algunos incidentes, a las

personas de temperamento nervioso e impresionable, de avanzada edad o con alguna dolencia cardíaca, SE ABSTENGAN DE VER DICHA PELICULA, ya que se anuncia como de 'suspense' y terror”.

Pocos meses después de su apoteósico estreno en Madrid, de acuerdo con las fuentes consultadas, *La residencia* llegó a Barcelona, estrenándose de manera exclusiva en Cataluña en el cine Tívoli, situado en el mismo centro de la capital; donde se mantuvo durante cuatro meses seguidos en cartelera. En el primer anuncio del film en Barcelona se incluyen, curiosamente, dos referencias eróticas ([Anuncio publicitario de *La residencia*], 1970, p. 36). La primera de ellas se encuentra en la imagen que lo acompaña, y que se trata de un dibujo a modo de esbozo en el que puede verse un grupo de mujeres vestidas de negro alrededor de otra mujer (aparentemente) desnuda. Si bien, al tratarse de un esbozo, el desnudo queda más bien disimulado, la blancura del cuerpo desnudo de la joven del centro contrasta con el color negro de los vestidos de las figuras que la circunvalan. La segunda es mucho más directa y clara, y se trata de la siguiente frase publicitaria: “¡Una película donde el erotismo estalla en terror y «suspense»!”; por lo que no sólo se presenta el erotismo como uno de los ingredientes básicos del film, sino que directamente se hace uso del mismo a modo de reclamo publicitario. El estreno del film en Barcelona, además, tuvo lugar a través de una proyección especial con la presencia del director, quien sería entrevistado de cara al público. En todos los anuncios de dicha sesión se incluye una nota al pie en la que se especifica que serían establecidas una serie de sesiones numeradas, seguramente para evitar la formación de colas y la saturación de las taquillas. Resulta igualmente curioso el hecho de que el cine Tívoli anunciase las últimas proyecciones *La residencia* a finales de junio de 1970 y que, pese a ello, la obra se mantuviera dos semanas más en cartel. Pero el paso de *La residencia* por Barcelona no acaba aquí, ya que en enero de 1971 el film volvería a modo de reestreno en el Cinema Vergara, otra céntrica y reconocida sala de la ciudad; siendo anunciado por todo lo alto y manteniéndose en el mismo cine durante un mes. El reestreno de la obra de Ibáñez Serrador en Barcelona es destacable teniendo en cuenta que la mayoría de los filmes del *fantaterror* eran reestrenados en programas dobles que iban cambiando de sala cada pocos días, haciéndolo en salas de reestreno y, salvo contadas excepciones, nunca de manera individual en cines de estreno.

Siguiendo con el orden de distribución habitual, después de su estreno en las grandes ciudades, *La residencia* llegó al resto de salas del territorio español, siendo estrenado simultáneamente en A Coruña, Guadalajara, Burgos y Castellón a finales de 1970. Además, gracias a la prensa de la época, como en el caso del *Diario de Burgos* (Cartelera de espectáculos, 1970, p. 24) sabemos que la ópera prima de Ibáñez Serrador recibió un 4 en la clasificación eclesiástica, es decir, “gravemente peligrosa” —a diferencia del resto de títulos del *fantaterror* analizados en este trabajo de investigación, en su mayoría, clasificados 3 o 3R—; aunque ello no le impidió convertirse, como veremos, en el film español de tipo terrorífico más taquillero, ya que como comenta Nicholas G. Schlegel (2015, p. 99), el hecho de que recibiese dicha clasificación no hizo sino que aumentar la curiosidad del público hacia el mismo. También, gracias a la información aportada tanto por los anuncios como por las carteleras burgalesas, sabemos que dos de cada tres veces el film era proyectado en sesiones numeradas. Aunque las sesiones numeradas es una práctica habitual de los cines de estreno, en el caso de *La residencia*, se implantó de manera habitual con la intención de evitar la acumulación de colas en las taquillas que había tenido lugar en Madrid.

Por otra parte, cabe decir que *La residencia* sería proyectado en Lima en septiembre de 1970 para recaudar fondos por una causa benéfica, con la asistencia de setecientas personas (Estreno en Lima de una película española, 1970, p. 7); para ser recuperada en las décadas siguientes en festivales especializados, como en la vigesimonovena edición del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges.

En cuanto a las críticas, *La residencia* fue recibido de manera ambigua por la crítica, alabando aspectos del film como su ambientación, diseño e interpretaciones; aunque en ocasiones sacando a relucir la poca innovación de la obra a nivel argumental por el hecho de que el director jugase con tramas y elementos ya típicos del género en vez de apostar por algo más novedoso, así como por sus ambiciones comerciales (Benítez y Rovira, 2013, p. 43) e incluso por sus semejanzas con el cine de Hitchcock (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 109, 116). Juan José Porto (1970b, p. 4), por ejemplo, consideraba que el resultado final del film realmente compensaba su estreno por todo lo alto en Madrid y la gran expectación que lo rodeaba pese a su falta de innovación:

“[*La residencia*] no se trata de un producto vanguardista o innovador. No. Es una película construida con sapiencia y madurez técnica [...] Todos los elementos utilizados por Narciso Ibáñez Serrador [...] fueron descubiertos casi con el género. La habilidad, el acierto, el logro está en el armonioso equilibrio entre forma y ritmo, en la armoniosa vistosidad de la cinta. Es importante que la cinematografía española haya puesto cuantos medios eran necesarios para alcanzar un resultado así [...] “La Residencia”, está cuidada en todos sus perfiles” (Porto, 1970b, p. 4).

Tras hacer gala de las buenas interpretaciones, la cuidada fotografía y el montaje, Porto se congratula de que se haya invertido tanto en este film y comenta que el productor, Javier Armet, “concluida la película, “vendió” su participación en la misma” (Porto, 1970b, p. 4). El autor, en todo caso, no parece del todo contento con ciertos aspectos, sobre todo en relación con la mezcla que Ibáñez Serrador lleva a cabo entre la psicología, el sexo y el terror.

En una línea muy parecida, Antonio Martínez Tomás (1970, p. 50) afirma en *La Vanguardia Española* que *La residencia* llegó a ser considerada como la mejor obra cinematográfica española (algo que el propio Ibáñez Serrador se negaba a creer); describiendo el film con las siguientes palabras:

“cinta sumamente estimable, concebida con una aguda y sagaz intuición de los valores cinematográficos, que desarrolla un argumento interesante, «suspensivo», de esos que prenden fuertemente en la atención del público, pero inferior, sin duda, a los méritos de la realización” (Martínez Tomás, 1970, p. 50).

Respecto a la estructura, el crítico cree que el film puede dividirse en dos partes bien diferenciadas, con una primera en la que se plantean una serie de temas eróticos y dramáticos, y con una segunda que pretende ser de intriga y misterio; aunque en esta última, según el autor, no llega a transmitirse verdadero pavor:

“Los intentos por lograr que el público se asuste y se escuchen gritos de sobresalto, no cuajan del todo. La película no es, como algunos parecen juzgarla, «de terror». Pero es un buen film, que entretiene e intriga y qué al final acaba con una gran sorpresa, realmente inesperada y, en esta ocasión, alucinante” (Martínez Tomás, 1970, p. 50).

Tanto Juan José Porto (1970b, p. 4) como Antonio Martínez Tomás (1970, p. 50) hacen referencia al erotismo de un modo bastante neutro, simplemente comentando la presencia del mismo en el film. Un caso similar es el de Castell (1970a, p. 39), quien en el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona afirma que la de Ibáñez Serrador es una “cinta muy notable” y añade que

“Acude a los ya explotados y archisabidos cánones del cine de suspense y terror, se recrea en ello, y añade los que últimamente parecen serle muy queridos y que tienen íntima relación con lo erótico” (Castell, 1970a, p. 39).

Ahora bien, otros críticos, en cambio, atacaron directamente el film por el trasfondo sexual con el que el director impregnó su argumento, así como por su objetivo principalmente comercial. Un ejemplo de ello es el caso de Alfredo Villaverde (1970, p. 4), el cual comenta en el semanario *Flores y abejas* de la provincia de Guadalajara:

“los varios motivos se centran y desembocan en resumen en uno central, hoy por cierto muy aprovechable (yo diría que de moda) en nuestro país: el sexo. Y he aquí como Serrador va jugando y sorteando hábilmente la censura (primeros semidesnudos en el cine español) para darnos la visión de diversas desviaciones sexuales dentro del ambiente cerrado y esquemático de «La Residencia»: represión, sadismo, lesbianismo, voyeurismo, necrofilia, etc”.

Villaverde, además, señala que el film no es para nada digno, haciendo referencia a la falta de innovación del mismo por el hecho de presentar temas ya tratados con anterioridad dentro del género de terror. Por si esto fuera poco, el crítico no duda en afirmar que el éxito comercial de *La residencia* se vio “favorecido por la situación actual donde Madame Censura nos obliga a resucitar las películas de los años 50-60 [...] en vez de poder contemplar las últimas obras realizadas en el mundo” (Villaverde, 1970, p. 4). Cabe decir que pese a considerar que el film era pobre y carente de ritmo y con unos personajes esquemáticos, Alfredo Villaverde sí aplaudió la banda sonora de Waldo de los Ríos y la fotografía de Manuel Berenguer.

En una misma línea, Luis Quesada (1970, p. 26) en *La Estafeta Literaria* criticó negativamente las pretensiones comerciales de la obra por encima de las artísticas pese a considerar, al mismo tiempo, muy positivas las intenciones de los productores de *La residencia* por ofrecer un producto comercial exportable al extranjero. El autor también hace referencia a la mezcla en el film de diferentes elementos típicos del cine de terror con el erotismo; un hecho que según él consideraba que acabaría dificultando la distribución del título en el mercado internacional por la falta de un mayor tipo de desnudo:

“Y como ahora se lleva también mucho el «sexismo» o el «erotismo», no faltan unas escenas en las duchas y otra en el pajar, realizadas con la vista puesta en el control de taquilla español y no en la distribución extranjera, porque «por ahí» se las gastan con menos camisas de dormir y más a lo vivo” (Quesada, 1970, p. 26).

Además, el crítico afirma que, pese al hecho de contener escenas de tipo erótico, éstas no consiguen satisfacer al público español por culpa del excesivo eco que se le ha dado en algunos medios:

“En el cine de estreno madrileño que ha lanzado esta película transcurren las semanas sin poder descolgar el cartelito que avisa «No hay localidades»; pero el público sale decepcionado. Yo creo que el mayor desencanto proviene de que muchas críticas han hablado de «sadismo», «lesbianismo», «masoquismo», «complejo de Edipo» y «crudeza» con tanta insistencia [...] [y] como luego no es tanto lo que se ve y la historia que se cuenta es vulgarísima, el honrado espectador lanza un «pchit» disciplente al aparecer sobre la pantalla el letrero de «Fin»” (Quesada, 1970, p. 26).

Pese a la crudeza de las palabras de Quesada, parece ser que el crítico en realidad no iba tan desencaminado ya que si bien la intención inicial de los productores era la de conseguir realizar un film que pudiese ser distribuido fuera de España, aparentemente en un principio no les resultó tan fácil hacerse un hueco en el mercado extranjero, aunque finalmente sí llegaron a cumplir dicho objetivo (Porto, 1973, p. 8).

Siguiendo con las críticas más negativas respecto al componente erótico presente en el film de Ibáñez Serrador, Vicente Molés Herrero (1970, p. 4) lleva a cabo un breve artículo para *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento* en el que divaga sobre aquello que debería ser

moral e inmoral en el cine; no titubeando a la hora de referirse a que en *La residencia* “todo es retorcido, morboso, abrumador. Todo es repelente y criminal, todo el argumento es culpable... e indecente” (Molés Herrero, 1970, p. 4). También Castell (1970b, p. 35) a la hora de realizar la crítica de la comedia *¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1970), hace referencia *La residencia* por cómo Ibáñez Serrador y Berlanga, en sus respectivos filmes, se atreven a tratar ciertos temas que en el cine suelen ser tabú. Evidentemente, tanto Castell (1970b, p. 35) como Molés Herreros (1970, p. 4) se refieren al sadismo, el lesbianismo, la necrofilia y la estrecha relación madre-hijo presentes en *La residencia*. Estas críticas evidencian que el paso de Manuel Fraga Iribarne y José María García Escudero por el Ministerio de Información y Turismo y por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y sus políticas aperturistas respecto al sexo, no dejaron indiferente a los críticos más conservadores.

En cuanto a la prensa especializada, en 1972, en el undécimo número de la revista *Terror Fantastic*, uno de sus redactores lleva a cabo una entrevista a Ibáñez Serrador en la que, entre otras cuestiones, se le pregunta al director sobre la versión sin censura de la obra; a lo que éste responde que muchos se sorprenderían de las escasísimas diferencias entre la versión íntegra y la estrenada en España (A los diez años ya «consumía» a Poe, 1972, p. 17). Un hecho que demuestra el interés de cierto sector del público y la crítica por las quiméricas y polémicas dobles versiones. En este mismo número, Francisco Montaner (1972c, p. 19) presenta un artículo dedicado al film en el que afirma “«La Residencia» es, sin duda, la película terrorífica más importante (y con mayor presupuesto, digámoslo todo) con que cuenta el cine español”, añadiendo que el sadomasoquismo y el lesbianismo están muy presentes en la obra. El autor, además se refiere al film como “una obra redonda” (Montaner, 1972c, p. 19) que consiguió cumplir con su cometido inicial, conseguir una buena distribución internacional, ya que gozó de buena acogida en el extranjero. Los miembros de la crítica especializada, por lo tanto, estaban de acuerdo en que *La residencia* se trataba de una obra de calidad, aunque a la vez eran conscientes de que este hecho estaba condicionado por los medios y el presupuesto con los que el director contó para poder realizar el film.

La crítica especializada extranjera, como es el caso de la revista *Cinefantastique*, apreció el título muy positivamente. Robert L. Jerome (1971, p. 36), por ejemplo, considera *La residencia* como la mejor de entre las últimas obras cinematográficas distribuidas por American International Pictures, señalando que presenta una ambientación y una puesta en escena que recuerdan a los filmes de Luis Buñuel. El autor, además, llega a afirmar que, pese a presentar los elementos propios de un producto típico para ser proyectado en los auto-cines (sangre, erotismo, sadismo, etc.), *La residencia* consigue superar las apariencias, tratándose de un muy buen film de suspense y misterio sobre la represión sexual (Jerome, 1971, pp. 36-37).

Resulta también curioso apuntar que en su estreno en Estados Unidos el film de Ibáñez Serrador sufrió un recorte de diez minutos de metraje –catorce según Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, p. 38)– ya que los distribuidores creyeron que así mejoraban el ritmo, y fue clasificado para todos los públicos a pesar de mantener intactas las escenas de mayor violencia (Jerome, 1971, p. 37). En su posterior emisión por la televisión en EE.UU. durante los años setenta, *La residencia* recibió incluso un mayor número de cortes –alrededor de media hora– (Benítez y Rovira, 2013, p. 40).

Por último, sólo falta añadir que Narciso Ibáñez Serrador consiguió que su primer largometraje cinematográfico se situara en primer lugar dentro de los quince filmes más taquilleros del *fantaterror*. Concretamente, *La residencia* logró reunir 124.886.01 pesetas (750.580,08 euros) en taquilla y 2.924.805 espectadores (Benítez y Rovira, 2013, p. 41; Pulido, 2012, p. 56); manteniéndose durante décadas como la obra cinematográfica española

de terror más taquillera³¹⁵. Según Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 110), el film obtuvo 44.879.482 pesetas en los primeros seis meses de su estreno en España y 916.732 dólares en los Estados Unidos de América en sólo ocho meses y medio en veinticinco ciudades; consiguiendo, por ello, un buen éxito en Estados Unidos (Schlegel, 2015, p. 99) aunque no tan rompedor como cabría esperar ya que la campaña de distribución de la obra por parte de American International Pictures dentro de un programa doble junto a otro film de explotación no consiguió llegar a una masa suficiente de población (Lázaro-Reboll, 2014, p. 125). De acuerdo con el Ministerio de Cultura (1979, p. 49), *La residencia* se sitúa en el vigesimoprimer puesto dentro de los 25 filmes nacionales con mayor recaudación entre 1965 y 1978, con 97.439.626 pesetas.

9. Los monstruos del terror (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970).

Tras el apoteósico estreno de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), todo parecía posible dentro del cada vez más presente fantástico español. El drama rural *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970) consiguió el éxito de la crítica, y Jesús Franco desarrolló la que pretendía ser la adaptación más fiel de la novela *Dracula* de Bram Stoker, *Nachts, wenn Dracula erwacht* (Jesús Franco, 1970). La situación de la industria cinematográfica española parecía propicia para la vuelta por todo lo grande y a modo de superproducción de uno de los personajes más rompedores del terror hispano, el licántropo Waldemar Daninsky, a través de una alocada mezcla de terror y ciencia ficción *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970).

9.1. Argumento.

Un grupo de alienígenas provenientes del planeta Ummo, dirigidos por el Dr. Odo Warnoff (Michael Rennie), pretende destruir a la humanidad creando un ejército de monstruos. Con el objetivo de llevar a cabo dicho plan, van en busca del hombre lobo Waldemar Daninsky (Paul Naschy), así como de otros monstruos clásicos del cine: el Conde Janos de Mialhoff (Manuel de Blas), Tao-Tet (Gene Reyes) y el monstruo de Farancksalan (Ferdinando Murolo)³¹⁶. Los malvados planes de Warnoff, empero, se verán truncados en el momento en el que tanto él como su equipo se vean afectados por los sentimientos humanos –con gran importancia del amor, además de los celos y el terror–. Mientras, Waldemar Daninsky será liberado por Ilona (Gela Geisler), una de las ayudantes de Warnoff que se enamorará de él, y juntos intentarán desbaratar los planes de los malvados alienígenas; protagonizando unos alocados y descarnados enfrentamientos con Tao-Tet y el monstruo de Farancksalan.

9.2. Análisis erótico.

En lo referente al erotismo, tal y como sucedía con *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), las escenas eróticas presentes en *Los monstruos del terror* son más bien escasas; si bien nos encontramos con tres secuencias de cama (todas ellas sin desnudos) y un

³¹⁵ Tan sólo superada, de acuerdo con Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, pp. 41-43) y Víctor Matellano (2017, p. 110) por *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) y *El orfanato* (J.A. Bayona, 2007).

³¹⁶ Quienes, respectivamente, se tratan de versiones creadas por el propio Paul Naschy de Drácula, la Momia y el monstruo de Frankenstein.

ataque perpetrado por uno de los monstruos a una mujer que ofrece una evidente lectura sexual³¹⁷.

La primera escena de cama tiene lugar a pocos minutos de iniciarse el film (Demicheli, Fregonese, Isasi-Isasmendi y Meichsner, 1970, min. 00:04:40-00:05:35), en la que vemos a un feriante propietario del esqueleto del vampiro Janos de Mialhoff –que expone, yendo de pueblo en pueblo, a modo de espectáculo– en la cama besando a Maleva (Karin Dor), una de las científicas de Warnoff (Rennie) que lo ha seducido para poder asesinarlo y robarle los restos del vampiro. Toda esta escena está rodada a través de dos planos, uno picado (00:04:43-00:04:47 y 00:04:54-00:05:00) y otro contrapicado (00:04:40-00:04:43, 00:04:49-00:04:54 y 00:05:20-00:05:26), en los que sólo vemos al hombre encima de la ella besándola. La posición de la cámara, así como de los actores, permite que la acción pueda ser presentada de un modo completamente pulcro, sin elementos de desnudo de ningún tipo.

La segunda secuencia de este tipo también está protagonizada por Maleva (Dor), aunque esta vez se encuentra acompañada por uno de sus compañeros; preestableciendo así cómo poco a poco los alienígenas se han visto afectados por los sentimientos humanos hasta el punto de poder llegar a enamorarse entre ellos. Dicha escena es mostrada, primero, a través de una pantalla de la consola de control del Dr. Warnoff (00:50:59-00:51:05) para después captar un plano de la pareja besándose en la cama, tanto en el rostro como en el cuello (00:51:05-00:51:12), sin presencia alguna de desnudos. Es más, cuando Warnoff envía al monstruo de Farancksalan para castigar a los enamorados (00:51:13-00:52:12), la sábana cubrirá en todo momento las partes más íntimas del cuerpo de ambos, el de ella hasta por encima de sus senos, y el de él hasta la cintura. Esta escena resulta interesante porque el mismo Warnoff está observándola a través de su consola, lo que aporta un carácter marcadamente *voyeur* al personaje³¹⁸.

Una tercera escena de cama se desarrolla entre el inspector de policía que investiga el caso (Craig Hill) y una joven interpretada por Patty Sheppard, quien es a la vez testigo de uno de los ataques del hombre lobo. Aquí se omite el acto sexual y solamente se incluyen los primeros besos preliminares (00:53:36-00:53:50) y la escena postcoital (00:55:12-00:56:05), con Sheppard besando el cuello y hombros de su amante mientras éste habla por teléfono; apareciendo ambos en todo momento tapados por la sábana, de modo que se consigue evitar cualquier tipo de desnudo más allá de los hombros de ella y el pecho de él. Durante la primera escena de la pareja juntos en pantalla (00:25:53-00:27:37), por cierto, ella aparece vestida con una toalla enrollada alrededor del cuerpo tras salir de la ducha para después hacerlo con un batín que le llega hasta las rodillas que le deja las piernas al descubierto.

Este tipo de elementos eróticos, basados en el semidesnudo femenino y las escenas de cama que no exceden en el grado desnudo ni presentan directamente ningún tipo de actividad sexual, son una extensión de las secuencias anteriormente analizadas presentes en algunos de los filmes del *fantaterror* de los años sesenta, como es el caso de *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963) o *La llamada* (Javier Setó, 1965).

Respecto a los ataques llevados a cabo por los monstruos, destaca en concreto el del vampiro Mialhoff, cargado de un notable erotismo (00:40:02-00:40:48). Después de conseguir huir de su celda y adentrarse en los aposentos de Maleva (Dor), el vampiro se sienta en la cama al lado de la mujer, tapándole la boca e hipnotizándola (00:40:02-00:40:25). Seguidamente, una

³¹⁷ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la única versión del film a la que hemos tenido acceso (Demicheli, Fregonese, Isasi-Isasmendi y Meichsner, 1970).

³¹⁸ Warnoff, como descubriremos hacia el final del film, está enamorado de la científica y los celos lo han llevado a poner en peligro su plan enviando al monstruo de Farancksalan a matar al amante de su enamorada, desatando el caos en el laboratorio.

vez tiene a su víctima bajo control, el vampiro pasa su mano por el pecho de la joven (00:40:38-00:40:41), para así estirarle el camisón por la parte del escote (00:40:42-00:40:45) con intención de morderla, aunque el acto es interrumpido por otro de los científicos/alienígenas. Debido a la interrupción, no queda del todo claro en qué lugar el vampiro pretendía morder a su víctima, ya que en vez de succionarle la sangre directamente del cuello (completamente al descubierto) el monstruo se entretiene estirándole la ropa para, lo que parece ser, realizarle un mordisco en una zona probablemente mucho más cercana a los senos que al cuello.

A través de las escenas hasta ahora comentadas puede apreciarse cómo poco a poco Paul Naschy se fue atreviendo a incluir un poco más de sexo en sus filmes, presentando en este caso un par de escenas de cama que, aunque carezcan de planos de simulación del acto sexual o desnudos, suponen otro paso al frente hacia el erotismo explícito que caracterizará sus futuras entregas dentro de la saga del hombre lobo.

Por otra parte, entre los minutos 00:22:04-00:23:32 aparece una escena cuya acción se desarrolla en una discoteca en la que se incluye un barrido ascendente de la cámara que capta el cuerpo de una mujer vestida con una minifalda mientras baila (00:22:06-00:22:11). Dada la indumentaria de la joven, el plano permite una vista muy rápida de las piernas y muslos de ésta. Posteriormente, la cámara volverá a centrarse en la misma mujer, mostrando muy fugazmente un plano del contorno de su zona pélvica (00:22:17-00:22:18).

9.3. Realización.

El guion de *Los monstruos del terror* fue realizado por Paul Naschy a partir de una petición del productor Jaime Prades –conocido por haber llevado a cabo durante la década anterior una serie de obras cinematográficas junto al productor estadounidense Samuel Bronston–, con la intención de rodar una superproducción dentro del género de terror y poder aprovechar el éxito de público cosechado por el film de Enrique López Eguiluz de 1968 *La marca del hombre lobo* (Agudo, 2009, pp. 87-90; Naschy, 1997, pp. 76-77). Así es como el actor y guionista empezó a escribir una historia bajo el título “El hombre que vino de Ummo”³¹⁹ –partiendo de una creencia real de la época según la cual unos extraterrestres provenientes del planeta Ummo habían entrado en contacto con algunos habitantes de la Tierra (Agudo, 2009, p. 91)– que mezclaba la ciencia ficción y el terror; incluyendo alienígenas, ovnis, y personajes clásicos de terror de la talla de Drácula, el monstruo de Frankenstein, el Golem y, evidentemente, el hombre lobo (Naschy, 1997, p. 77)³²⁰. Todo ello, según Javier G. Trigales (2015, p. 148), basándose en una idea que está directamente extraída del argumento de *Plan 9 from Outer Space* (Edward D. Wood Jr., 1957), en donde unos alienígenas resucitan a los muertos para llamar la atención de las autoridades y evitar que los humanos destruyamos nuestro planeta.

³¹⁹ Fueron varios los títulos recibidos por este film a lo largo de su complejo proceso de producción. El primero de ellos fue “El hombre que vino de Ummo”, para posteriormente pasar a ser conocido como “Operación Terror”, hasta que en julio de 1971 la productora presentó una instancia para sustituir este último por el de “Apología del terror”, que fue rechazado por la censura. Ante la negativa, los productores dejaron que los miembros de la censura seleccionasen uno de los tres títulos siguientes: “Los monstruos del Terror”, “La Furia del Terror” y “El despertar de los monstruos” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04422, Expediente 62616). Según el expediente de petición del permiso de rodaje en junio de 1968 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05329, Expediente 00019A-69), antes de “Operación Terror” el film también había sido registrado como “El retorno de los monstruos”.

³²⁰ Dentro de este cóctel nostálgico de monstruos clásicos, resulta realmente curiosa la presencia de los alienígenas; siendo *Los monstruos del terror* la única de las obras llevadas a cabo por Naschy en la que el terror queda supeditado a la ciencia ficción.

El proceso de producción, sin embargo, resultó ser un tanto enrevesado y complejo. Siguiendo con lo aportado por Paul Naschy (1997, p. 77), en un primer momento la productora le ofreció la dirección del film a Julio Coll, aunque el mismo fue descartado tras proponer que los monstruos clásicos podían aparecer como seres deformes (Agudo, 2009, p. 91). El siguiente realizador vinculado al título fue Hugo Fregonese, que accedió a dirigir el film gracias a la intervención del propio Naschy, aunque a las pocas semanas de rodaje dejó su puesto y lo sustituyó el también argentino Tulio Demicheli; siendo la obra finalmente terminada por Antonio Isasi-Isasmendi (Agudo, 1999, p. 93; Naschy, 1997, p. 77)³²¹. El repentino abandono de Fregonese y de otros muchos miembros del equipo se debió a los problemas económicos por los que pasó el film; y es que, si bien el proyecto empezó siendo abordado como una superproducción que debía contar con un presupuesto notable, a las pocas semanas se hizo notoria la escasez de fondos (Agudo, 2009, pp. 92-93). Finalmente, Jaime Prades entró en quiebra, hasta el punto de verse obligado a entregarle al actor Michael Rennie una de sus viviendas para poder pagarle el dinero que le debía (Agudo, 2009, p. 93). Dados los problemas económicos de Prades y su empresa, el título pasó a manos de Hispamex Films –a través de la adquisición de los derechos de distribución (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04422, Expediente 62616)–; productora que contrató al director Antonio Isasi-Isasmendi para que finalizara el rodaje (Agudo, 2009, p. 93). Los contratiempos económicos de Jaime Prades, además, supusieron que fuese demandado por impago por parte de varios trabajadores en diciembre de 1968, obligándole a pagar 321.712 pesetas de deuda y 75.000 pesetas de costes y gastos (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05329, Expediente 00019A-69). Las deudas de Prades aumentaron hasta tal punto que en julio de 1969 se decretó el embargo del negativo de la obra y de las posibles copias existentes, así como el cese de las ayudas económicas que la misma pudiese recibir hasta cubrir un total de 77.872,72 pesetas de deuda y 33.000 pesetas de intereses (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04422, Expediente 62616). En este sentido, muy probablemente, también influyó el hecho de que el film fuese originalmente planteado para ser llevado a cabo como una coproducción entre España, Alemania e Italia. La Dirección General del Espectáculo de Italia, pero, rechazó la vinculación italiana ya que la productora en cuestión debía hacerlo en participación minoritaria; además de impedir que una nueva empresa se vinculara al film ya que el mismo ya había sido rodado. Es por ello que, finalmente, *Los monstruos del terror* fue realizada sólo entre España y Alemania, lo que supuso un aumentando del porcentaje de dinero a aportar por ambos (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05329, Expediente 00019A-69).

Por otro lado, gracias a las declaraciones de Naschy recogidas por Calleja (1968, p. 8) sabemos que el film fue rodado en 1968 entre Múnich, El Cairo, Roma y Madrid; con un presupuesto inicial de 100.000.000 pesetas y dos horas de metraje³²². Según los datos finales (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05329, Expediente 00019A-69), el coste total del film ascendió a la cifra de 44.574.813,90 pesetas, con la equivalente aportación española de 31.057.313,90 pesetas.

El rodaje, aparte de sufrir un incesante baile de directores, tampoco fue fácil debido a una serie de problemas meteorológicos que obligaron a suspender la actividad durante un tiempo

³²¹ Paul Naschy (1997, pp. 76-77) no hace referencia alguna a Eberhard Meichsner –quien también suele aparecer acreditado como director–, llegando incluso a negar la participación del mismo a Ángel Agudo (2009, p. 93). Cabe decir que tanto en el material publicitario (cartel), como en los anuncios de prensa en los que se incluye la ficha técnica, así como en los créditos del propio film, sólo consta como director Tulio Demicheli.

³²² Las dos horas de metraje anunciadas por Naschy en contraposición a la hora y veinticinco minutos de duración final del film, puede deberse a un simple recorte de escenas con la intención de obtener un producto final más anodino para el público –siendo una práctica muy común dentro de la industria cinematográfica–. Además, teniendo en cuenta los problemas por los que pasó el rodaje, no es de extrañar que el resultado final del film difiriese, en muchos aspectos, del guion original escrito por Naschy.

(Naschy, 1997, p. 80). De acuerdo con las declaraciones de Paul Naschy a Calleja (1968, p. 8), el rodaje se prolongó un total de cinco meses –seis según Ángel Agudo (2009, p. 93)–, una duración muy superior al promedio de otras obras cinematográficas de este subgénero español –de alrededor de cinco semanas, tal y como afirma el productor Modesto Pérez Redondo (Español, 2008, p. 37)–. Un hecho realmente importante a destacar del rodaje de *Los monstruos del terror* es que durante el mismo Paul Naschy tuvo acceso, gracias a la actriz Barbara Capell³²³, a toda una serie de conocimientos relacionados con lo oculto que definirían sus futuros títulos. Tal y como lo relata el propio actor en sus memorias (Naschy, 1997, pp. 78-81), mientras rodaba en Múnich entabló una buena amistad con Capell, quien resultó ser conocedora de todo aquello relacionado con el ocultismo, el satanismo y la brujería. Es más, Barbara Capell pertenecía a un grupo de culto satánico e invitó a su compañero de rodaje a una misa negra. En cierta ocasión, además, en una estancia iluminada por la luz de unas velas y bajo los efectos de las drogas, la actriz le habló a Naschy sobre Gilles de Rais y Erzebeth Bathory (Naschy, 1997, p. 78), personajes a los que el actor y guionista recurriría de manera habitual en filmes posteriores³²⁴. Concretamente, sobre dichas conversaciones, apunta el actor:

“Tal vez aquella extraña noche los fantasmas de *El mariscal del infierno* [León Klimovsky, 1974], *Latidos de pánico* [Jacinto Molina, 1983], *El espanto surge de la tumba* [Carlos Aured, 1973] o *La noche de Walpurgis* [León Klimovsky, 1971] empezaron a tomar vida en mi subconsciente” (Naschy, 1997, p. 78).

Otra anécdota curiosa es que el actor hollywoodiense Robert Taylor se puso en contacto personalmente con Paul Naschy ya que estaba interesado en interpretar a Warnoff, aunque la productora prefirió a Michael Rennie, famoso por su papel de alienígena en el clásico de culto de ciencia ficción de 1951 dirigido por Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still* (Agudo, 2009, p. 91; Naschy, 1997, p. 77). También la actriz austriaca Maria Perschy debía protagonizar el film, pero tras un suceso de violencia machista –su novio apareció durante una prueba y, tras abofetearla, se la llevó del estudio–, Perschy fue sustituida por la alemana Karin Dor (Agudo, 2009, pp. 91-92).

La intención de Naschy respecto a este film, extensible al resto de obras que realizó centradas en la figura de Waldemar Daninsky, queda clara a partir de las afirmaciones del mismo en Calleja (1968, p. 8): “Considero que esta película marcará un hito importante pues significa el regreso al Cine de los años 40, de Lon Chaney y Boris Karloff, aunque modernizado”. El actor y guionista, por lo tanto, pretendía rememorar, a la vez que homenajear, los filmes de terror realizados por Universal Pictures durante los años treinta y cuarenta; aunque actualizándolos para presentárselos al público de la década de los setenta incluyendo unas (todavía) tímidas dosis de erotismo y violencia.

El caso de *Los monstruos del terror* y la censura resulta interesante ya que la obra fue autorizada para mayores de 18 años sin ningún tipo de corte o modificación en diciembre de 1970; aunque dicha clasificación no se debía al trasfondo terrorífico del film –señalado como muy ingenuo por la mayor parte de los vocales– sino a la presencia de las ya analizadas secuencias de cama, que no fueron consideradas como apropiadas para menores de edad. Algunos vocales incluso llegaron a afirmar que en el caso de suprimirlas, el título podría ser aprobado para mayores de 14 años (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04422, Expediente 62616). El guion, por su parte, fue aprobado por la Comisión de Censura de Guiones en

³²³ Referenciada por Paul Naschy (1997, pp. 78-81) como Barbara Müller para proteger la identidad de la actriz (Agudo, 2009, p. 102).

³²⁴ Además, todo aquello acontecido durante la ceremonia satánica a la que el actor asistió (Naschy, 1997, pp. 80-81) recuerda a los rituales que posteriormente incluiría en algunas de sus obras, como es el caso de *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973).

diciembre de 1967, incluyendo algunas escenas (no presentes en la versión final del film) situadas en un prostíbulo que, según la censura, debían ser rodadas con cautela (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05329, Expediente 00019A-69).

Cabe decir que pese a que la obra fue clasificada para mayores de 18 años, posteriormente, cuando fue estrenada en cines de sesión continua en Guadalajara y Madrid en 1973 recibió una clasificación para “mayores de 14 años y menores acompañados” (Espectáculos, 1973, p. 23).

9.4. *Impacto.*

En cuanto a la aceptación del film, si bien son realmente escasas las referencias al mismo en las fuentes primarias, sí resulta muy notable su paso por numerosas salas de reestreno dentro de varios programas dobles en un breve espacio de tiempo; un hecho que puede demostrar la poca afluencia de público en las proyecciones de *Los monstruos del terror* y su escaso rendimiento en taquilla.

Respecto a las críticas, y en relación con su efímero paso por las salas de cine, Manuel de Sanhernán (1977, p. 2) es muy contundente al afirmar para el semanario de *Hoja del Lunes* de A Coruña: “su corta permanencia en cartel y la escasa valía del mismo, nos redimen de cualquier otro comentario que no sea su simple citación, a efectos estadísticos”. De un modo más positivo que Manuel de Sanhernán (aunque igualmente escueto), Castell (1971, p. 40) describe el segundo film de la saga de Daninsky en *Hoja del Lunes* de Barcelona como “una auténtica parada de monstruos [...] proyectados además hacia la era espacial, todo lo cual ha sabido moverlo el veterano Tulio Demicheli con adecuada habilidad”.

La inocencia del argumento, en cambio, sí parece que consiguió encandilar (hasta cierto punto) a la crítica especializada, como es el caso de la revista *Terror Fantastic*. Francisco Montaner (1972b, p. 55) afirma que el film de Naschy, pese a no ser original por presentar una estructura de *Monster Rally*, sí lo es al hacer uso de un argumento de ciencia ficción. El autor, además, parece sacar su lado más racional cuando afirma que *Los monstruos del terror* es un film perteneciente a un tipo de cine sin grandes aspiraciones, creado con el simple objetivo de entretener y “visible, lo que no es poco” (Montaner, 1972b, p. 55).

Éste, empero, no fue el caso de la crítica especializada extranjera. Jeffrey Frentzen (1976, p. 30), en la revista estadounidense *Cinefantastique*, aparte de compartir una mala opinión sobre el escaso nivel artístico del cine de terror español, afirma que la obra resulta demasiado similar a los filmes de los años cuarenta de Universal Pictures; además de tratarse de un film muy infantil, aunque de visionado difícil, que seguramente no consiga mantener ni la atención del público más joven. Cabe destacar que en EE.UU., justamente, el film fue distribuido directamente en televisión (Secula, 1994, p. 5).

10. *La noche de Walpurgis (León Klimovsky, 1971).*

Pese al fallido intento que supuso *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970), y entre títulos de corte más realista como *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) o *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1971), 1971 estuvo claramente marcado por el sonado estreno de *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971); obra que supuso un punto de inflexión dentro de la saga creada por Paul Naschy, así como de su carrera, puesto que le otorgó un mayor reconocimiento a nivel internacional.

10.1. Argumento.

Dos jóvenes estudiantes, Elvira (Gaby Fuchs) y Geneviève (Barbara Capell), se encuentran en busca de la tumba de la temible condesa Wandesa Dárvula de Nadasdy (Patty Shepard), una bruja y vampira de origen medieval sobre la que están llevando a cabo una investigación. Tras sufrir unos problemas con su coche, ambas serán hospedadas por un galante escritor polaco, Waldemar Daninsky (Paul Naschy). Lo que Elvira y Geneviève desconocen es que su anfitrión es, en realidad, un hombre lobo que también pretende encontrar el cuerpo de Nadasdy; en su caso, para poder utilizar la Cruz de Mayenza, con la que se dio muerte a la vampira siglos atrás, para poder romper la maldición del licántropo y descansar en paz. Al serle arrancada del pecho la cruz que la mantenía presa Nadasdy despertará, pretendiendo desatar las tinieblas en el mundo ante la inminente llegada de la noche de Walpurgis.

10.2. Análisis erótico.

En lo que a la presencia de elementos eróticos se refiere, la obra de Klimovsky destaca por un considerable aumento en el número de desnudos respecto a los filmes previos de la saga del hombre lobo Waldemar Daninsky, utilizando tanto los violentos ataques del monstruo como las subtramas amorosas a modo de excusa para poder incluir desnudos femeninos, así como la presencia de una vampira cuyos mordiscos esconden un marcado trasfondo lésbico³²⁵. Así, en la escena introductoria, que sirve de fondo para los títulos de crédito, el hombre lobo ataca a una mujer en medio de un bosque, a la que le arranca la blusa y deja con los pechos al descubierto (Klimovsky, 1971a, min. 00:04:42-00:05:04). Es en este momento cuando los realizadores deciden inundar la pantalla con una imagen de los senos de la joven a través de dos primeros planos mientras un reguero de sangre va cayendo sobre los mismos (00:05:11-00:05:13 y 00:05:44-00:05:52). El efecto es visualmente impactante, aunque breve, y la intención muy clara: cualquier excusa resulta propicia a la hora de mostrar un par de pechos femeninos al desnudo. Según Nicholas G. Schlegel (2015, p. 51), es muy común encontrar en los títulos dirigidos o guionizados por Naschy alguna mujer joven vestida con minifalda cuya única razón para ser incluida en el film se limita a verse convertida en la víctima del monstruo. En algunos casos, como en la escena descrita, el ataque supondrá el desnudamiento parcial o incluso completo de la misma.

Otra agresión de características similares tiene lugar cuando Geneviève (Capell) es atacada por la hermana de Daninsky, Elizabeth –interpretada por la actriz de origen ruso Yelena Samarina– (00:22:57-00:23:18). En este caso, el ataque resulta incluso más directo y gratuito que el anterior, ya que la blusa de Geneviève es arrancada prácticamente sin ningún tipo de forcejeo previo (00:23:09-00:23:11) y dejándole los senos parcialmente a la vista (00:23:12-00:23:16). Cabe decir que ya anteriormente Elizabeth acomete una acción similar contra Elvira (Fuchs) cuando, entre los minutos 00:19:36-00:19:54, se acerca a ésta en medio de la noche, rodeándole el cuello con las manos para después bajarle un poco el escote del camión y acariciarle los pechos (00:19:48-00:19:54), quedando buena parte de los mismos al descubierto. La agresión a Geneviève supondrá, en todo caso, que ésta tenga que ser atendida por Elvira, quien le curará las heridas a la primera mientras reposa tumbada en la cama con gran parte de la espalda a la vista (00:24:05-00:25:06).

Por otro lado, en una de las primeras escenas del film se nos muestra a modo de *flashback* uno de los rituales satánicos por los que Wandesa (Shepard) fue ajusticiada, apareciendo una joven desnuda tumbada encima de un altar a punto de ser sacrificada (00:07:26-00:07:36); la cual es mostrada de perfil y con la zona genital semi-cubierta, aunque creando la falsa

³²⁵ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Klimovsky, 1971a).

apariciencia de desnudo integral. Cabe decir que tanto esta secuencia como el ataque a Geneviève anterior fueron rodados en doble versión, por lo que es posible encontrar ambas secuencias con y sin desnudo³²⁶. En el caso de la escena ritual, tal y como apunta Nicholas G. Schlegel (2015, p. 81), la única diferencia existente entre las dos versiones es la presencia de la víctima apareciendo vestida o desnuda, ya que el grado de violencia es exactamente el mismo en ambos casos.

Justamente, en la parte final de la obra vemos como se desarrolla otra escena ritual que, pese a no tratarse de una secuencia de sacrificio en sí misma, es previa al mismo. En ella, la condesa Wandesa Dárvula de Nadasdy ata a Elvira sobre un sarcófago (en sustitución del altar), en una posición en la que ésta aparece con el vestido entreabierto y permitiendo una vista de buena parte de sus muslos (01:15:53-01:15:57).

Hacia la mitad del film se incluye, además, otro de los elementos típicamente propios de los filmes del hombre lobo de Paul Naschy: una escena de cama de Waldemar y la mujer que se enamora de él y que se encargará de darle muerte (01:02:52-01:03:52). Durante esta secuencia, concretamente, aparecen Waldemar y Elvira tumbados en la cama hablando cuando, de repente, el primero levanta la sábana para descubrir los pechos de su compañera (01:03:16-01:03:24), que él besará para después proseguir con los besos en el cuello y los labios (01:03:26-01:30:52)³²⁷. Hay que mencionar que en los filmes que conforman esta saga, de manera general, las escenas de sexo no suelen llegar a mucho más, limitándose a mostrar la parte superior del tronco de los partícipes y no incluyendo ningún tipo de actividad sexual más allá de besos en el cuello o los pechos. Son una excepción, por su explicitud en este aspecto, *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) y *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975)³²⁸.

Por otra parte, es importante hacer mención al latente lesbianismo que caracteriza a Nadasdy. Aprovechando la introducción de una antagonista femenina de tipo vampírico, Naschy presenta toda una subtrama en la que Geneviève pasa a convertirse en la víctima y nueva compañera de la vampira. El primer ataque de Nadasdy tiene lugar entre los minutos 00:33:35-00:36:03, cuando Wandesa llama a Geneviève de entre las sombras, guiándola hasta ella para así poder chuparle la sangre de un corte que tiene en el brazo (00:34:32-00:35:08)³²⁹ así como del cuello (00:35:20-00:35:29). La reacción de la víctima es indudablemente placentera (00:34:55-00:35:08 y 00:35:22-00:35:29), cerrando la joven en ambos casos los ojos y no pudiendo evitar dibujar una sonrisa mientras contornea el cuello hacia atrás por el placer (unos gestos fácilmente aplicables al orgasmo sexual). Curiosamente, tras el mordisco, Nadasdy acaricia el cabello y el brazo izquierdo de Geneviève (00:35:29-00:35:39) y se funden en un abrazo (00:35:48-00:35:58); acciones que dan a entender que se ha establecido un vínculo bastante íntimo entre ambas. En un mismo sentido, el hecho de que la vampira

³²⁶ En la versión sin censura a la que hemos tenido acceso (Klimovsky, 1971a), justamente, se incluyen las dos versiones, con y sin desnudos. En el caso del *flashback*, primero sin desnudos (00:07:15-00:07:25) y después con los mismos (00:07:26-00:07:36), y en el ataque a Geneviève primero con Elizabeth abalanzándose sobre ésta para estrangularla (00:23:01-00:23:07) y después desnudándola y estrangulándola (00:23:08-00:23:18).

³²⁷ La falta de referencias a esta escena en los informes de censura (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04429, Expediente 62795) puede ser un indicativo de su completa eliminación en la versión española del film.

³²⁸ En el caso de *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), los ataques perpetrados por el hombre lobo son presentados directamente en pantalla como violaciones y agresiones de tipo sexual de un claro trasfondo zoofílico. En cuanto a *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975), encontramos dos escenas de cama, una de las cuales es un *ménage à trois* entre Waldemar y dos mujeres salvajes.

³²⁹ Este corte no es casual, ya que Geneviève se lo hace por accidente en la escena en la que le quita la cruz del pecho a Nadasdy tras el descubrimiento de su tumba (00:29:15-00:29:37). Justamente, es la sangre de Geneviève que cae sobre la boca del esqueleto, la que permite la resurrección de la vampira. Según Nicholas G. Schlegel (2015, p. 52), esta escena podría tratarse de un pequeño homenaje al director italiano Mario Bava, quien presenta una secuencia muy similar en *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960).

primero absorba la sangre de su víctima a través de un corte también puede tratarse de una referencia al *cunnilingus*, ya que la verticalidad de la herida tiene cierta similitud con la forma vaginal.

La primera aparición de Geneviève como vampira no se hace esperar, ya que poco después de su encuentro con Wandesa, Geneviève irá en busca de Elvira (00:36:49-00:37:36). A través de la frase “Ven con nosotras, mezcla tu sangre con la nuestra y disfrutarás de todos los placeres” (00:37:09-00:37:24), la vampira invita a su amiga a convertirse al vampirismo. El intercambio de fluido (en este caso la sangre) vinculado al placer, implícito en el mensaje de Geneviève, resulta un tanto ambiguo, pudiendo ser identificable con el cambio de fluidos que tiene lugar durante el acto sexual. La intención de Geneviève de vampirizar a Elvira, pero, se ve truncada ante la aparición del hombre hipervirilizado representado por Daninsky/hombre lobo, quien evitará que Elvira pueda convertirse en una vampira/lesbiana (00:37:31-00:37:36).

Una segunda aparición de las vampiras tiene lugar cuando éstas preparan una emboscada a Elvira mientras intenta escapar (00:44:26-00:45:02). En este caso, es reseñable el hecho de que ambas vayan cogidas de la mano, algo que no deja de reafirmar el establecimiento de un vínculo sexual/amoroso entre ambas; situación que se repite en su tercera aparición juntas, cuando Elvira sueña que es atacada por la pareja (00:48:59-00:50:21). En esta secuencia onírica, Wandesa y Geneviève se acercan a Elvira, la cual permanece inmóvil, y le realizan una punción en el cuello con un cuchillo para seguidamente recoger su sangre con un cáliz y bebérsela (00:49:07-00:49:51)³³⁰. Tras saciar su sed de sangre, las dos vampiras se cogen de las manos y desaparecen dando vueltas (00:50:00-00:50:18); un acto que les otorga una actitud un tanto infantil –lo que coincide con el rasgo añinado de los personajes apuntado por Nicholas G. Schlegel (2015, pp. 53-54)–. El hecho de que Elvira tenga dicho sueño, en el que se ve a ella misma siendo atacada por las dos mujeres, puede tratarse de un indicativo de su posible temor, a la vez que curiosidad, por el vampirismo/lesbianismo.

Geneviève, por su parte, aparecerá una vez más como vampira cuando, nuevamente, intentará que Elvira se una a ella y morirá a manos de Waldemar (00:53:34-00:57:04). Así, tras colarse en la habitación de Elvira y guiarla hasta la cama, Geneviève acaricia el cabello y los hombros de ésta (00:53:46-00:54:03). Una vez sentadas en la cama, la vampira le dará un beso a su amiga en la zona del pecho –justo debajo de su clavícula izquierda– (00:54:09-00:54:12) y le acariciará los senos (00:54:14-00:54:17). Finalmente, Geneviève morderá a Elvira en el cuello, tumbándola sobre la cama (00:54:24-00:54:34); siendo la expresión de esta última, aunque muy breve, indudablemente placentera. Esta secuencia muestra el vampirismo como si de un encuentro sexual se tratase, con los amantes encontrándose en la habitación (a escondidas), dándose caricias y besos y, ya en la cama, teniendo lugar la cópula (aquí sustituida por el mordisco vampírico). Del mismo modo que en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) encontramos la primera referencia al lesbianismo en la filmografía de Jesús Franco; *La noche de Walpurgis* supone el primer contacto de Paul Naschy con el vampirismo sáfico, que el realizador retomaría y exploraría más a fondo y de un modo mucho más explícito en obras posteriores, como es el caso de *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973).

10.3. Realización.

El proceso de producción del film, afortunadamente para Naschy, resultó menos problemático que los de *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970) y *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza,

³³⁰ En *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), Naschy presenta una escena muy similar, aunque en ésta incrementa drásticamente el grado de violencia haciendo que el cuchillo cruce el cuello de la víctima.

1972)³³¹. De acuerdo con Ángel Agudo (2009, p. 102), el productor español Alberto Platard y unos productores alemanes –tal y como sucedía en el caso de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), Paul Naschy (1997, p. 86) habla de HIFI Stereo 70 KG y Ángel Agudo (2009, p. 102) de Atlas–, se pusieron en contacto con Naschy para que escribiese un nuevo guion sobre vampirismo y licantropía; presentando el actor un proyecto que llevaba cierto tiempo preparando, y en el que acreditaron a un coguionista alemán (Hans Munkel)³³² para asegurarse que la obra pudiese recibir las pertinentes ayudas que gozaban las coproducciones. En cuanto a la confusión entre Atlas y HIFI Stereo 70 KG, tal y como decíamos anteriormente, en los créditos iniciales de la versión estadounidense de la obra (Klimovsky, 1971b, min. 00:05:31-00:05:38) se afirma que el film fue producido por Plata Films, S.A. por parte española y HIFI Stereo 70 KG por parte alemana, mientras que Atlas International Film GMBH se encargó de su distribución mundial. Por lo tanto, Atlas sería el nombre de la distribuidora y HIFI Stereo 70 KG de la productora.

La elección de León Klimovsky como director se debió al requerimiento por parte de la productora de encontrar un realizador “solvente y rápido” (Naschy, 1997, p. 86); siendo recomendado por el propio actor (Agudo, 2009, p. 102; Naschy, 1997, p. 86) y contratado pese a las reticencias de los productores de Hispamex Films (quienes optaban por Tulio Demicheli) dada la falta de experiencia de Klimovsky dentro del género de terror (Agudo, 2009, p. 103). León Klimovsky, de acuerdo con el actor Antonio Mayans en el documental de Ángel Agudo (2010, min. 00:22:17-00:22:31), era conocido por tratarse de un director que cumplía con sus contratos, tanto a nivel económico como en la duración de sus rodajes, además de conseguir unos productos competentes que obtenían buenos resultados –rasgos por los cuales no es de extrañar que Paul Naschy lo recomendara para dirigir el film–.

Un hecho curioso sucedido durante el proceso de preparación de *La noche de Walpurgis* es que Paul Naschy casi fue sustituido como protagonista del film antes del inicio del rodaje, ya que uno de los productores españoles quiso poner en su lugar a otro actor más conocido para dar vida a la forma humana de Waldemar Daninsky, mientras que Naschy podría seguir interpretando al licántropo. Afortunadamente para el actor, los productores alemanes se negaron a ello (Agudo, 2009, p. 104; Molina Foix, 1999, p. 294; Naschy, 1997, p. 86). También resulta impactante que, una vez rodado el film, y tras la primera visualización del mismo, el actor y guionista no estaba nada satisfecho con el resultado final, algo que Klimovsky le reprochó (Agudo, 2009, p. 106; Naschy, 1997, p. 87).

Por otro lado, la presencia en el film de la vampira Wandesa Dárvula de Nadasdy parece directamente influenciada por las conversaciones anteriormente mencionadas que Naschy mantuvo sobre temas de ocultismo, satanismo y brujería –así como de personajes históricos como Gilles de Rais y Erzebeth Bathory– con la actriz Barbara Capell durante el rodaje de *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970). En sus memorias, Paul Naschy (1997, p. 87), justamente, hace referencia al personaje interpretado por Patty Shepard directamente como Erzebeth/Elizabeth Bathory, afirmando que el nombre de Wandesa Dárvula, se trata de un guiño a las sirvientas de esa condesa. Este hecho reafirma algo ya sabido: Wandesa Dárvula de Nadasdy³³³, se trata de un trasunto de Erzebeth Bathory, la cual se convertiría en la villana fetiche de Naschy a

³³¹ *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) es un título que, pese a no ser estrenado hasta 1972 fue rodado en 1970 (Senn, 2017, p. 97), y cuyo proceso de producción fue muy complicado sobre todo por los problemas del director con la bebida (Agudo, 2009, pp. 96-97; Naschy, 1997, pp. 84-85).

³³² Munkel, según los documentos contractuales, se trataba del productor alemán del film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05345, Expediente 00046A-70).

³³³ Nadasdy también es un nombre relacionado con Erzebeth Bathory, ya que el marido de esta última pertenecía a la estirpe aristocrática húngara de los Nadasdy.

partir de esta obra (Schlegel, 2015, p. 52). También es en este film cuando se introduce en la filmografía de Naschy otro nombre femenino de gran importancia para el actor: Elvira; en honor a su esposa, Elvira Primavera (Agudo, 2010, min. 00:22:49-00:23:06).

A todos estos elementos sobrenaturales que parten de los conocimientos compartidos por Capell, se le une una posible influencia del cine de terror italiano. Concretamente, Naschy parece tomar algunas ideas de *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960) –film que el actor, tal y como el mismo afirma en el libro de Ángel Agudo (2009, p. 124), conocía y en el que se inspiró a la hora escribir el guion de *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973)–, de ahí que en *La noche de Walpurgis* incluya, según Nicholas G. Schlegel (2015, p. 52), una escena a modo de homenaje a esta obra cinematográfica de Mario Bava. Un ejemplo de dicha influencia la encontramos en el modo en el que desarrolla la historia de *La noche de Walpurgis*, puesto que su argumento ya no gira alrededor de Waldemar en busca de un doctor que pueda ayudarlo a deshacerse de la maldición del hombre lobo –a imitación de los filmes de Universal Pictures protagonizados por Lon Chaney Jr.–; sino que se desencadena, como en el título de Bava, con el resurgir de un ser diabólico, una vampira practicante del satanismo y la brujería, que debe ser vencida antes de que desate la maldad en el mundo.

Esta mezcla de elementos supone que con *La noche de Walpurgis* Paul Naschy se aleje, hasta cierto punto, de los títulos clásicos de Universal Pictures –pese a mantener el carácter de los *Monster Rallies*– y lleve a cabo un film mucho más personal y experimental; algo que, según Nicholas G. Schlegel (2015, pp. 57-58), podría haber supuesto parte de su éxito. En este sentido, es importante apuntar que el guionista y actor nutre a su personaje con una mitología propia presentando nuevos elementos influidos por su formación religiosa (Agudo, 2009, p. 106; Naschy, 1997, p. 88), como la Cruz de Mayenza³³⁴, que supone la conversión de “las clásicas balas de plata en un símbolo religioso liberador” (Naschy, 1997, p. 88). Todas estas ideas y conceptos, además, casaron perfectamente con el modo de hacer de León Klimovsky en su labor como director, de quien se dice en un avance de su siguiente film junto a Naschy *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972):

“[Klimovsky] tiene su propio punto de vista en relación con el género [fantástico]. En primer lugar trata de evitar las dos fronteras peligrosas: la fórmula del «thrilling» y la pornografía; le interesa, en cambio, lo irreal y el erotismo, entendido éste como es: sutil” (Cervera, 1972c, p. 38).

El particular estilo de este realizador argentino, tal y como veremos seguidamente, logró llamar la atención del público y parte de la crítica y fue imitado en infinidad de filmes posteriores (Naschy, 1997, p. 88). No es de extrañar, por lo tanto, que León Klimovsky fuese el único director en dirigir más de un film de la saga de Waldemar Daninsky, a excepción del propio Naschy, que dirigió *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1981) y *La bestia y la espada mágica* (Jacinto Molina, 1983).

En cuanto a la censura, de acuerdo con Ángel Agudo (2009, p. 125), *La noche de Walpurgis* sufrió algunos cortes, perdiendo para siempre una escena lésbica desarrollada entre Gaby Fuchs y Barbara Capell; además de otras que no llegaron a ser rodadas ante la negativa de la actriz Patty Shepard (Agudo, 2009, p. 125). Sin embargo, la secuencia lésbica referida por Ángel Agudo (2009, p. 125) no es mencionada en los informes resultantes del paso de la obra por la Comisión de Censura a finales de enero de 1971, cuando los vocales acordaron clasificar el film para mayores de 18 años con las siguientes adaptaciones (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04429, Expediente 62795):

³³⁴ En realidad, ya en *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) veíamos que Imre Wolfstein llevaba clavada una cruz de plata en el pecho.

- Rollo 1.– Eliminar el plano de los senos desnudos de la primera víctima del licántropo en la secuencia introductoria y la vista de la mujer desnuda a punto de ser sacrificada en un altar³³⁵.
- Rollo 3.– Suprimir a la hermana de Daninsky sobando los senos de Elvira.
- Rollo 6.– Quitar el plano de la vampira acariciando el seno de una mujer³³⁶.

El guion, por su parte, fue aprobado a mediados de abril de 1970 con la advertencia general de cuidar las escenas de violencia, erotismo y exhibicionismo (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05345, Expediente 00046A-70). Es igualmente importante hacer referencia al caso del avance publicitario de *La noche de Walpurgis* ya que, mientras los del resto de títulos analizados fueron aprobados sin adaptaciones, en marzo de 1971 el avance del film fue autorizado para mayores de 18 años aunque habiendo de retirar dos planos, uno en el que se mostraba a una vampira besando la muñeca de una mujer y otro en el que “ésta evoca sus efusiones con el hombre” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04429, Expediente 63475).

10.4. Impacto.

El estreno de *La noche de Walpurgis* supone uno de los grandes éxitos de taquilla del *fantaterror*; propiciando la continuidad de la saga, así como la realización de una (supuesta) secuela directa, *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973) y un *remake/reboot*, *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1981).

Respecto a la información encontrada en las fuentes primarias, de un modo similar a lo ocurrido en el caso de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) la expectación por este film era ya patente desde el mismo inicio del rodaje (Jordán, 1970, p. 9). Una vez llegado su estreno, *La noche de Walpurgis* se convirtió en un verdadero éxito de taquilla, situándose en séptima posición dentro de las quince obras cinematográficas más taquilleras del *fantaterror* con una recaudación de 30.343.033 pesetas (182.365,30 euros) y 1.021.900 espectadores (Pulido, 2012, p. 56) y en decimocuarto lugar entre los veinticinco filmes fantásticos españoles con mayor éxito de público (Matellano, 2017, p. 111). El film, además, se trata del título de Paul Naschy más taquillero y el segundo de tipo fantástico con mayor éxito en el momento de su estreno (Agudo, 2009, p. 106).

Tal y como aparece reflejado en las fuentes primarias, el impacto en taquilla de *La noche de Walpurgis* fue totalmente sorprendente (Porto, 1971, p. 9), llegando Jordán (1971, p. 23) a comparar su buena acogida por parte del público con el caso de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969). De acuerdo con las declaraciones de Paul Naschy en las entrevistas concedidas al *Diario de Burgos* (Paul Naschy, premiado en el festival de Sitges, 1971, p. 8) y la revista *Terror Fantastic* (Yoldi, 1971, p. 51), *La noche de Walpurgis* consiguió superar los treinta millones de pesetas en sus primeros seis meses en los cines españoles, además de tener un gran éxito en el extranjero.

Pese al enorme impacto del film en taquilla, las críticas encontradas en las fuentes primarias testimonian, una vez más, que los críticos españoles no se veían atraídos por el cine de terror. Un crítico que firma como Interino (1971, p. 28) en el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona, empieza con un halago al film;

³³⁵ Las indicaciones de la censura apuntan a que el Rollo 1 presentado por la productora para su revisión se trataba del destinado al mercado internacional en vez del nacional dada la presencia de desnudos, tanto de la primera víctima femenina del hombre lobo como de la mujer en la breve escena ritual de Wandesa (que sabemos que fue rodada en doble versión).

³³⁶ Aunque no se especifica la identidad de los personajes, indudablemente se trata de la escena en la que Geneviève, ya vampirizada, visita a Elvira y la muerde en el cuello.

“[Se trata de] una de esas combinaciones de terror, sadismo y erotismo. Aunque a la totalidad de intensidades se le haya echado algo de agua para rebajar quemores, lo cierto es que la tal novecita, con la cita de las mujeres vampiro y un hombre lobo de la mejor calidad, le ha salido muy bien [...] [a] Klimovsky, y con una serie de efectos y trucos manejados con inteligencia, el público aficionado ha de pasarlo en grande”.

Para después considerar que sólo será del gusto de los amantes del terror ya que “Para el resto de espectadores, otras consideraciones a tener muy en cuenta, habrán de arruinar todo el encanto de la «noche»” (Interino, 1971, p. 28).

Manuel de Sanhernán (1971, p. 2), por su parte, lleva a cabo una contundente crítica en *Hoja del Lunes* de A Coruña respecto al film de Klimovsky: “hoy en día las historias de vampiros producen carcajadas por mucho terror que se quiera infundir [...] De esta forma todo queda en tópicos, truculencias y vulgaridades, con la firma de León Klimovsky como director”.

Menos directo, aunque igualmente severo, resulta A.M.T. (1971, p. 41) cuando afirma en *La Vanguardia Española* que *La noche de Walpurgis* “es una película que no aspira a otra meta que la de confirmar la vigencia del género”. Aún así, el autor aplaude el trabajo de León Klimovsky como director a la hora de crear un aura propicia para los momentos de terror:

“Klimovsky ha usado con habilidad de los amplios recursos de la moderna técnica y ha dado al relato un ritmo narrativo muy pausado y grave, lo que favorece los diversos estados de terror que ha intentado crear. La proyección da ocasión a continuos sobresaltos y gritos de sorpresa. Pero también es verdad que otros espectadores toman la cosa a broma, y acogen los trucos «terroríficos» con grandes carcajadas y frases de chacota. Un hábil empleo del color y una endemoniada banda sonora, destemplada y chirriante, complementan eficazmente la alucinante trama”.

Los trucos de Klimovsky a los que se hace referencia son, por una parte, la tenebrosa banda sonora utilizada para las vampiras, compuesta por Antón García Abril –responsable del memorable cántico de los Templarios de la saga cinematográfica iniciada por Amando de Ossorio con *La noche del terror ciego* (1972)–, así como el uso de la cámara lenta en las secuencias de tipo vampírico. Tanto la música como el ralentí con el que se mueven las vampiras les otorga a tan terroríficos personajes un halo onírico muy impactante.

Volviendo a las críticas, probablemente el más intransigente de los críticos sea Lao Andrés (1972, p. 15) –presumiblemente, Wenceslao Andreu–, quien describió el título de Klimovsky y Naschy en *Diario Español*, coincidiendo con el estreno de la obra en la ciudad de Tarragona, como un “engendro guionístico”, criticando el uso de unos tópicos propios del género (cruces, estacas, etc.) que sólo consiguen provocar que el espectador se ría. Sin embargo, parece que el crítico encontró cierto entretenimiento gracias a la presencia de las vampiras: “Para dulcificar un poco tamaños horrores, ha habido el gusto de poner vampiras, mejor que vampiros. Además las señoritas vampiras van un poco ligeras de ropa y ello hace que, paradójicamente, aumenten los sofocos” (Andrés, 1972, p. 15).

En cuanto a la crítica especializada, Francisco Montaner (1972a, p. 15) realiza para la revista especializada *Terror Fantastic* un recorrido por los diferentes filmes sobre licantropía, afirmando muy brevemente que *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) se trata de “la más ambiciosa e indudablemente la mejor ambientada de la serie [de Waldemar Daninsky]” (Montaner, 1972a, p. 15) y aprovecha la ocasión para hacer una fugaz referencia a las tendencias lésbicas de la vampira antagonista.

El film también recibió críticas negativas cuando, en los años ochenta, fue emitido por televisión; haciéndolo, según varios anuncios presentes en las fuentes, a través del programa presentado por Narciso Ibáñez Serrador *Mis terrores favoritos* (Narciso Ibáñez Serrador,

1981-1982/1994-1995). En dicha ocasión, en *Hoja del Lunes* de la provincia Madrid se describió *La noche de Walpurgis* como “una película de terror no demasiado brillante, en la que los métodos seguidos para inspirar el miedo son muy elementales” (Una docena de películas para Navidad, 1981, p. 59). El film de Klimovsky fue retransmitido de nuevo por TVE en mayo de 1991 en una sesión nocturna (a las doce y veinte de la noche); y vuelto a ser despreciado por un crítico del *Diario de Burgos* («La noche de Walpurgis», 1991, p. 56) al otorgarle dos estrellas (de cinco) y al afirmar que se trataba de una “mediocre producción [...] Este pastiche de mitos del género terrorífico se encuentra entre los más conseguidos trabajos, dentro de los límites de un cine de bajo presupuesto, que Paul Naschy acometió por aquellos años”³³⁷.

La crítica especializada extranjera, por su parte, tampoco recibió el film con mucho entusiasmo. Robert Baker (1976, p. 34), considera en la revista estadounidense *Cinefantastique*, que todo aquello presente en *La noche de Walpurgis* entre su escena inicial – que según el autor, es lo mejor de toda la obra– y el enfrentamiento final del hombre lobo y la vampira es puro relleno.

Pese a la más bien poco entusiasta acogida de la crítica, con el paso de los años, *La noche de Walpurgis* ha pasado a ser considerado como uno de los mejores filmes del *fantaterror*, convirtiendo a Paul Naschy en uno de los guionistas y actores más importantes del subgénero. Ya en junio de 1973, el actor consideraba, en una entrevista concedida a Francisco Montaner (1973a, p. 18) para la revista *Terror Fantastic*, que *La noche de Walpurgis* era la obra cinematográfica de la que se sentía más satisfecho, ya que a través de la misma había conseguido el reconocimiento en el extranjero. También a partir de este film, la actriz Patty Shepard pasó a ser considerada “una *star* de culto” (Aguilar, 1999, p. 27). Aún así, el gran impacto del título también tuvo ciertos efectos negativos, ya que condicionó la percepción del público y de cierta parte de la crítica respecto a los filmes posteriores de Paul Naschy y León Klimovsky. Por ejemplo, Manuel Mir (1973, p. 60), en la crítica que hace de *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973), no puede evitar comparar el último film de Klimovsky con el anterior, afirmando que el director no consigue mantener el nivel de aquel.

También es con este título que Paul Naschy empieza a consolidar su sello personal como guionista, formado por elementos de seriales, el cine expresionista alemán, las obras de terror clásicas de Universal Pictures, el goticismo de Hammer Films, el romanticismo así como el arte de artistas de la talla de José Guitérrez Solana, Francisco de Goya y Johannes Vermeer de Delft; a los que se unieron experiencias propias de la infancia de Naschy y su visión de la guerra, la religión y el sexo (Naschy, 1997, p. 88).

Resulta también muy importante señalar que, a partir de la popularidad de *La noche de Walpurgis* no sólo Paul Naschy consiguió la fama, sino que también el hombre lobo Waldemar Daninsky se fue “estableciendo definitivamente [...] como uno de los mitos del género aportados por España” (Aguilar, 1999, p. 27). El impacto social creado por el personaje fue tal que el licántropo llegó a dar el salto al cómic en 1972 como invitado en la tira cómica *Mari-Aguirre*, creada por Juan Carlos Eguillor y publicada en *El Correo Español - El Pueblo Vasco* (Cervera, 1972b, p. 55; Naschy, 1997, p. 112). Tampoco es casual que el cuarto número de la revista *Terror Fantastic*, publicado en enero de 1972, fuese dedicado a las diferentes encarnaciones del personaje del hombre lobo en el cine; utilizando en su portada, ni más ni menos, una imagen de Paul Naschy caracterizado como su licántropo³³⁸. Es más, la

³³⁷ Esta crítica, curiosamente, fue publicada por parte del *Diario de Burgos*; medio que entrevistó a Paul Naschy y aclamó sus trabajos a lo largo de los años setenta dada la relación del actor con dicha ciudad.

³³⁸ Otra referencia relacionada con el impacto del personaje puede ser la aparición de una imagen del mismo en la ilustración de Manuel Pérez-Sanjulián Clemente utilizada para las portadas de las revistas *Eerie* #50 (agosto

consideración del personaje de Waldemar Daninsky como mito no se trata de una visión realizada *a posteriori*, sino que ya en 1973, Antonio Carmín (1973, p. 39) no dudó en sentenciar:

“el cine de ficción actual se ha apuntado un buen tanto al revitalizar a un personaje mítico como es el hombre-lobo [...] consiguiendo a través del binomio guionista-actor (Jacinto Molina-Paul Naschy) un personaje de gestación hispana que ha pasado ya a los anales fantásticos mundiales y que ha sido el motor fantástico que está impulsando hacia el extranjero al resto de la producción fantástica española”.

El impacto del film de Klimovsky fue también notable a nivel internacional, llegando a aparecer en EE.UU. una versión novelada del mismo bajo el título *The Werewolf vs. Vampire Woman*, firmada por Arthur N. Scarm y publicada por la editorial Guild-Hartford Publishing en 1972, e incluso una colección de cromos (Matellano, 2017, p. 72). Hoy en día, además, la obra sigue siendo recordada por muchos seguidores del género de terror, el *pulp* y el *Euro Horror*; quienes comparten a través de las redes sociales diferentes objetos de coleccionismo como carteles, fotogramas, ediciones del film en varios formatos (VHS, DVD y Blu-ray) y todo tipo de *merchandising* (desde camisetas hasta figuras).

Por otro lado, resulta también muy llamativo el elevado número de referencias encontradas en las fuentes primarias respecto al paso de este film por los cines españoles, ya que el enorme éxito de su estreno supuso que fuese proyectado en infinidad de salas por todo el país, llegando a encontrarse en cines casi de manera ininterrumpida desde su estreno en mayo de 1971 hasta finales de 1972, pasando entre locales de estreno y reestreno. En 1973 y 1974, la obra volvería a reestrenarse muy puntualmente, posiblemente por la llegada a los cines de las tres nuevas entregas de la saga: *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) y *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973).

En el material publicitario, tal y como aparece en las fuentes primarias consultadas, llama la atención el uso de algunas frases en las que se enfatiza la belleza de la vampira antagonista y se hace uso del erotismo como arma propagandística: “Envuelta en su belleza la maldad resucita” y “Su hermosura encerraba erotismo y brujería” ([Anuncio publicitario de *La noche de Walpurgis*], 1971, p. 16).

La noche de Walpurgis, además, volvería a ser proyectado en diciembre de 1975 en la Filmoteca Española y en 1976 y 1978 en la ciudad de Burgos. Llegados los años ochenta y noventa, tal y como decíamos anteriormente, la obra fue emitida en televisión en dos ocasiones, además de ser proyectada en la vigesimonovena edición del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges junto a otros títulos clave del *fantaterror* español.

11. *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

La buena acogida de *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) por parte del público, tanto nacional como internacional, supuso que las aventuras del licántropo se expandiesen con dos nuevas entregas: *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) –estrenada en este momento aunque rodada en 1970– y *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972); además de permitir la aparición en 1972 de otro de los grandes personajes del *fantaterror* hispano: los Templarios de Amando de Ossorio con *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972). El *boom* del subgénero daría paso a la realización de numerosos títulos

de 1973) y *Dossier Negro Extra #2* (verano de 1973), junto a la Momia de Boris Karloff y el Drácula de Christopher Lee.

durante 1972, de mayor o menor calidad, tales como *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972), *La mansión de la niebla* (Francisco Lara Polop, 1972), *Drácula contra Frankenstein* (Jesús Franco, 1972), *Escalofrío diabólico* (George Martin, 1972) o *El monte de las brujas* (Raúl Artigot, 1972); e incluyendo obras más de autor como *La semana del asesino* (1972), *La casa sin fronteras* (Pedro Olea, 1972) o *Morbo* (Gonzalo Suárez, 1972). Dentro de este último tipo, encontramos *La novia ensangrentada*, una obra cinematográfica de vampiras que destaca por su arriesgado planteamiento y marcado trasfondo lésbico y feminista.

11.1 Argumento.

A nivel argumental, *La novia ensangrentada* gira alrededor de Susan (Maribel Martín), una joven que se ha casado con un hombre considerablemente mayor que ella (Simón Andreu)³³⁹. Si bien en un principio la relación entre ambos se desarrolla de un modo habitual al de una pareja de recién casados –la historia tiene lugar durante la celebración de la luna de miel–, poco a poco Susan sufrirá un creciente acoso sexual por parte de su marido, quien irá adoptando un carácter cada vez más sexualmente violento y posesivo. Paralelamente, la joven empieza a recibir en sueños la visita de Mircala Karnstein (Alexandra Bastedo), una antepasada de la familia de su cónyuge que siglos atrás asesinó a su esposo en la noche de bodas y que intentará convencer a Susana de que mate a su marido opresor. La naturaleza vampírica de Mircala, presentada físicamente a los protagonistas del film como Carmila, llevará al establecimiento de una relación vampírico-lésbica entre ambas mujeres, así como a un fatídico y sangriento desenlace: el asesinato de Susan, Mircala/Carmila y una niña que ha sido testigo de todo ello por parte del marido. Un mensaje final, a modo de un titular periodístico, supondrá la transmutación de todo aquello visto en el film en una posible realidad: un asesinato de violencia machista.

11.2. Análisis erótico.

Respecto a la presencia de elementos de tipo erótico y sexual, el film de Aranda se caracteriza por incluir toda una serie de desnudos (incluidos los de tipo integral), así como escenas de sexo explícito y violencia sexual³⁴⁰. Los primeros desnudos de tipo integral presentes en el film, pertenecientes a la joven actriz Maribel Martín o, mejor dicho, a su doble³⁴¹, se encuentran situados en dos brutales escenas de sexo. El primero de ellos tiene lugar durante una secuencia onírica en la que Susana sueña o se imagina que es violada por un desconocido en la habitación en la que debe pasar la noche de bodas (Aranda, 1972a, min. 00:04:03-00:04:52). La escena en cuestión se inicia con la pareja llegando al hotel donde pasarán su luna de miel, con Susan acomodándose en la estancia. De repente, un hombre con el rostro cubierto y escondido en el armario emerge del mismo para atacar a la joven y, tras tumbarla en la cama, le rompe el vestido de novia (00:04:24-00:04:33). Con el acto, ella queda

³³⁹ El personaje del marido interpretado por Simón Andreu no tiene nombre; un hecho que, según Rubén Higuera Flores (2015, p. 212) y Jay Daniel Thompson (2016, p. 7), sería un indicativo de que el mismo puede tratarse de cualquier hombre.

³⁴⁰ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Aranda, 1972a).

³⁴¹ Tal y como apuntan Rosa Alvares y Belén Frías (1991, p. 76), Vicente Aranda estaba absolutamente convencido de que Maribel Martín debía protagonizar el film por mucho que no quisiera aparecer desnuda; por lo que contrató a una doble para que interpretase las escenas de desnudo y sexo en su lugar. Cabe señalar que el uso de una doble de cuerpo no afecta a la obra en absoluto, aunque ello explica que, en dos escenas en las que Susan aparece en desnudo integral, el rostro de la misma permanezca semioculto. Dado que la actriz que dobló las escenas eróticas de Susan en vez de Maribel Martín no aparece acreditada, haremos referencia a los desnudos de la misma como si se tratase de la propia Martín.

totalmente al desnudo –mostrado a través de dos planos (00:04:30-00:04:31 y 00:04:31-00:04:36)– y es violada; en lo que Nicholas G. Schlegel (2015, p. 140) describe como la “nightmare/fantasy”³⁴² de Susan, en la que ésta refleja todas sus inquietudes de tipo sexual. La violación, cabe decir, es eludida, aunque llegando a mostrar dos planos de la misma. El primero con el hombre estrujando los senos de Susan (00:04:35-00:04:36) y, el segundo, mientras éste se encuentra encima de ella (00:04:47-00:04:52).

El segundo desnudo integral, por su parte, tiene lugar en el momento en el que Susan se entrega sexualmente, por vez primera, a su marido (00:09:15-00:10:07). Después de que su esposo le rasgue el vestido de novia y ella le dé su consentimiento (00:09:15-00:09:38), él – como el violador del sueño– se tumba encima suyo y le rompe totalmente el vestido para desnudarla y poseerla sexualmente (00:09:38-00:10:07). Esta escena no sólo contiene un desnudo de tipo integral, sino que además éste es mostrado con todo detalle a través de un barrido descendiente en primer plano que resigue las acciones del marido (00:09:49-00:10:03). El plano empieza en el busto de Susan, con el hombre arrancándole el sujetador para dejarle los senos al descubierto (00:09:49-00:09:53), siguiendo por el vientre de ella hasta, finalmente, llegar a su zona genital (00:09:54-00:09:56). Es aquí cuando su pareja termina por romperle totalmente la prenda y le quita, muy cuidadosamente, la ropa interior (00:09:57-00:10:03); llenando la pantalla con un primer plano del vello púbico de ella (00:10:01-00:10:03).

Evidentemente, existe un claro paralelismo entre las dos escenas hasta ahora descritas, ya que tras la sugerencia del marido por mantener relaciones sexuales y la aceptación de la esposa (que quería mantener su castidad hasta casarse), él rompe el vestido de bodas de Susan del mismo modo que el violador de su sueño (00:09:15-00:09:16). Ante la reacción violenta y sádica del marido, Susan responde primero con miedo, para posteriormente cerrar los ojos, abrir los brazos y entregarle su cuerpo a su esposo simbolizando su total rendición y sumisión (00:09:33-00:09:38). Ahora bien, la rotura del vestido por parte del marido, más allá de querer preestablecer el comportamiento violento y sádico del personaje de Simón Andreu, también tendría un trasfondo simbólico; pues supondría una representación de la pérdida de la virginidad de Susan. Es más, antes de entrar en la habitación en la que tendrá lugar la consumación del matrimonio, tanto Susan como la sirvienta de la familia (Montserrat Julió) muestran su preocupación por saber si el velo del vestido se ha roto al engancharse en un pequeño cañón que sirve como elemento decorativo (00:07:28-00:07:37). Teniendo en cuenta la forma fálica del cañón y el hecho de que el velo se enganche en éste antes del primer encuentro sexual de la pareja, puede que se trate de un modo a través del cual el director quiere reflejar tanto la inminente pérdida de la castidad de Susan como la preocupación de las mujeres ante la misma (tema sobre el cual gira el film).

El personaje interpretado por Simón Andreu protagonizará dos escenas más en las que agredirá sexualmente a su esposa. En la primera, mientras ambos dan un paseo por la zona boscosa que circunda la hacienda, el marido coge a Susan por el cabello para tirarla al suelo e intentar forzarla a practicarle una felación (00:18:18-00:19:00). En la segunda, por su parte, él la perseguirá por toda la casa hasta tenerla acorralada en un palomar –símbolo de la castidad de Susan (Colmena, 1996, p. 115)– (00:19:32-00:22:16), en donde le manoseará los senos por debajo de la ropa (00:21:59-00:22:16). El acoso del marido es también notable cuando, en un pequeño fragmento entre ambas escenas (00:19:13-00:19:31), él se mete en la bañera con su esposa, quien da muestras de agotamiento.

Volviendo a los desnudos integrales, una tercera secuencia de este tipo implica la aparición de Susan (Martín) y Mircala/Carmila (Bastedo) totalmente desnudas, aunque en este caso el desnudo resulta menos explícito que los anteriores debido a la posición en la que se

³⁴² “pesadilla/fantasía” (Traducción propia).

encuentran las actrices. Así, en la última escena del film, el marido descubre a las dos mujeres en un desnudo integral de lado durmiendo dentro de un ataúd –con una mayor visión del desnudo de Martín, ya que se encuentra más encarada hacia el espectador que Bastedo– (01:33:21-01:33:33). La imagen, además, viene cargada con un evidente componente lésbico e incluso necrófilo al encontrarse ambas abrazadas desnudas dentro de un féretro. La inclusión de un primer plano de la mano del marido sujetando el seno de una de las dos mujeres manchado de sangre, que se dispone a cortar, supone una visión muy clara del mismo, así como del pezón (01:36:26-01:36:33).

Más allá de los de tipo integral, encontramos varios desnudos más a lo largo del film, sobre todo de la actriz protagonista. En una escena de cama entre Susan y su marido, él la despierta mojándole los labios con su dedo empapado en mermelada (00:11:25-00:11:36), que ella chupará; siendo éste un acto que alude al sexo oral –la succión de dedos es un elemento simbólico utilizado de manera habitual en el cine para hacer referencia directa a la felación (Gasca, 1983d, p. 18)–. Posteriormente, el hombre se desprende de la sábana que cubre el cuerpo de la joven para descubrir sus pechos y tronco (00:12:20-00:12:32) y, así, proceder a besarle y lamerle el vientre y el ombligo (00:12:34-00:12:50); suponiendo este último acto una camuflada referencia al *cunnilingus* (Colmena, 1996, p. 113).

La escena de la transformación de Susan al vampirismo también contiene un breve desnudamiento de la misma por parte de Carmila, mostrando su pecho izquierdo (01:16:50-01:17:00). Esta escena, dado el trasfondo sexual del mordisco vampírico, contiene un fuerte componente lésbico³⁴³, a la vez que resulta comparable a la secuencia del primer encuentro sexual de Susan con su esposo. En ambos casos ella es desnudada por el otro, aunque, mientras que el hombre lo hace de un modo brutal y violento, la vampira retira la túnica que cubre el cuerpo de Susan con mucha delicadeza y cariño.

Alexandra Bastedo, aparte del desnudo integral lateral perteneciente a la secuencia final del film, también aparece con los senos al descubierto en una surrealista escena desarrollada en una playa. Cuando el marido se dirige al lugar dispuesto a enterrar el cuchillo que Mircala/Carmila entrega a Susan en un supuesto sueño, repentinamente, ve a lo lejos una mano y la parte superior de un *snorkel* (tubo de buceo) emergiendo de la arena (00:50:26-00:50:28). Tras acercarse, el hombre empieza a excavar para descubrir una mujer enterrada viva con gafas de buceo, quien resulta ser Mircala/Carmila (Bastedo). Lo curioso de esta secuencia es que el personaje de Andreu sólo desentierra el rostro y los pechos de Bastedo (00:51:02-00:52:00), tomándose su tiempo para que éstos últimos queden bien al descubierto (00:51:39-00:52:00) para seguidamente volver a cubrirselos (00:52:06-00:52:09). En el momento en el que la mujer se meta en el coche de su rescatador, vuelve a aparecer mostrando el busto (00:52:31-00:52:37).

Es también importante hacer referencia, dentro de este apartado, a las características pedófilas de la relación de Susan y su esposo. Pese a que en todo el film no se hace referencia explícita a la edad real de Susan, el Doctor (Dean Selmier), hablando con el marido, comenta que la joven “tiene rasgos de carácter muy infantiles” (00:45:03-00:45:05), a lo que el personaje de Simón Andreu responde “es que es muy joven, casi una niña” (00:45:05-00:45:07). Tal y como veremos un poco más adelante, la diferencia de edad entre los cónyuges se trata de un elemento premeditado por el realizador a la hora de llevar a cabo esta obra cinematográfica.

Evidentemente, la relación establecida entre Susan y Mircala/Carmila, por su parte, es claramente lésbica pero también necrófila, al tratarse esta última de una vampira. En este sentido, cabe destacar que en *La novia ensangrentada* el lesbianismo no es mostrado desde un

³⁴³ Más allá del mordisco en el cuello, Carmila besa una herida que Susan tiene en la mano (01:16:06-01:16:15) y que Enrique Colmena (1996, p. 115) relaciona con el sexo femenino por su forma rectilínea.

punto de vista de goce para el espectador, ya que el film no contiene secuencias directamente eróticas o sexuales entre Susan y Mircala. En realidad, el único intercambio sexual existente entre ambas es metafórico, a través de dos escenas de tipo vampírico (00:31:07-00:32:06 y 01:16:50-01:17:00) que, pese a la respuesta ambigua (placentera y a la vez dolorosa) de la víctima, no resultan explícitas ni eróticas –salvo por la presencia del seno izquierdo de Susan en la segunda—. Aranda ofrece, por lo tanto, una visión del lesbianismo que no resulta sensual ni sexualizada, sino más bien realista y dramática (dejando a un lado el aspecto sobrenatural y terrorífico del film). Este hecho se debe, tal y como apunta el propio director en el libro de Rosa Alvares y Belén Frías (1991, p. 79), a que en el cine suele mostrarse el lesbianismo desde la concepción masculina (puesto que el número de directores hombres es mayor), apostando en su mayoría por una atracción física y sexual; mientras que él creía que, a nivel simbólico, el lesbianismo supone la unión de dos mujeres para protegerse de los hombres e implica el establecimiento de una unión que trasciende lo meramente físico.

Respecto a su pertenencia dentro del género de terror, la obra, más allá de toda denuncia social, sigue al pie de la letra la mitología en la que se basa el subgénero de los vampiros; adaptándola en beneficio propio para ofrecer una lectura feminista y de emancipación. Es por ello que en *La novia ensangrentada* nos encontramos con secuencias que son obligatorias para el subgénero pero que resultan igualmente de gran importancia dentro del argumento, ya que todas ellas incluyen ese trasfondo feminista (y lésbico) necesario para el desarrollo de la trama y de los personajes. Esto es importante ya que a través de estos elementos sexuales, lésbicos, vampíricos y oníricos, el director introduce un marcado componente ideológico en contra del machismo característico de la época. En este sentido, las escenas en las que tienen lugar las primeras apariciones de Carmila son mostradas desde un punto de vista totalmente irreal, apareciendo en momentos previos a la violación onírica de Susan (00:02:11-00:02:13) y los dos encuentros sexuales que ésta tiene con su marido (00:08:15-00:08:23 y 00:18:02-00:18:05). Por otro lado, la primera escena en la que Mircala/Carmila muerde a Susan (00:31:07-00:32:06) presenta un efecto con luces estroboscópicas (parpadeantes) a través de las cuales Vicente Aranda consigue transmitir la naturaleza sobrenatural de los acontecimientos³⁴⁴. Es importante mencionar que este primer contacto directo entre Mircala/Carmila y Susan, al contrario que en sus apariciones anteriores, no tiene lugar antes de que Susan sea agredida sexualmente por su marido, sino justo después que ella le plante cara y lo rechace (00:30:19-00:30:31). La entrada de Mircala/Carmila en escena no deja de ser, pues, una reafirmación del poder que Susan ha demostrado tener como mujer. Si bien anteriormente Susan podía percibir que estaba sucediendo algo incorrecto (el abuso que sufre por parte de los hombres); ahora es plenamente consciente de ello, por lo que está preparada para que Mircala/Carmila le entregue el cuchillo con el que deberá matar a su marido y la muerda, convirtiéndola en vampira/lesbiana/feminista.

Otra escena caracterizada por un marcado onirismo es una de las secuencias más sangrientas del film y del *fantaterror* español en general (00:38:59-00:42:55). En ella, Mircala/Carmila guía a Susan hasta el cuchillo que anteriormente le había entregado y que el marido, temeroso, había escondido (00:38:59-00:40:37). Una vez armadas con el puñal, la vampira pone sus manos sobre las de la joven y, juntas, apuñalan al marido (00:41:10-00:41:55). Cabe decir que las dos mujeres no sólo asesinan al hombre sino que además lo castran (00:42:32-00:42:55), otorgándole, por ello, un fuerte trasfondo ideológico a la secuencia; y, según Enrique Colmena (1996, pp. 116-117), también sexual y sádico tanto por la forma fálica del arma, así como por la proximidad y los gemidos de ambas mujeres a la hora de llevar a cabo el asesinato.

³⁴⁴ Este curioso efecto, de acuerdo con Rosa Alvares y Belén Frías (1991, p. 79), fue conseguido alternando fotogramas del film con otros de color blanco.

Siguiendo con esta idea, es común en los filmes sobre vampiros que, en el momento en el que las víctimas (femeninas) pasan a estar bajo el control del vampiro, presenten una serie de cambios a nivel físico y de carácter, mostrándose mucho más seductoras que antes. En la *La novia ensangrentada* también seremos testigos de esta transformación aunque, como decíamos, adaptada al significado feminista del film; pues en el momento que Susan realiza dicho cambio, como en la novela de Le Fanu, lo que hace la protagonista es empezar a vestirse como la vampira (01:03:05-01:06:16). La prenda en cuestión, como es habitual, se trata de un vestido mucho más atrevido que el resto de la ropa con la que vemos a Susan con anterioridad (normalmente con jerséis de cuello alto); aunque la importancia del mismo reside en el hecho de ser morado. Consideramos que el cambio cromático no es casual ya que el morado es el color de la mujer, simbolizando que Susan hace suya la rebeldía de la vampira y se reivindica como mujer tras ser mordida por ésta. Justamente, Vicente Aranda (Alvares y Frías, 1991, p. 82) afirma que el uso del color es muy importante en su film, ya que el morado y el rojo son los colores de las vampiras (Carmila y Carol), mientras que se hace uso del blanco para remarcar el carácter virginal de Susan, de ahí que ésta aparezca con su vestido de novia durante las primeras escenas del film.

La escena de la transformación de Susan en vampira, descrita anteriormente, viene acompañada por un discurso previo que aquí transcribimos por la importancia de su significado ideológico y que, siguiendo con una lectura feminista, adquiere la forma de un ritual a través del cual Susan es consciente del daño que su marido le ha causado (01:14:39-01:15:30):

“Tu refugio ha sido saqueado. Tu reposo, interrumpido. Tu templo, mancillado, escarnecido, obscenamente invadido por la infamia. En esta fortaleza profanada busco alivio para mi alma en turbación. No me juzgues, cruel, sólo obedezco la ley irremediable que hace mi fuerza y mi debilidad. Tu corazón está herido y el mío ansía la frescura perfumada de tu sangre. Yo vivo sólo de tu cálida vida, y tu morirás, morirás dulcemente para vivir en mí. Así como yo te busco a ti, buscarás tú, a tu vez, con quien compartir el éxtasis de esta crueldad, única forma de amor para ti y para mí”.

La primera parte del texto hace clara referencia a las agresiones sexuales y la sumisión que Susan ha sufrido por parte de su marido, mientras que la segunda al vínculo que será establecido entre las dos mujeres tras la conversión. La transformación en vampira es la única salida que Susan encuentra para poder empoderarse. Si pareciera poco, seguidamente Mircala/Carmila hace repetir a Susan las siguientes palabras (01:16:29-01:16:44): “Le odio. Ha mancillado mi cuerpo para humillarme. Ha empleado su fuerza para someterme”. Lo que no deja de reafirmar lo ya dicho. Tras estas palabras prosigue el ritual, y Mircala/Carmila desnuda a Susan –tal y como decíamos anteriormente, dejando al descubierto su pecho izquierdo– y la muerde en el cuello (01:16:50-01:17:00). Toda esta escena es contemplada por el médico (Dean Selmier), quien se convence de la identidad sobrenatural de Mircala/Carmila e informa al marido de que ambas mujeres son peligrosas (tanto para él como para la conservación del patriarcado).

Respecto al final, el film de Aranda presenta la idea de la transmisión del vampirismo/feminismo más allá de la muerte de la vampira. *La novia ensangrentada* culmina con el asesinato de las dos mujeres y la ejecución de la niña testigo por parte del marido, aunque con una advertencia final: “volverá, no puede morir” (01:35:25-01:35:28). El monstruo muere, como es costumbre en el cine de terror, aunque no del todo. Aunque parezca

que la sociedad heterosexual y el *statu quo* han sido restablecidos, la ideología sigue viva y amenaza en despertar de nuevo para trincar el patriarcado³⁴⁵.

11.3. Realización.

Respecto al proceso de creación del film, Vicente Aranda emprendió *La novia ensangrentada* como consecuencia de una serie de problemas económicos surgidos durante el rodaje de su anterior obra cinematográfica, *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969). La productora Films Montana cometió ciertas irregularidades legales que llevaron a la suspensión de las ayudas económicas estatales, haciendo que el director no pudiese cobrar gran parte del dinero que la productora le debía. Ante tal situación, Aranda propuso a Films Montana realizar un nuevo film a través del cual la productora pudiese justificar dichas irregularidades y pagarle el dinero endeudado (Alvares y Frías, 1991, pp. 73-74). Una vez propuesto el proyecto e incluso llegando a plantear la posibilidad de rodarlo en coproducción junto con Italia, los productores de Films Montana decidieron renunciar al mismo (ya tenían otro contrato para realizar otro film). Ante el abandono de Films Montana, con el guion ya finalizado y habiendo iniciado el proceso previo al rodaje, Vicente Aranda decidió producir el título él mismo creando su propia productora: Morgana Films (Alvares y Frías, 1991, p. 74)³⁴⁶.

En cuanto al guion, Vicente Aranda llevó a cabo la redacción del mismo adaptando, de un modo totalmente personal y libre, la novela corta *Carmilla* escrita por Joseph Thomas Sheridan Le Fanu en 1872. En ella se sigue el testimonio de Laura, una joven que junto a su padre deciden hospedar a una muchacha que ha sufrido un accidente. La compañía de la recién llegada, que responde a nombre de Carmilla, supone un alivio para Laura, aburrida de su anodina vida. Sin embargo, poco a poco, su presencia acabará desembocando en una serie de hechos sobrenaturales, hasta el punto de poner en peligro la vida de la protagonista. Carmilla es, en realidad, Mircalla Karnstein, una vampira cuya familia aterrorizó a las gentes del lugar tiempo atrás.

Al tratarse de una adaptación completamente libre, los elementos que Aranda extrae de la novela de Le Fanu son, en verdad, muy pocos. Por ejemplo, la temprana edad de la protagonista, el hecho de situar la acción en un espacio aislado habitado por unos pocos personajes, así como el juego con el onirismo en las constantes apariciones de la vampira a través supuestos sueños que son reales. También son puntos comunes entre el film y la novela las reservas de Carmilla a la hora de hacer referencia a su identidad –en la novela todo gira alrededor de un secreto que está a punto de ser desvelado, mientras que en el film se debe a una supuesta amnesia sufrida por la misma– y el establecimiento de una relación de trasfondo lésbico entre la vampira y su víctima, quien poco a poco va adoptando algunas de las costumbres de su nueva compañera. Cabe decir, empero, que la novela de Le Fanu no fue la única fuente literaria en la que Aranda se basó para la redacción del guion. En el libro de Rosa Alvares y Belén Frías (1991, p. 75), así como en la entrevista realizada por Octavi Martí y

³⁴⁵ Acentuando esta idea, es posible interpretar *La novia ensangrentada* como un bucle. El film empieza con unas gotas de sangre resbalando por la pantalla. Su origen es desconocido *a priori*, y bien puede parecer una anticipación de lo que en la próxima hora y media nos prepara el film –al tratarse de un título de terror y vampiros, la presencia de sangre está más que asegurada–. Al mismo tiempo, empero, estas pequeñas gotas parecen provenir del ataúd en el que Mircala/Carmila y Susan son fusiladas al final, dándole a la historia la propiedad de reiniciarse a sí misma. Por mucho que continuen habiendo crímenes machistas, el espíritu de la vampira y todo lo que representa volverá una y otra y otra vez.

³⁴⁶ Resulta llamativo como, tras el abandono del proyecto por parte de Montana Films, el presupuesto del mismo descendió drásticamente, pasando de un importe aproximado de 17.300.000 de pesetas a tan sólo 7.245.950 de pesetas –siendo el coste final, según los datos finales, de 8.650.000 de pesetas– (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

Carlos Balagué (1975, p. 39), el director también señala la influencia de la novela gótica *The Monk* de Matthew Gregory Lewis, publicada originalmente en 1796. De la obra de Lewis, concretamente, Aranda se basa en un pasaje dedicado al personaje de la monja sangrienta –de ahí que en las dos fuentes citadas se haga directamente referencia a este capítulo en vez de a la novela en sí–. La monja sangrienta se trata del fantasma de una monja que decidió dejarse llevar por el vicio y la lujuria para fugarse con un barón. Guiada por la depravación, la mujer convirtió a su cuñado en su amante y juntos, confabularon el asesinato del esposo de ella para poder heredar sus posesiones. Siguiendo con el plan acordado, la mujer asesinó a su marido en la cama y se reunió con su amante, desconociendo que éste, a su vez, había conspirado en su contra para arrebatarse la vida y acusarla del crimen. A partir de esta historia, Vicente Aranda tomó algunas ideas, sobre todo en lo referente al aspecto y el trasfondo del personaje de la monja sangrienta y los trasladó a su Mircala/Carmila; alejándose, por ello, del personaje original de Le Fanu. Tal y como decíamos anteriormente, la vampira de *La novia ensangrentada* se trata de una mujer que tras desposarse, asesinó a su esposo en la noche de bodas ya que éste quiso llevar a cabo con ella ciertas prácticas de naturaleza sexual. El asesinato conyugal en el lecho nupcial es, por lo tanto –aunque por motivos completamente distintos–, un rasgo que ambos personajes comparten.

En lo que a la estética se refiere, los personajes de Aranda y Lewis hacen uso de vestidos velados (ya sea de monja o de novia), y llevan en la mano el puñal con el que antaño mataron a sus respectivos maridos. La monja, además, tal y como se nos explica en la novela, lleva el hábito manchado de sangre; un hecho a partir del cual muy probablemente Vicente Aranda concibió el título del film, así como una de sus escenas más rocambolescas y sangrientas (el asesinato y castración onírica del marido).

Más allá de los elementos comentados, *La novia ensangrentada* difiere completamente del resto de la novela de Lewis e incluso del pasaje específico de la monja sangrienta, cuyo argumento gira alrededor de una pareja de amantes (Raimundo de Las Cisternas e Inés de Medina) que ven frustrado su noviazgo y deciden hacer uso de la leyenda de la monja para disfrazarse como el espectro y poder fugarse. El único aspecto que el film y la novela comparten en este sentido es el parentesco de ambas (la novia y la monja) con el protagonista masculino de cada historia. A su vez, este hecho implica una de las diferencias de mayor importancia entre la novia y la monja, ya que mientras esta última se le aparece a su familiar para que entierre sus restos con el objetivo de conseguir el reposo eterno, Mircala/Carmila se manifiesta ante la esposa del mismo en busca de venganza y para ayudarla a liberarse de la violencia (sexual) a la que éste la está sometiendo.

Por otro lado, para la escena final de *La novia ensangrentada*, en la que el personaje de Simón Andreu les arranca el corazón a las vampiras, Aranda se inspiró en un hecho real acontecido en Canarias, en donde un hombre miembro de un grupo sectario mató a su esposa y sus hijas y les extirpó el corazón (Alvares y Frías, 1991, p. 83); de ahí que los hechos del film se conviertan en un titular que podría aparecer en cualquier periódico.

A nivel argumental, además, resulta realmente sorprendente el enorme número de paralelismos que *La novia ensangrentada* presenta respecto al film *Les lèvres rouges* (Harry Kümel, 1971); considerado por Bonnie Zimmerman (1981, pp. 23-24) como un título sobre vampiros al que se le puede aplicar una lectura feminista. Sin embargo, a nuestro parecer, dicha lectura tiene mayor sentido en el caso de *La novia ensangrentada*, dado el carácter marcadamente misógino del personaje interpretado por Simón Andreu. La combinación de todos estos elementos dieron pie a la historia de *La novia ensangrentada*, a los que se les ha de añadir un tema de gran preocupación dentro de la filmografía de Vicente Arando como es el sexo, sobre todo en relación con la primera experiencia sexual y la pérdida de la virginidad. En la entrevista realizada por Octavi Martí y Carlos Balagué (1975, p. 38), al ser preguntado

sobre este tema, el director afirma que cuando era joven, una amiga suya hizo un comentario que lo marcó respecto a una tercera mujer, afirmando que su comportamiento había cambiado tras haber mantenido relaciones sexuales; lo que llevó a Aranda a interesarse por el tema y a darle una mayor importancia a la virginidad. En esa misma entrevista (Martí y Balagué, 1975, pp. 38-39), además, el realizador afirma que el planteamiento de la obra no era de terror, aunque sí recurrió a los tópicos del género a la hora de formar la historia sólo como excusa para la expresión de unas ideas concretas, como son la pérdida de la virginidad y el complejo de Judith³⁴⁷.

De acuerdo con Vicente Aranda (Martí y Balagué, 1975, p. 39), la historia presentada en *La novia ensangrentada* habría cobrado mayor sentido si hubiese sido protagonizada por dos adolescentes de dieciséis años. Es por esta razón que el director eligió como protagonista a la actriz Maribel Martín –quien, en el momento del rodaje, contaba con 17 años–, ya que enfatizaba el carácter joven y virginal de Susan (Alvares y Frías, 1991, p. 76). Esos rasgos faciales y físicos más finos, incluso infantiles, también los encontramos en la actriz que, según el propio realizador en la entrevista concedida a Octavi Martí y Carlos Balagué (1975, p. 39), en un primer momento fue escogida para interpretar a la vampira: Mary Maude –quien interpretó a Irene en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969)–. En este sentido, debe tenerse en cuenta que en *La novia ensangrentada*, tal y como decíamos anteriormente, no se menciona en ningún momento la edad del personaje de Maribel Martín salvo para afirmar que es muy joven y que posee algunas características un tanto añidadas; enfatizando así el carácter pedófilo de la relación que mantiene con su marido.

En cuanto a Simón Andreu y Alexandra Bastedo, la elección de los mismos se debió a la intención de exportación de la obra³⁴⁸, eligiéndolos a ambos por su soltura en lengua inglesa (idioma en el que fue rodado el film)³⁴⁹. Pese a las reticencias de Aranda en un primer momento, Andreu cumplió con las exigencias del personaje y satisfizo al director, aunque éste no fue el caso de Bastedo, cuya interpretación resultó ser demasiado fría (Alvares y Frías, 1991, p. 76).

Respecto al mencionado complejo de Judith, definido como “la tendencia agresiva de la mujer cuando se enfrenta a la pérdida de la virginidad” (Rodríguez, 2000, p. 136), además de “un profundo y contradictorio sentimiento de agresividad de algunas mujeres en contra del hombre que les ha hecho perder la virginidad” (Putters, 1973, p. 25), según Rosa Alvares y Belén Frías (1991, p. 80), se trata de un complejo ficticio creado por el propio realizador para *La novia ensangrentada*. Para la concepción del mismo, y pese a que no se hace referencia a ello en las fuentes, Vicente Aranda muy seguramente se basó en los trabajos del Sigmund Freud –a los cuales se hace mención durante el film–. Además, no hay que pasar por alto que, tal y como afirma Castell (1972, p. 42), Aranda hizo uso de la siguiente frase a la hora de describir el film: “«Es como un termómetro que trata de medir la temperatura erótico-freudiana de la gente»”; lo que indicaría la influencia del neurólogo austriaco en el director.

³⁴⁷ Que, como veremos, fue creado por el propio director para el film (Alvares y Frías, 1991, p. 80) y está ligado a la idea de la adopción de un comportamiento violento e incluso homicida por parte de la mujer hacia el hombre que la ha desvirgado (Putters, 1973, p. 25; Rodríguez, 2000, p. 136).

³⁴⁸ En relación con dicho objetivo, también se cambió el nombre de la protagonista de Esther a Susan para que sonara más internacional (Alvares y Frías, 1991, p. 85).

³⁴⁹ De acuerdo con Piti Español (2008, p. 36), las obras cinematográficas de terror españolas eran rodadas en inglés y posteriormente dobladas tanto en inglés como en español por la pronunciación de los actores. Esto es muy evidente en algunas de las versiones anglosajonas de algunos de los filmes visualizados, tanto por el cambio de voz de los actores y actrices, acento o soltura en inglés; como por la alteración de nombres de personajes –en la versión inglesa de *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), por ejemplo, el nombre del protagonista es cambiado de Waldemar a Walter–.

El onirismo, por su parte, también resulta muy marcado a lo largo de todo el argumento, presente desde el inicio la obra a través de la inclusión de la siguiente cita de Platón: “Los buenos son aquellos que se conforman con soñar lo que los malos ejecutan realmente” (Aranda, 1972a, min. 00:00:10-00:00:20). La presencia de esta frase a los pocos segundos de empezar el film no es casual, ya que intercede en la historia a través de una escena posterior de tipo onírico –concretamente, aquella en la que Susan sueña que apuñala y castra a su marido–, ya que parece presuponer la condición de inocencia de la protagonista femenina, así como la culpabilidad del marido; exponiendo con ello que por mucho que las mujeres afectadas por el complejo de Judith sueñen o fantaseen con la posibilidad de agredir al hombre que las ha desvirgado, no son malvadas. La maldad se encuentra en los hombres, que las asesinan y violan.

En cuanto al hecho de que un director como Vicente Aranda –perteneciente a una corriente de un tipo de cine de autor y surrealista– dirigiese un film que formaba parte de un género tan de moda y comercial como es el terror, se encuentra relacionado con la disolución de la Escuela de Barcelona; los miembros de la cuál, tras su ruptura, siguieron caminos muy distintos. Mientras que unos se vieron abocados al cine comercial, otros optaron por el cine *underground* clandestino e incluso el exilio (Torreiro, 2010, p. 326). De acuerdo con el propio Vicente Aranda, en la entrevista concedida a Josep Escarré (1991, p. 35) para *La Vanguardia*, realizó *La novia ensangrentada* “en un momento en que uno se retiraba del cine o hacía un producto de género”. Pese a ello, la obligatoriedad contextual de tener que recurrir al cine fantástico le permitió al director poder plantear diferentes ideas que no podría haber llevado a cabo en otros géneros, además de hacer uso de varias fuentes literarias a modo de base para sus historias (Alvares y Frías, 1991, p. 75).

Por otro lado, aunque no hemos tenido acceso a la misma, de acuerdo con Rosa Alvares y Belén Frías (1991, p. 83), llegó a existir una versión de *La novia ensangrentada* destinada al mercado nacional que, además de presentar cortes de censura, incluía un final alternativo en el que

“el marido huye tras disparar sobre el ataúd en el que reposan Susan y Mircalla. Inmediatamente después entra Carol, abre el féretro, en el que ambas están vestidas, y le quita los anillos a Mircalla. A partir de este instante, se convierte en su sucesora” (Alvares y Frías, 1991, p. 83).

Por lo tanto, en la versión española, no sólo las actrices aparecían vestidas dentro del ataúd –al contrario que en la versión extranjera, en donde son mostradas en desnudo integral–, sino que además la niña no moría; convirtiéndose en la sucesora de la vampira y evitando la relación directa de los sucesos con un asesinato de violencia machista.

En cuanto a la censura, dada la existencia de esta doble versión, Rosa Alvares y Belén Frías (1991, pp. 83-84) afirman que Aranda no tuvo problemas a la hora de presentar el film para su revisión. En cambio, según Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 23) *La novia ensangrentada* recibió cortes equivalentes a un total de diecisiete minutos respecto al metraje inicial, eliminando cualquier referencia al empoderamiento femenino. Ahora bien, si miramos los informes de la Comisión de Censura (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71) *La novia ensangrentada* sí sufrió varias advertencias, cortes y censuras –fue revisado hasta en tres ocasiones– aunque no por cuestiones de empoderamiento como señala Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 23), sino por la presencia de escenas de sexo, violencia sexual y lesbianismo. Así, a finales de mayo de 1972 el film de Aranda fue aprobado para mayores de 18 años, aunque con los siguientes cortes:

- Rollo 1.– Eliminar la frase “deberíamos haberlo hecho antes” (en referencia al acto sexual) y abreviar la violación de Susan prescindiendo de las imágenes más escabrosas.

- Rollo 2.– Suprimir los planos más cercanos del beso de los recién casados y del marido rompiendo la ropa interior de Susan.
- Rollo 3.– Omitir la escena en la que él entra en el baño con su esposa³⁵⁰ y quitar los planos en los que el marido le toca los senos a Susan por debajo de la ropa en el palomar.
- Rollo 5.– Reducir la cantidad de sangre durante el sueño en el que Susan y Mircala/Carmila apuñalan al marido y omitir al completo la castración final.
- Rollo 6.– Quitar el beso de Susan y Mircala/Carmila y los planos en los que ambas aparecen mirándose a los ojos de manera prolongada³⁵¹.
- Rollo 10.– Aligerar la cantidad de sangre durante la muerte del criado y suprimir la castración del mismo por parte de Susan con una escopeta.

A principios de junio de 1972, en respuesta a los numerosos cortes requeridos por la censura, Vicente Aranda presentó un extenso recurso en el que aceptaba reducir la cantidad de sangre en la muerte del criado así como eliminar la posterior castración del mismo (Rollo 10), el primer plano del beso (Rollo 2) y el tocamiento de los senos por debajo de la ropa (Rollo 3), aunque al mismo tiempo exponía las razones por las que el resto de los mismos no podían ser llevados a cabo (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71). Así, el director consideraba que la secuencia de la violación de Susan (Rollo 1) no podía ser suprimida ya que no era real sino obra de la imaginación del propio personaje –siendo el violador interpretado por el mismo actor que el marido, Simón Andreu– y sin contar que la misma no contenía presencia alguna de desnudo. Por otro lado, afirmaba que la frase “deberíamos haberlo hecho antes” (Rollo 1) no podía ser eliminada sin que el corte se notara, además de encontrarse en el guion previamente aprobado por la censura, y que la rotura de la ropa interior (Rollo 2) no era tal sino del vestido –aunque estaba dispuesto a alterar el montaje para que resultara más fluido y el gesto no fuese mostrado de un modo tan explícito–. La escena del baño (Rollo 3), por su parte, también estaba en el guion original aprobado, mientras que la presencia de la misma en el film permitía demostrar la opresión que Susan sentía por culpa de su marido; afectando su posible supresión al conjunto de la obra³⁵². En el caso del apuñalamiento y la posterior castración del marido (Rollo 5), como la violación del primer rollo, se trataba de una ensoñación de enorme simbolismo dentro del argumento (sobre todo en relación con el Complejo de Judith), además de encontrarse muy sugerida. Finalmente, respecto al beso y las miradas (Rollo 6), Aranda creía que ambos elementos estaban tratados de un modo nada excesivo, además de demostrar los mismos que Susan se sentía segura al lado de la vampira (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

A los pocos días de la presentación del recurso, la Comisión volvió a reunirse –esta vez en pleno, con un total de veintitrés vocales–, aceptando algunas de las consideraciones del recurso de Aranda, aunque manteniendo el corte del beso en el Rollo 2, la escena del baño en el Rollo 3, los planos en los que el marido le toca los senos en el Rollo 5, así como aligerar la sangre y eliminar la castración del marido en el Rollo 5 y del criado en el Rollo 10 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71). Finalmente, a finales de julio de 1972, tras haber aplicado Vicente Aranda los cortes señalados y rodar nuevamente la secuencia del baño, se permitió la exhibición de la obra (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

³⁵⁰ Aparte de una posible interpretación sexual, parece ser que la secuencia daba la sensación de estar mutilada.

³⁵¹ La relación lésbica de las protagonistas ya había sido uno de los aspectos (junto a los desnudos) que la Comisión de Apreciación de Guiones consideraba necesario modificar en la primera versión del guion presentada en mayo de 1971 –cuando el film estaba en manos de Montana Films– y que Aranda firmó junto a Tonino Valerii (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

³⁵² En cuanto a la sensación de mutilación, Aranda afirma que podía deberse a que se trataba de la primera escena del rollo en cuestión, sugiriendo prolongar la música de la escena anterior para evitar que pareciese que había una pausa (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

Sin embargo, los problemas del director con la Comisión no terminaron aquí, ya que, pese a la concesión del Interés Especial al film en diciembre de 1971 (dado el potencial del guion), posteriormente, en enero de 1972 la adjudicación quedó en suspenso, para finalmente negársela a finales de mayo de ese mismo año; presentado el director en vano un recurso en contra de dicha decisión (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71)³⁵³. Además, los realizadores se encontraron con un impedimento más a la hora de publicitar la obra, pues, tal y como apunta Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 23), la frase promocional “El enfrentamiento con la primera experiencia carnal: ¿matrimonio o violación?” fue censurada y retirada de la versión final del mismo³⁵⁴. A pesar de ello, dicha fase llegó a ser publicada y puede ser encontrada en diferentes fuentes de la época, ya sea de manera íntegra o sólo manteniendo la pregunta final. Según una carta del Subdirector General de Cinematografía al Subdirector General de Actividades Publicitarias de finales de mayo de 1973 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71) –en la que se adjunta el recorte de un anuncio del film en un periódico de Madrid– dicha frase no fue autorizada por la Junta de Ordenación Cinematográfica, por lo que se requería la aplicación de una sanción a la distribuidora por hacer uso de misma.

La Comisión también rechazó, en abril de 1972, cambiar el título a “La novia manchada de sangre”. Dicho cambio, propuesto por la productora, parece que se debía a cuestiones de distribución y explotación del film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

11.4. *Impacto.*

En cuanto a la recepción del film, *La novia ensangrentada* despertó cierta expectación ya en sus primeras fases de producción debido a la presencia de la actriz británica Alexandra Bastedo (La semana cinematográfica, 1971, p. 23), conocida internacionalmente, como bien apunta Pedro Yoldi (1972, p. 97), por su participación en la serie de televisión británica *The Champions* (V.V.A.A., 1968-1969).

Respecto a las críticas, según Enrique Colmena (1996, p. 117), el film de Aranda no fue muy apreciado por la crítica nacional, que lo señaló como un simple título de terror. Al mismo tiempo, no obstante, tal y como queda reflejado en las fuentes primarias, su condición autoral más allá de su pertinencia al género de terror le permitió gozar de cierta consideración respecto al resto de filmes españoles del *fantaterror*. En su estreno en la ciudad de Barcelona, Ángeles Masó (1972, p. 59) apunta en *La Vanguardia Española* que la obra presenta algunos elementos y escenas muy bien realizadas e interesantes, aunque el ritmo resulta demasiado monótono (pese a mantener muy bien el suspense); además de hacer referencia a las buenas interpretaciones de Maribel Martín y Simón Andreu:

“Fallan en la cinta, a mi juicio, los elementos que han de sostener la trama argumental, donde, a pesar de que cabe una gran fantasía, se precisa una serie de argumentos que huyan del tópico y una soltura que el relato fílmico de Aranda no tiene [...] Pero ello no significa que la cinta no careza de interés. Lo tiene, y mucho más que otras películas del

³⁵³ Cabe decir que en marzo de 1979 el realizador volvió a pedir que *La novia ensangrentada* fuese revisada de nuevo para así poder recibir el Interés Especial, ya que según apunta, en 1972 decidieron no otorgárselo dado el posible carácter comercial de la obra (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05099, Expediente 000252-71).

³⁵⁴ Llama la atención, en todo caso, siendo un hecho que posiblemente esté en relación con la censura apuntada por parte de Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 23) o la autocensura de ciertos medios, que en algunos de los anuncios de la época la pregunta “¿Matrimonio o violación?” fue sustituida por “¿Crimen o Violación?” (Cines de estreno, 1973, p. 4); menos provocativa que la original aunque sin ningún tipo de sentido.

género que hemos visto provenientes de otras cinematografías más poderosas que siguen la moda del rojo en la pantalla”.

Castell (1972, p. 42), por su parte, afirma en el semanario *Hoja del Lunes* de Barcelona que *La novia ensangrentada* trata “de envolver con muchos velos a esa novia que incorpora Maribel Martín: los velos de la morbosidad, el sadismo, el vampirismo, el complejo de Judith, el culto a la sangre de la actual cinematografía...”. Según el crítico, la obra resulta desigual, aunque al mismo tiempo considera que “es, ante todo, una película española al margen del vulgar y machacón cine de consumo al uso. Y eso es ya bastante” (Castell, 1972, p. 42). El autor, en este sentido, incluso llega a comparar el título de Aranda con clásicos del género como *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1969) y los filmes de Dario Argento (y sus imitaciones); elogiando, de paso, la interpretación de los tres protagonistas:

“Y está ahí, en «La novia ensangrentada», por encima de ese desboque hacia películas muy de moda, desde «La noche de los muertos vivientes» hasta la serie animalesca de Dario Argento; desde todos los vampiros masculinos o femeninos habidos o por haber y más allá de todos los despropósitos de salsa de tomate generosamente vertidos en tantas cintas. Aunque su película, acaso en aras de una pretendida comercialidad, deje ese equilibrado y bien planeado enfrentamiento psíquico de los personajes cuya disección incruenta nos brinda en forma prodigiosa al principio para derivar hacia el simple terror sangriento. Y aunque en todo momento Aranda ha sabido mantener el ritmo narrativo y ha dado en el clavo en la utilización de los recursos para conseguirlo. Es cuando lo fantástico se materializa cuando «La novia ensangrentada» se ve envuelta en tantos velos. Demasiados. Pero por encima de todo [...] es una película comprometida, ambiciosa y digna de atención. Y eso, en nuestro cine, vale mucho” (Castell, 1972, p. 42).

Respecto al uso de la violencia y la sangre, José Luis Guarner (1973, p. 19) en la revista *Nuevo Fotogramas* defendió a Vicente Aranda cuando afirmó que este tipo de elementos en el cine de terror español no siempre resultan gratuitos sino que “sirve[n] de vehículo de expresión de ideas personales [...] [en filmes que] prolongan temas constantes en la obra de estos directores”.

También la crítica especializada, como era de esperar, supo valorar el trabajo de Aranda. Pedro Yoldi (1972, p. 97), por ejemplo, afirma para la revista especializada *Terror Fantastic*: “De nuevo el cine español nos ofrece un film de calidad válido para la exportación [...] que por su temática especial nos agradaría ver la copia destinada al exterior”. Yoldi, al contrario que algunos de los críticos anteriormente mencionados, creyó que el director supo manejar a la perfección los elementos fantásticos a la hora de intercalarlos dentro del tema social y real de la historia:

“nos plantea de entrada un problema puramente socio-matrimonial que es por desgracia frecuente en las jóvenes parejas. El trauma que sufre la protagonista hace derivar el film de forma muy inteligente y sin estridencias hacia lo fantástico sin huir nunca de su base real. La conjugación de las dos vertientes es perfecta” (Yoldi, 1972, p. 97).

Una crítica un tanto irregular es aquella presentada por Luis Quesada (1973, p. 31) en la revista cultural *La Estafeta Literaria*, ya que en ella se considera correcta la labor del director, aunque a la vez se rechaza el resultado final de la obra, aparentemente sólo por el hecho de pertenecer al género de terror:

“[*La novia ensangrentada*] se sitúa en el género del horror con aportaciones eróticas, necrofilicas, sádicas, neuróticas, cuyas películas tienen un público adicto y de pocas pretensiones. Vicente Aranda conoce su oficio; sabe contar una historia para interesar al

espectador, mucho más si éste sólo busca una distracción a base de escalofríos. Pretende[r] encontrar una obra de arte en cualquiera de sus acepciones es equivocarse de tipo de cine”.

En esta misma publicación, Pascual Cebollada, Luis Gómez y Luis Quesada (1973, p. 30) puntuaron *La novia ensangrentada* con una nota final de 4,3 sobre 10 –los filmes mejor valorados de esa lista son norteamericanos y de tipo más intelectual o de autor, no superando los otros dos títulos presentes del *fantaterror* el 5–; reflejo de la poca consideración de los críticos hacia estos filmes por su carácter comercial.

Con el paso de los años, *La novia ensangrentada* sería muy bien considerada e incluso reivindicada, sin resultar afectada por el notorio paso de los años. Manuel Arrufat Gómez (1980, p. 8) afirma en el periódico de Castellón *Mediterráneo* que la reposición del film a principios de los años ochenta supuso un refugio para los más cinéfilos en un momento en el que las carteleras se encontraban abarrotadas de cine erótico y *soft porn*. Sobre el film, concretamente, el autor comenta:

“Se juega con acierto una leyenda de vampiros, a través de la cual se «explica» psicoanalíticamente un caso de lesbianismo –el horror de la joven esposa a ser violada por el macho–, para reencontrar finalmente, todos los ingredientes del mito vampírico. Un ejercicio francamente interesante” (Arrufat Gómez, 1980, p. 8).

En una misma línea, un crítico que firma como Cinéfilo (1980, p. 21) elogió el film para *Hoja del Lunes* de Barcelona lamentando el poco interés que suscitó tanto en el momento de su estreno en 1972 como en su reestreno en 1980 en su versión íntegra para el mercado internacional:

“Y dentro del capítulo de las reposiciones, nos llega también, con alguna secuencia que en su día fuera escamoteada, «La novia ensangrentada», de Vicente Aranda, una versión singular y bastante viable de la «Ca[r]mill[a]» de Sheridan Le Fanu, un clásico literario dentro del vampirismo, y con el que Aranda hizo cine de consumo con lesbianas, violaciones, terror, horror y riqueza de imágenes. La película no tuvo en su día la acogida que merecía [...] y hoy parece superada y ha despertado mucho menos interés del que realmente merecía un trabajo creativo de tanta entidad y valor comercial sin concesiones fáciles”.

A partir de su emisión televisiva en 1996, Jordi Batlle Caminal realiza dos críticas de *La novia ensangrentada* en *La Vanguardia*, destacando que se trata de “un filme de terror sofisticado, hecho con aparente despreocupación y dotado de un erotismo que, naturalmente, nuestra censura se encargó de suavizar” (Batlle Caminal, 1996a, p. 7) y comentando que se diferencia del resto de la producción de terror ya que en ella se recurren a temas propios de la filmografía de Aranda tales como el sexo, el lesbianismo, la virginidad, violaciones, y que se aleja del cine más vulgar (Batlle Caminal, 1996b, p. 10). Pese a ello, curiosamente, el crítico otorgó a este título de Aranda dos estrellas sobre un total de cinco.

La crítica especializada extranjera, aparentemente, tampoco apreció esta obra cinematográfica de Vicente Aranda. Frank Jackson (1975, p. 32), en su crítica para la revista *Cinefantastique*, la señala como un título más dentro de un conjunto de filmes de bajo presupuesto que toman como base la novela de Sheridan Le Fanu y pretenden explotar el trasfondo lésbico y sexual del vampirismo haciéndolo más explícito. De acuerdo con el crítico, *La novia ensangrentada* está formada por elementos comunes del terror y “dwells more on lesbianism than on

vampirism, which may or may not say something significant about conditions in Spain during Franco's declining years”³⁵⁵ (Jackson, 1975, p. 32).

En salas de cine el film fue reestrenado en los años siguientes a su estreno inicial, destacando el caso de 1980 ya que fue proyectado en su versión íntegra (Bonet Mojica, 1984, p. 45). Durante estos reestrenos encajó fácilmente en el éxito del cine S por la presencia de desnudos integrales y por tener el sexo como centro de todo su argumento. La obra, además, contó con una proyección programada por parte de la Filmoteca Española en 1982 y dos en la Filmoteca de Catalunya, en 1988 y en 1991.

Respecto a sus emisiones en televisión, *La novia ensangrentada* fue utilizada a modo de complemento, sobre todo, en horarios nocturnos por diferentes cadenas de televisión a partir de 1992. Por otra parte en 1996 el film fue proyectado en un ciclo especial de cine catalán programado por el centenario del Teatre de l'Eixample, así como en un ciclo dedicado a la trayectoria de Vicente Aranda. En 2015, en la cuadragésimo octava edición del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya de Sitges, *La novia ensangrentada* fue incluido en su programa en memoria del director, fallecido a mediados de ese mismo año.

En cuanto a su estreno internacional, es importante señalar que *La novia ensangrentada* fue el primer film de Vicente Aranda en ser distribuido internacionalmente (Smith, 2017, p. 61); un hecho fácilmente comprensible ya que se trataba de su obra cinematográfica más comercial hasta la época. El film fue estrenado en los Estados Unidos de América en 1974 bajo el título *The Blood Spattered Bride*³⁵⁶ en un programa doble junto al film *Poor Albert and Little Annie* (Paul Leder, 1972) –también conocido como *I Dismember Mama*– (Smith, 2017, p. 61). Dentro de dicho programa, el título de Aranda fue publicitado explotando su lado más sangriento y burdo, siendo presentado a través de un anuncio en el que un actor disfrazado de reportero fingía entrevistar a los espectadores que salían de una de las proyecciones en la que varios de ellos habían enloquecido como consecuencia de las impactantes imágenes sexuales y violentas presenciadas durante la misma³⁵⁷. En este mismo anuncio, además, se hace referencia a la *Up-Chuck Cup*, un pequeño envase con forma de taza, en el que los espectadores podían vomitar en el caso que se sintiesen superados por las sangrientas escenas de los filmes de Aranda y Leder; aparentemente creado en exclusiva por la distribuidora Europix International Ltd. en sustitución de las bolsas para vomitar ofrecidas en otros programas (McGee, 2001, p. 136). Hubo otra versión también estrenada en los Estados Unidos, titulada *Till death do us part*, que presentaba un elevado número cortes (Lázaro-Reboll, 2014, p. 48). En Francia, por su parte, el film también sufrió problemas con la censura, siendo estrenado con una alteración en la secuencia de la violación de Susan. La escena en cuestión pasó del formato original a color a un blanco y negro muy saturado –tal y como puede verse en los extras de la edición en formato DVD editada en 2014 en Francia por parte de Artus Films (Aranda, 1972b)–, permitiendo así evitar una vista excesiva del desnudo integral de la mujer a la vez que se incrementaba considerablemente el carácter onírico de la acción.

Según Rosa Alvares y Belén Frías (1991, pp. 84-85) *La novia ensangrentada* tuvo un recibimiento desigual por parte del público español, siendo muy exitoso en algunas partes del país (como es el caso Alicante) a la vez que fracasando en otras como en Barcelona. Pese a ello, la obra de Aranda se mantuvo en cartel un total de once días en la capital catalana a

³⁵⁵ “se preocupa más por el lesbianismo que por el vampirismo, lo que puede o no decir algo significativo sobre las condiciones en España durante los años de declive de Franco” (Traducción propia).

³⁵⁶ Título en inglés que, a su vez, fue reutilizado para el segundo de los capítulos que componen el film *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003).

³⁵⁷ El anuncio de dicho programa puede encontrarse de manera íntegra en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=W6F38hgtA2Y> [01/05/2019].

modo de estreno individual –es decir, sin formar parte de un programa junto a otro título–, llegando a coincidir su proyección en dos salas al mismo tiempo. En este sentido, por lo tanto, su estreno fue mucho más exitoso que el de otros filmes españoles de terror de la época. Es más, el film consiguió situarse en el decimocuarto puesto dentro de los quince títulos más taquilleros del *fantaterror* con una recaudación de 23.693.019 pesetas (142.397,91 euros) y 531.108 espectadores (Pulido, 2012, p. 57). En los Premios del Sindicato Nacional de Espectáculos de 1972, *La novia ensangrentada* recibió el premio a los mejores decorados, si bien el decorador galardonado no llegó a formar parte del equipo de rodaje pese a su contratación (Alvares y Frías, 1991, p. 82).

Por último, cabe decir que a partir del resultado obtenido con este film, Vicente Aranda recibió una oferta por parte de una productora estadounidense para dirigir “Planeta Ciego”; proyecto del que se desvincularía por una serie de desavenencias artísticas, y que fue finalmente llevado a la pantalla en 1976 por León Klimovsky bajo el título *Último deseo* (Alvares y Frías, 1991, p. 89).

12. *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973).

Encontrándose la producción de cine de terror en pleno auge en España, el número de obras cinematográficas pertenecientes al subgénero del *fantaterror* sigue en alza. Paul Naschy daría un paso más en su carrera adaptando e interpretando a nuevos monstruos de corte clásico, tanto a Drácula en *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973) como a un necrófilo jorobado en *El jorobado de la Morgue* (Javier Aguirre, 1973), y otros de creación propia, como un hindú satánico que lidera un ejército de *zombies* en *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973). Es también en este momento cuando Naschy realiza el film fundador de la productora barcelonesa Profilmes, *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), y *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973), con la que pretendía poner punto y final a su saga del hombre lobo. Amando de Ossorio, por su parte, adaptaría una leyenda marítima de origen alemán con *Las garras de Lorelei* (Amando de Ossorio, 1973) y rodaría la continuación de su exitosa *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973), que es la que hemos escogido como representativa de este año por tratarse de la entrega más memorable de tan míticos personajes, considerados como el único monstruo propio del *fantaterror*.

12.1. Argumento.

En el pequeño pueblo de Bouzano (Portugal), en plena Edad Media, los pueblerinos se revelaron contra los Templarios y los masacraron por sus sangrientas ceremonias satánicas (cuya práctica adoptaron durante sus viajes a Oriente). Siglos después, a principios de la década de los años setenta, el jorobado y deforme Murdo (José Canalejas) decidirá vengarse de aquellos que lo han mangoneado despertando a los espectros de los caballeros, durante la celebración anual de su matanza. Ante la llegada de los Templarios, Jack Marlowe (Tony Kendall), un hombre contratado para preparar el castillo de fuegos artificiales con el que dar fin a la fiesta, deberá hacer frente a los resucitados y sobrevivir a una noche de terror junto a su examante Vivian (Esperanza Roy), actual pareja de Duncan (Fernando Sancho), el alcalde del pueblo, y un pequeño grupo de habitantes refugiándose en una iglesia.

12.2. Análisis erótico.

En referencia al erotismo³⁵⁸, una de las primeras secuencias en contener ciertos elementos sexuales tiene lugar cuando Vivian (Roy) y Jack (Kendall), dando un paseo y rememorando viejos tiempos, se encuentran totalmente solos en los alrededores de un cementerio. Es en este momento cuando se revela que ambos comparten un pasado amoroso y se besan (Ossorio, 1973, min. 00:09:18-00:10:23). Los simples besos, sin embargo, irán a más cuando Jack proceda a bajarle la cremallera del vestido a Vivian, dejándole la espalda al desnudo (00:09:49-00:09:52); que será mostrada por la cámara con detalle a través de un barrido en primer plano (00:09:53-00:09:56). El hecho de que las primeras muestras del acto sexual tengan lugar en las cercanías de un cementerio le aporta al conjunto del acto y los personajes cierto trasfondo necrófilo –habiendo ya Amando de Ossorio presentado anteriormente una escena similar en *La noche del terror ciego* (1972), aunque la misma se situaba en el contexto de una violación–. El improvisado encuentro sexual se ve interrumpido cuando la pareja se percata de la presencia de Murdo (Canalejas), el vigilante del cementerio (00:10:22-00:10:23). La caracterización del guarda como un jorobado es una muestra de la atracción del cine español de terror por el *feísmo* explicada por Nicholas G. Schlegel (2015, pp. 24-26). Murdo se trata de un personaje con una malformación no sólo física, sino también moral³⁵⁹, ya que es un escopófilo/*voyeur* que, a escondidas, observa a la pareja protagonista retozando –apareciendo intermitentemente entre los minutos 00:09:27-00:10:22, mientras se va abriendo paso entre las ruinas y la maleza para ver de cerca a los amantes–; además de ser un sádico, pues para poder despertar a los templarios lleva a cabo un ritual semejante al que éstos realizaban en vida (00:14:08-00:14:47). Al mismo tiempo, el hecho de presentar un jorobado puede tomarse como una referencia al cine de terror clásico de la Universal Pictures y/o al *pulp* –en donde es común que el *mad doctor* tenga un ayudante jorobado y/o deforme–.

En relación con los sanguinarios rituales que tanto caracterizan a esta saga, Amando de Ossorio nos introduce en la historia de los Templarios y las atrocidades que llevaron a cabo según el imaginario popular a través de un *flashback* (00:11:37-00:13:18)³⁶⁰. En éste, los Templarios aparecen acarreado a una joven pueblerina que será encadenada a una cruz de San Andrés³⁶¹ (00:11:39-00:12:03), para seguidamente ser desnudada por el maestro de ceremonia (00:12:13-00:12:16). El desnudamiento, sólo de la parte superior del tronco, deja al descubierto el seno izquierdo de la joven (00:12:14-00:12:19), mientras el derecho permanece cubierto por la ropa. El ritual llegará a su culmen con la joven siendo apuñalada en el pecho, con los caballeros recogiendo la sangre que emana de la herida y arrancándole el corazón para poder comérselo. Pese a que la primera estocada tiene lugar fuera del campo visual (00:12:26-00:12:28), el resto de cortes (00:12:31-00:12:32), así como la extracción del corazón (00:12:54-00:12:55 y 00:12:57-00:12:59), son detalladamente mostrados a través de primeros

³⁵⁸ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Ossorio, 1973).

³⁵⁹ Este tipo de personaje es común dentro de la tetralogía creada por De Ossorio. El guarda de la morgue de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) es también, hasta cierto punto, una representación del *feísmo* –pese a no presentar ninguna deformidad física es mostrado como un hombre de aspecto dejado–, ya que es un sádico con tendencias necrófilas cuya afición es punzar los cadáveres que debería resguardar. También en *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1974) se nos presenta un jorobado maltratado por la gente del pueblo, aunque este último se trata, en realidad, de un hombre benévolo y amigable con el que el público puede llegar a empatizar.

³⁶⁰ Amando de Ossorio ya había hecho uso de este recurso en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972). En *El ataque de los muertos sin ojos*, sin embargo, el director parece haber aprendiendo de sus errores y presenta una secuencia mucho más breve aunque con un mayor componente violento y *gore*. Así, de los cuatro minutos y medio del *flashback* del primer film, se pasa a los dos minutos de duración en esta segunda entrega, omitiendo la llegada o entrada de los templarios a su fortaleza y mostrando directamente la escena de tortura.

³⁶¹ La cruz de San Andrés, con forma de X, es un elemento muy común dentro de la parafernalia sadomasoquista.

planos³⁶²; de ahí que esta segunda contribución al mito de los Templarios sea considerablemente más *gore* que su predecesora, aunque manteniendo un nivel similar de desnudos³⁶³. Esta secuencia presenta imágenes de un alto grado de violencia y erotismo que representan, al fin y al cabo, una violación grupal. Si decíamos que los ataques perpetrados por los monstruos eran una metáfora de una violación, aquí lo que los Templarios llevan a cabo es una agresión sexual en grupo –algo que en el caso de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) queda reiterado en el momento en el que los caballeros se acercan a la joven para lamerle el cuerpo—. Aún así, pese a que la escena permite una lectura de violencia sexual, ya que se encuentra rodada de un modo que acentúa el erotismo y el sadismo del ritual al hacer uso de primeros planos, la naturaleza de los actos e intenciones de los templarios no son en ningún caso de tipo sexual:

“Un elemento a destacar en **La noche del terror ciego / A noite do terror cego** [Amando de Ossorio, 1972], así como en sus secuelas, es la ausencia de motivaciones sexuales en los sacrificios realizados por los templarios. A pesar de que la secuencia de la tortura y muerte de la doncella es rodada con un sentido erótico del sadismo (los progresivos cortes sobre el escultural cuerpo de la joven), los caballeros no abusan carnalmente de su víctima, lo que se puede interpretar como un dato en favor de las teorías que apuntan a que los tenebrosos protagonistas de la serie son un símbolo del puritanismo y que su ataque contra todo lo que simboliza erotismo y provocación física induce a pensar en que esta congregación sacralizó el celibato y la contención sexual entre sus miembros siendo toda una alegoría de las fuerzas represoras religiosas de la España franquista” (Sala, 1999, p. 318).

Es igualmente importante señalar que las reacciones de la joven al ser atacada por los Templarios no son en ningún caso placenteras –tal y como sucede en los filmes sobre vampirismo–, sino de auténtico terror; un hecho que podría enfatizar que los actos del ritual no son de carácter sexual.

Por otro lado, el sacrificio realizado por Murdo como parte del ritual para resucitar a los Templarios es igualmente gráfico pese a su brevedad (00:14:08-00:14:47). Durante éste, el jorobado le arranca la blusa a su víctima (00:14:11-00:14:13), dejándole el tronco totalmente al descubierto, que será mostrado de lado (00:14:12-00:14:13). Tras afirmar que su muerte es necesaria para poder llevar a cabo su venganza, Murdo clavará un cuchillo en los senos de la víctima, acto que es captado por la cámara a través de un primer plano (00:14:23-00:14:25). Tras la agresión, se incluye un nuevo primer plano de los pechos de la joven, totalmente destrozados por los cortes (00:14:41-00:14:42), así como su muslo y pierna izquierdos (00:14:42-00:14:46).

³⁶² Tal y como sucede en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), para los primeros planos presentes en las secuencias de los sacrificios se hace uso de algún tipo de maniquí. Es por ello que, pese a incluir imágenes muy cercanas de senos, éstos en realidad se tratan de reproducciones de plástico o goma. Sin embargo, este hecho no le resta importancia ni realismo a la escena. El objetivo de los realizadores a la hora de incluir estos planos era claramente de explotación erótico-sexual, semejante al caso de Jane Fonda al usar pechos falsos en *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) comentado por Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, p. 91) o el de actrices que hacen uso de pelucas para la zona genital en planos de desnudo integral, o incluso cuando hoy en día se recrean los desnudos de los intérpretes con tecnología CGI (Computer-Generated Imagery). Es por ello que consideramos que estos primeros planos deben ser tenidos en cuenta en este análisis por mucho que el desnudo que presentan no sea real; y más cuando los miembros de la censura tampoco distinguieron entre unos u otros a la hora de decidir que los mismos debían ser eliminados (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04236, Expediente 70245).

³⁶³ De Ossorio con este film realiza el que probablemente sea uno de los títulos más violentos del *fantaterror*, cuya violencia explícita igualaría posteriormente en *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975) e incluso superaría en *Las garras de Lorelei* (Amando de Ossorio, 1973). Ésta última sólo se vería superada, en todo caso, por las sádicas torturas inquisitorias presentes en *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977).

Con la llegada de los templarios al pueblo, los primeros en sufrir su asedio son dos amantes cuya relación es mantenida en secreto: Moncha (Loreta Tovar) y Juan (José Thelman). La escena se inicia con Moncha en su habitación, en ropa interior (00:20:36-00:20:46) y recibiendo a su amado con reproches (ella teme que su padre pueda enterarse de su idilio). Pese a ello, la joven finalmente accede a los ruegos de Juan y ambos se van a la cama (00:21:36-00:21:39). El encuentro sexual, dentro de lo habitual en los filmes del *fantaterror*, queda totalmente omitido, saltando directamente de los besos preliminares (00:21:43-00:21:59) a la escena postcoital (00:22:25-00:22:47). Tras ésta, los amantes se visten (00:23:12-00:23:19), apareciendo ella de perfil con la parte superior de su tronco al desnudo y ofreciendo un breve vistazo de su seno izquierdo mientras se pone el sujetador (00:23:12-00:23:15). Él, por el contrario, lo hace de espaldas a la cámara y poniéndose los pantalones, por lo que su desnudo se limita a la parte superior de su tronco (00:23:12-00:23:13). Después de vestirse, Juan morirá a manos de los Templarios, mientras que Moncha será acorralada y perseguida.

Los ataques perpetrados por los Templarios en esta segunda entrega son llevados a cabo, en su mayoría, con espadas, por lo que las agresiones pierden ese factor sádico/vampírico de los mordiscos tan común en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972). Pese a ello, y como es costumbre en el cine de terror, las muertes cuyas víctimas son mujeres serán mostradas de un modo mucho más cercano y extenso que las masculinas e incluirán cierto grado de desnudamiento. Un ejemplo de ello es el asedio a la casa de Moncha (Tovar) por parte de los Templarios, durante el cual uno de ellos intentará atrapar a la mujer, rompiéndole la ropa y dejando su hombro derecho al descubierto (00:25:38-00:25:48). Una vez los caballeros hayan conseguido entrar en la casa, la rodearán, haciendo que, con el movimiento, se le abra el albornoz y se le pueda ver parcialmente la ropa interior (00:26:27-00:26:31). Cabe decir que Moncha conseguirá escapar, dando pie a una espectacular persecución a caballo que contrasta con la brevedad de la muerte de Juan. También Amalia (Lone Fleming), hacia la parte final del film, en un intento por salvar a su hija de los Templarios, será acorralada por el grupo de caballeros (01:17:55-01:18:14) y, a través de un explícito primer plano, se mostrará como éstos le clavan sus espadas en el estómago (01:18:17-01:18:19).

A su vez, es importante tener en cuenta que en este film también se presentan las muertes más bien violentas de tres personajes masculinos (un alcalde corrupto y sus secuaces). Ahora bien, mientras que las muertes femeninas son mucho más extensas y explícitas debido a una cuestión de sexo –dada la misoginia inherente en el género de terror–; las muertes de los personajes masculinos, en cambio, son consecuencia de la actitud y las acciones malévolas de los mismos, por lo que son justificadas. El primero de ellos, Beirao (Ramón Lillo), muere durante un intento de fuga, siéndole cortada la mano por uno de los Templarios (01:07:14-01:07:15) y recibiendo una estocada en el vientre, mostrada a través de un sangriento primer plano (01:07:28-01:07:30 y 01:07:32-01:07:35). El alcalde del pueblo, Duncan (Fernando Sancho), por su parte, es igualmente acorralado por los Templarios (01:12:50-01:12:55) y recibe un espadazo en el pecho –también llevado a la pantalla a través de un primer plano (01:12:55-01:12:56 y 01:12:58-01:13:00)–. En su caso, incluso llegamos a ver como escupe sangre (01:13:00-01:13:03). Finalmente, Dacosta (Frank Braña), el matón del alcalde, muere atravesado por una lanza (01:23:02-01:23:19) después de que Jack (Kendall) frustrase su intento de violar a Vivian (Roy). Tal y como sucedía con Duncan, también Dacosta es mostrado escupiendo sangre (01:23:09-01:23:11) y se incluye un primer plano de la herida tras un breve barrido (01:23:15-01:23:19). Existe, sin embargo, una diferencia importante a destacar entre el primer plano en la muerte de Amalia y aquellos utilizados en el caso de Beirao y Duncan; ya que mientras que en los de estos últimos se tratan de planos frontales (Duncan) y

contrapicados (Beirao), en el caso de Amalia se hace uso de un plano picado, lo que provoca que se remarque más el busto de ésta debido a la situación de la cámara respecto a la acción.

Por otro lado, de la misma manera que el primer film de la saga suscitaba cierto fetichismo por el lesbianismo y las colegialas, esta segunda parte parece mostrar debilidad hacia las doncellas. La actriz Betsabé Ruiz aparece como la doncella del Comisionado (Juan Casalilla), vestida con un camisón muy corto (la escena tiene lugar durante la noche) y llevando puesta la diadema que forma parte de su uniforme diario (00:39:52-00:41:58). Cuando la joven se agacha para conectar el teléfono, tanto el Comisionado como la cámara fijan su vista en el trasero de ella (00:40:22-00:40:23). Cabe decir que esta secuencia, aparte de presentar una pequeña y pícaro referencia erótica, es incluida para aportar cierto toque de humor al film, ya que el Comisionado empieza a buscar con apuro en el cajón de su mesita de noche unas gafas con las que poder ver mejor a la joven.

A decir verdad, los elementos de desnudo más leves como muslos o escotes son presentados de un modo muy recurrente dentro de la tetralogía templaria de Amando de Ossorio. En los filmes anteriores del *fantaterror* este tipo de semidesnudos se encontraban limitados, en su mayor parte, a las secuencias de doble versión para el extranjero o eran presentados en algunas escenas concretas. Si bien es cierto que anteriormente ya podía verse en los títulos de Paul Naschy –e incluso mucho antes en las obras cinematográficas dirigidas por Jesús Franco– a mujeres con aspecto europeo (Schlegel, 2015, p. 51), es decir vistiendo minifaldas, *shorts* o bikinis, muy probablemente De Ossorio fuese uno de los realizadores que explotaron este recurso al máximo³⁶⁴.

Finalmente, otro de los elementos que este film recupera de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) es la presencia de una escena de violación (01:21:40-01:22:32)³⁶⁵. En ésta, Vivian (Roy) es forzada y abofeteada por Dacosta (Braña), quien le rompe la blusa (01:22:07-01:22:09); lo que hace que se le puedan ver los pechos muy fugazmente en varias ocasiones, debido al frenético movimiento del forcejeo (01:22:13-01:22:28). A diferencia del primer film –en donde Betty (Lone Fleming) es violada por Pedro (José Thelman) en un cementerio–, esta vez la agresión queda interrumpida y Vivian es salvada.

12.3. Realización.

En 1972, en pleno *boom* del *fantaterror*, aparece el que es considerado como el tercer y último gran personaje mítico de este subgénero español después del Doctor Orloff de Jesús Franco y el hombre lobo Waldemar Daninsky de Paul Naschy: los Templarios de Amando de

³⁶⁴ Un claro ejemplo de ello es el caso de *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974), donde todo el reparto femenino aparece en bikini, incluida la actriz austríaca Maria Perschy. El caso de Maria Perschy es destacable ya que, pese a no ser muy común la presencia de actrices de mayor edad en los filmes de terror más comerciales –y mucho menos posando con poca ropa– salvo a la hora de interpretar ciertos roles predeterminados por su edad (madres, madrastras, institutrices, etc.); en los títulos del *fantaterror* español resulta mucho más notable su participación ya que, como suele ser común con el cine de menor presupuesto, este subgénero se convirtió en un bote salvavidas para actores y actrices cuya fama había ido a menos con el paso de los años. Algunas actrices de mayor edad que se desnudaron en el terror español fueron, junto a Perschy, Esperanza Roy, Aurora Bautista, Helga Liné, Aurora de Alba, Perla Cristal o Silvia Solar (Geneviève Couzain). Mientras estas actrices tenían entre treinta y cinco y cuarenta años, e incluso cincuenta en el caso de Aurora Bautista, el resto se encontraban dentro de un bloque de edad situado entre los diecisiete/dieciocho y los veintisiete años.

³⁶⁵ Las violaciones son, en realidad, un recurso que se repite en los tres primeros filmes de la saga –*La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973) y *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974)–; yendo, de más a menos explícitas. La razón de esta progresiva reducción del grado de explicitud, probablemente, resida en el hecho de sufrir cortes por parte de la censura, ya que Amando de Ossorio, tal y como expone el propio director a Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 367), no hacía uso de la práctica de las dobles versiones.

Ossorio (*Le Vagueresse*, 2012, pp. 109-110; Zapata, 2001, min. 00:12:10-00:12:40), cuya primera aparición tuvo lugar en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972).

Al poco tiempo de estrenarse *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), y debido a su inesperado éxito³⁶⁶, De Ossorio ya se encontraba preparando un nuevo título sobre los Templarios, *El ataque de los muertos sin ojos* (Cervera, 1972a, p. 21). Concretamente, el director decidió llevar a cabo dicho film –así como los siguientes dentro de esta saga– a partir de una petición de los distribuidores internacionales de la primera entrega (Olano y Crespo, 1999, p. 364; Pulido, 2012, p. 126; Sala, 1999, p. 320)³⁶⁷, dada la enorme acogida del primer film fuera de las fronteras españolas³⁶⁸. Es más, según Antonio Cervera (1973c, p. 51), el realizador recibió nuevas ofertas para dirigir más secuelas una vez había finalizado esta segunda parte, aunque prefirió centrarse en otros filmes para evitar que el público perdiese el interés por los personajes y la saga³⁶⁹.

Para la producción del mismo, el director contó con Ancla Century Films, empresa cuya propiedad pertenecía a un productor de explotación italiano afincado en España, Franco Campitelli (Olano y Crespo, 1999, p. 359), y con la que el director volvería a trabajar en *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974), en colaboración con Belén Films, y *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975), en coproducción con Profilmes.

En cuanto al guion, Amando de Ossorio recuperó algunas de las ideas ya presentadas en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) a la hora de situar la historia en un pequeño pueblo portugués, si bien esta segunda incursión en la saga de los Templarios supone un acercamiento más actual por parte del director a las leyendas y tradiciones populares. Mientras que en la primera entrega los habitantes de los pueblos cercanos a la Abadía de Berzano (el lugar de reposo de los caballeros) tenían cualquier referencia al lugar o a los Templarios; ahora se aborda el recuerdo de la masacre de un modo totalmente festivo y lúdico. El pueblo de Bouzano celebra cada año la Fiesta de los Templarios, durante la cual encienden una hoguera y queman varios muñecos vestidos como los mismos. Además, *El ataque de los muertos sin ojos* adopta una estructura más cercana a las obras cinematográficas sobre *zombies* de la escuela de George A. Romero, mostrándonos a un grupo más o menos extenso de supervivientes que se atrinchera en un espacio cerrado (en este caso una iglesia). El encierro permitirá, como en los filmes de Romero, el surgimiento de una serie alianzas,

³⁶⁶ Cabe decir que, a pesar de que ya en 1972 el cine de terror empezaba a estar de moda en España, De Ossorio se encontró con muchas dificultades a la hora de poder encontrar una productora dispuesta a invertir en el film. Ningún productor creía que un título de terror que no estuviese protagonizado por un personaje reconocido (vampiro, hombre lobo, etc.) podría llegar a tener éxito ni ser terrorífico (Olano y Crespo, 1999, p. 355; Zapata, 2001, min. 00:11:35-00:12:10). Es por ello que el éxito de público cosechado *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), de acuerdo con la información extraída de las fuentes primarias, fue totalmente sorprendente e inesperado.

³⁶⁷ De acuerdo con el propio De Ossorio (Zapata, 2001, min. 00:17:17-00:17:49), los distribuidores extranjeros también le exigían más escenas de desnudo y sexo, llegando a pedirle que en *El ataque de los muertos sin ojos* la actriz Esperanza Roy apareciese en desnudo integral. Al mismo tiempo debe tenerse en cuenta que el director se contradice cuando, en la entrevista que le realizan Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 359), al ser preguntado si recibía sugerencias por parte de los productores respecto a la relación entre el terror y el erotismo en sus filmes, responde: “No, pero sí es algo recurrente en mí” (Olano y Crespo, 1999, p. 359).

³⁶⁸ *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), según su productor ejecutivo, Josep Anton Pérez Giner (Español, 2008, p. 33) gozó de una gran acogida y reconocimiento en Alemania, llegando a mantenerse hasta ocho meses en un mismo cine en la ciudad de Múnich.

³⁶⁹ De Ossorio, además, intentó no repetir las mismas fórmulas y reinventarse, ya fuese incluyendo elementos propios de la ciencia ficción y tomando como base la leyenda de El Holandés Errante (Sala, 1999, pp. 310, 318) en *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974); o adaptando libremente la novela de H.P. Lovecraft *The Shadow over Innsmouth* publicada originalmente en 1936 para el argumento *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975), de acuerdo con las afirmaciones del director en la entrevista concedida a Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 364).

enemistades y tensiones a nivel humano entre los diferentes personajes. Aunque Amando de Ossorio, en la entrevista concedida a Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 361), aceptó las similitudes existentes entre la segunda mitad del film y *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), al mismo tiempo hizo referencia a títulos como *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) y *The Alamo* (John Wayne, 1960), por lo que puede que su mayor influencia en este sentido fuese el *western*. De acuerdo con Rod Barnett y Troy Guinn (Ossorio, 1975, min. 00:48:47-00:50:18) la influencia del *western* –o el *spaghetti western*– es también visible en esta saga en el hecho de crear una pieza musical concreta con la que caracterizar a los Templarios, a imitación de los filmes de Sergio Leone³⁷⁰.

La decisión de situar la acción en Portugal, por otro lado, se debe a que durante el proceso de producción de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) el director se encontró con que su historia no podía tener lugar en Galicia, tal y como pretendía en un primer momento, puesto que ello interfería con los planes de turismo del ministro Fraga Iribarne³⁷¹; por lo que decidió cambiar el guion y situar la acción en Portugal (Olano y Crespo, 1999, p. 356). Pese al cambio del espacio, según apunta Nicholas G. Schlegel (2015, p. 62), la tetralogía de los Templarios rompe con la tradición al situar la acción en la península ibérica en vez de hacerlo en Europa Central o Inglaterra, como era habitual y como exigía la censura. Ahora bien, pese a que lo afirmado por Schlegel (2015, p. 62) es cierto, no hay que obviar el hecho de que muchas obras cinematográficas del *fantaterror* sobre asesinos en serie sí estaban situadas en España, probablemente amparándose en sus mayores similitudes con el *thriller* y el cine policíaco que con el terror más puro³⁷².

Es más, la situación tanto espacial como temporal del film resulta igualmente interesante en cuanto al modo a partir del cual Amando de Ossorio juega con la relación entre el erotismo y el terror, incluyendo uno para resaltar el otro. Según comenta el propio realizador:

“Es el Eros y el Tanathos, la muerte y el amor. La bella y la bestia, un esqueleto bailando con una mujer desnuda. Es ese juego de mezclar lo sexual con la ultratumba, que siempre me ha gustado como contraste. También busco el anacronismo [...] Siempre me gustó el presentar unas chicas modernas en bikini mientras hay por ahí un monstruo extraño con el que nadie cuenta porque es una época, la actual, en la cual es difícil creer en la existencia de una criatura semejante, más propia de otros tiempos [...] Con el monstruo resaltas la belleza de la chica” (Olano y Crespo, 1999, p. 359).

Amando de Ossorio, además, con la idea de acentuar todavía más dicho anacronismo hace que los Templarios se muevan a cámara lenta; siendo ello, en realidad, un efecto secundario de su inmortalidad ya que, habiendo logrado superar la dimensión del tiempo, los personajes quedaron perdidos en la del espacio (Olano y Crespo, 1999, p. 357). Sin embargo, como bien apunta Emmanuel Le Vagueresse (2012, p. 115), ésta se trata de una técnica ya utilizada por parte de Klimovsky en las vampiras de *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971).

Por otro lado, es importante señalar que De Ossorio, pese a llevar a cabo con este film una nueva historia de los Templarios, no consideraba *El ataque de los muertos sin ojos* como una

³⁷⁰ Curiosoamente, la letra de dicho cántico, compuesto por Antón García Abril –quien creó la banda sonora de numerosos filmes del *fantaterror*–, se trata del nombre del productor Josep Anton Pérez Giner cantado al revés (Español, 2008, p. 33; Olano y Crespo, 1999, p. 357).

³⁷¹ Según el propio realizador en la entrevista realizada por Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 356), su idea inicial era situar la acción en Galicia, pero “Me dijeron que si yo hacía una película con muertos que salen de sus tumbas por la noche y demás en un lugar que entonces estaba siendo promocionado por Fraga para atraer turismo, me la podían prohibir [...] Entonces las cosas eran así y como andaba con la mosca detrás de la oreja me fui a rodarla a Portugal”.

³⁷² Ejemplos de ello son *El coleccionista de cadáveres* (Santos Alcocer y Edward Mann, 1968), *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) y *El asesino no está solo* (Jesús García de Dueñas, 1975).

secuela de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), sino como una continuación (Olano y Crespo, 1999, p. 359). Este hecho se debe a que la historia no retoma los acontecimientos del primer film, sino que nos presenta unos personajes completamente nuevos. A nivel argumental, la falta de continuidad entre ambos títulos es un hecho ya visible en la introducción de *El ataque de los muertos sin ojo*, en la que se nos sitúa en una secuencia desarrollada en la Edad Media y en la que los Templarios son atacados por una turba con horcas y antorchas, con las que les dan muerte y les queman los ojos³⁷³. Si bien en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) los caballeros también fueron apresados por los pueblerinos, los ojos les fueron arrancados por unos cuervos en vez de directamente por los habitantes del pueblo. Además, la acción del primer film transcurría en Berzano, mientras que el segundo lo hace en Bouzano. Los espectros, por lo tanto, pese a formar parte en ambos casos a la Orden del Temple, no son los mismos. El hecho de que ambos filmes sean independientes, además, permite que Lone Fleming y José Thelman, quienes ya habían participado en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) vuelvan a hacerlo en esta segunda ocasión para dar vida a unos personajes completamente diferentes.

En cuanto al elevado grado de violencia, resulta propicio afirmar que, pese a que Paul Naschy (1997, p. 88) se considera a sí mismo el introductor del *gore* en España, muy probablemente dicho reconocimiento le corresponda a Amando de Ossorio; puesto que el nivel de explicitud de los actos del ritual de los Templarios en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) y, sobre todo, *El ataque de los muertos sin ojos* supera en todos los sentidos el grado de violencia presente en los filmes de terror españoles anteriores –algunos de ellos, igualmente violentos para su época– como las cuatro obras pertenecientes al primer ciclo de terror de Jesús Franco, *Gritos en la noche* (1962), *La mano de un hombre muerto* (1962), *El secreto del Dr. Orloff* (1964) y *Miss Muerte* (1966); o títulos como *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) e incluso *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971).

Además, tal y como sucedía con el Dr. Orloff de Jesús Franco, Amando de Ossorio también recurrió a las fuentes *pulp* para inspirarse. Según apuntan en varias ocasiones Ángel Sala (1999, pp. 310, 314, 323) y Antonio Lázaro-Reboll (2014, pp. 81, 82, 84), el aspecto de los cadavéricos Templarios resulta muy similar al de los espectros y muertos vivientes presentes en los cómics *pulp* de terror publicados por parte de la editorial estadounidense Entertaining Comics (más conocida como EC Comics) durante los años cuarenta y cincuenta. Otros elementos típicamente *pulp* que el director parece trasladar a sus filmes son el *gore*, la sexualidad, la violencia y el sadismo, atributos que en las publicaciones y filmes *pulp* eran utilizados a modo de reclamo para llamar la atención del público (Lázaro-Reboll, 2014, p. 85). Es igualmente importante tener en cuenta que, a nivel general, los realizadores del *fantaterror* bebieron en mayor o menor medida de la estética *pulp*; un hecho sobre todo visible en los carteles y materiales publicitarios de muchos de estos títulos.

Ahora bien, la importancia de estos monstruos recae en su naturaleza única. Si bien el resto de filmes del *fantaterror* ofrecen versiones de personajes de largo recorrido dentro del género de terror y reconocibles por el público –por ejemplo, el Dr. Orloff y Waldemar Daninsky se tratan de *mad doctor* y un hombre lobo respectivamente–; los Templarios, pese a presentar similitudes con otros muertos vivientes como bien pueden ser los *zombies* o las momias, son una creación propia de De Ossorio, inspirados en los cuentos y leyendas que le contaban de niño en su Galicia natal (Olano y Crespo, 1999, p. 358). Por ello, estos personajes son

³⁷³ Dicha introducción, según Ángel Sala (1999, p. 318), se trata de un homenaje a los filmes de Universal Pictures, donde son comunes las revueltas de campesinos armados con la intención de matar al monstruo. Una vez más, vemos como las obras cinematográficas clásicas de terror estadounidenses de los años treinta y cuarenta influenciaron e inspiraron a los realizadores españoles del *fantaterror*.

considerados, no sólo como los monstruos más icónicos y originales del *Euro Horror* por parte de Rod Barnett y Troy Guinn (Ossorio, 1975, min. 00:14:18-00:15:33), sino como la única aportación del *fantaterror* español al género de terror (Starke y Tombs, 1999e, min. 00:16:56-00:17:20).

Además, resulta interesante hacer referencia al hecho de que el director se atrevió a incluir cierto grado de parodia e incluso de crítica hacia los políticos españoles de la época, mostrando a un gobernador y a un alcalde hipócritas y egoístas tan sólo interesados en el dinero y en salvar sus propias vidas (Olano y Crespo, 1999, p. 360; Sala, 1999, p. 320).

Respecto a la censura, el guion del film fue aprobado en noviembre de 1972 con la única advertencia de “Suprimir o cuidar que las letanías o rezos [de los Templarios] no tengan carácter religioso” y evitar el exceso de violencia y erotismo. Los ponentes consideraron que, dado el carácter fantástico e irreal del argumento, así como sus similitudes con *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), no tenían razones para rechazar el film (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04236, Expediente 70245)³⁷⁴.

El film, por su parte, fue visionado por la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas a mediados de abril de 1973, autorizando su exhibición para mayores de 18 años y mayores de 14 años acompañados; aunque requiriendo que fuesen eliminados todos aquellos planos en los que aparecían bustos femeninos al desnudo (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04236, Expediente 70245):

- Rollo 1.– Eliminar los planos de los senos de las víctimas en las escenas de sacrificio de los Templarios y el guarda del cementerio.
- Rollo 3.– Suprimir la vista de los pechos de Moncha mientras se viste después de su escena de cama con Juan.
- Rollo 9.– Quitar las imágenes en las que puede verse el busto de Vivian cuando es forzada hacia el final del film por parte de Dacosta.

Además, especifican que en la secuencia de ritual de los Templarios los fragmentos debían ser suprimidos ya fueran los senos “auténticos o fingidos” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04236, Expediente 70245). En cuanto a la opinión de los vocales, todos coincidieron en eliminar los planos de desnudo femenino, indicando que eran innecesarios, y considerando que se trataba de un film de baja calidad y mal realizado. Resulta llamativo que un vocal también considerara que debía suprimirse el plano de la extracción y deglución del corazón durante la escena del ritual; mientras que otro apuntaba que la obra “contribuye a la falsa memoria histórica” por el retrato que en ella se da de los Templarios. A principios de mayo de 1973 los rollos censurados fueron nuevamente revisados y aprobados (AGA, Sección Cultura, Caja 36/04236, Expediente 70245).

12.4. Impacto.

Las referencias encontradas en las fuentes primarias respecto a *El ataque de los muertos sin ojos* son más bien escasas –siendo un posible reflejo del limitado impacto del film respecto a *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972)–, y sólo constando la primera entrega entre las quince obras cinematográficas más taquilleras del fantástico español (Pulido, 2012,

³⁷⁴ Dentro de este apartado es igualmente interesante señalar que durante la preparación de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), el realizador fue consciente de los problemas que podría ocasionarle la Iglesia en el caso de hacer uso de la cruz original que llevaban los Templarios, muy similar a la de la Orden de Calatrava, de ahí que sus personajes luzcan un Ankh (el símbolo egipcio de la vida eterna) en el pecho en todas las entregas de la saga (Olano y Crespo, 1999, p. 356).

pp. 56-57). Todo ello, además, también es una posible prueba del poco aprecio que la crítica española sentía por los títulos dirigidos por Amando de Ossorio. En todo caso, la revista especializada *Terror Fantastic*, dedicó la portada de su decimonoveno número (publicado en abril de 1973) a *El ataque de los muertos sin ojos*, presentando un *collage* en el que aparece la actriz Loreta Tovar en ropa interior a lomos de uno de los caballos de los Templarios – recordemos que el personaje interpretado por Tovar sufre el ataque de los caballeros y logra escapar cogiendo una de las monturas de los mismos–, mientras que en el fondo se muestra recortado el rostro de uno de los esqueléticos espectros. En el interior de esta publicación, Antonio Cervera (1973c, p. 51) aplaude el trabajo del director a la hora de concebir a los Templarios, considerándolos como “un hallazgo estético”. El crítico, además, afirma que cree que los personajes son importantes y novedosos; no sólo en el cine español, sino que también a nivel internacional (Cervera, 1973c, p. 50) –algo que quedaría demostrado con el paso del tiempo–. La crítica especializada extranjera, como es el caso de Steve Bogdany (1990, p. 18) en la revista estadounidense *European Trash Cinema*, también aclamaría el resultado final del film por la efectividad y sensación de terror conseguida a través del efecto a cámara lenta de los Templarios.

En cuanto a la recaudación en taquilla, de acuerdo con Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 80), *El ataque de los muertos sin ojos* recaudó una cantidad equiparable a 82.597,11 euros, reuniendo un total de 409.070 espectadores; lo que supuso una caída considerable respecto a *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), que –según Javier Pulido (2012, p. 56)– consiguió llegar a los 784.579 espectadores y 27.714.891 pesetas (163.324,38 euros).

Ahora bien, de acuerdo con el productor Josep Anton Pérez Giner (Español, 2008, p. 36) con la distribución de estos títulos en Alemania y los Estados Unidos de América, ya se conseguía amortizar los gastos de la realización; llegando a afirmar que “La quantitat de les vendes d'Espanya era una propina” (Español, 2008, p. 36). Pese a que el interés por la saga siguió decayendo en España entrega tras entrega, el éxito internacional de estos filmes era abrumador. *El ataque de los muertos sin ojos* tuvo, como el resto de la tetralogía de los Templarios, un enorme acogida en el extranjero, sobre todo en Italia, donde surgió una lectura en clave política (Limón y Sánchez, 2019, min. 00:23:41-00:24:07; Olano y Crespo, 1999, pp. 359-360). La fama de esta obra es tal, que la actriz Esperanza Roy –en el documental de Xosé Zapata (2001, min. 00:16:20-00:16:46)– afirma que cuando viaja por Europa suele ser reconocida por su trabajo en esta continuación de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972)³⁷⁵.

En cuanto al estreno internacional del film, Josu Olano y Borja Crespo (1999, p. 360) afirman que algunas de las escenas más violentas de *El ataque de los muertos sin ojos* fueron censuradas en países como Francia e Italia, aunque éste no fue el caso de España; donde, como veíamos anteriormente, sólo se requirió el corte de aquellos planos con presencia de desnudo femenino. En los años noventa, la obra sería editada en Estados Unidos de América en formato de vídeo VHS con el título *The Return of The Evil Dead* (Bogdany, 1990, pp. 17-19), aparentemente, con la intención de hacer pasar el film de Amando de Ossorio como una secuela de *The Evil Dead* (Sam Raimi, 1981).

Por otro lado, de un modo similar a lo comentado respecto al hombre lobo Waldemar Daninsky, los Templarios de Ossorio se han convertido en personajes de culto, siendo numerosos los seguidores que en las redes sociales publican imágenes, objetos que

³⁷⁵ Sin embargo, el interés internacional hacia esta saga también fue menguando poco a poco, hasta el punto de que su cuarto y último título, *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975), no llegó a ser distribuido en muchos de los países en los que las anteriores entregas sí habían rendido bien en taquilla –y pese a que su estreno tuvo lugar antes en la Alemania Occidental que en España– (Pulido, 2012, pp. 126-127).

coleccionan e incluso dibujos que realizan inspirándose en las obras de Amando de Ossorio. Es más, los Templarios, junto al licántropo de Paul Naschy, son los únicos personajes del *fantaterror* español que han sido recuperados *a posteriori* a nivel cinematográfico, existiendo varias secuelas modernas de la tetralogía de Amando de Ossorio, como *El retorno de los Templarios* (Vick Campbell, 2007), el film post-apocalíptico italiano *Curse of the Blind Dead* (Raffaele Picchio, 2020) e incluso el cortometraje/tráiler falso *Island of the Blind Dead* (Emma Dark y Marlyn Roberts, 2015). También para el cortometraje *El último guión* (David García Sariñena, 2015) se recuperó no sólo a los Templarios sino también a la actriz protagonista de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) Lone Fleming, y a Loretta Tovar, partícipe de *El ataque de los muertos sin ojos* –entre otros intérpretes del cine de terror español, como es el caso de Antonio Mayans y José Lifante–. Estos cadavéricos personajes, además, darían el salto al cómic tanto en adaptaciones de los filmes originales como en historias de nueva creación.

El éxito de la tetralogía templaria de Ossorio incluso dio pie a la preparación de una quinta entrega por parte del director, de la mano de Profilmes, que habría supuesto la unión de las dos sagas (y personajes) más importantes del *fantaterror*: los Templarios de Amando de Ossorio y el hombre lobo Waldemar Daninsky de Paul Naschy (Olano y Crespo, 1999, p. 365). Esta obra, sin embargo, no llegó a realizarse ya que Paul Naschy empezó a llevar a cabo sus propios filmes como director (Olano y Crespo, 1999, p. 365; Pulido, 2012, p. 152) mientras que Profilmes terminó apartándose del género de terror para volcarse en un tipo de cine más autoral e independiente (Español, 2008, pp. 40-43; Pulido, 2012, pp. 79-87).

13. No profanar el sueño de los muertos (Jorge Grau, 1974).

Si entre 1971 y 1973 tiene lugar el que es considerado como el *boom* del cine subgenérico de terror español, a partir de 1974 el *fantaterror* sufre una notable decaída. Mientras que Amando de Ossorio seguía con su saga templaria dado el éxito de la misma en el extranjero con *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974), Paul Naschy y León Klimovsky se unían para la preparación de un film de cierta influencia sobrenatural aunque mucho más encauzado dentro del género de aventuras, *El mariscal del infierno* (León Klimovsky, 1974). Jorge Grau, por su parte, conocido por sus inicios dentro del cine llevando a cabo unos filmes más bien experimentales ligados a la Escuela de Barcelona, dirige *No profanar el sueño de los muertos* abordando una historia de *zombies* con un notable trasfondo político-social que bebe directamente de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) y que por su reconocimiento dentro del *fantaterror* español y el cine de *zombies* a nivel internacional, merece representar el año 1974.

13.1. Argumento.

George (Ray Lovelock) y Edna (Cristina Galbó), son dos desconocidos que, debido a un pequeño percance, se convierten en compañeros de viaje. Él se dirige hacia una casa de campo de su propiedad para pasar el fin de semana aislado del resto del mundo, lejos de los ruidos y la contaminación de la ciudad de Manchester; mientras que ella se dispone a visitar a su hermana Katie (Jeannine Mestre), una mujer adicta a la heroína que vive en una zona rural y que mantiene una relación un tanto compleja con su marido, Martin (José Lifante). Los planes de ambos, sin embargo, se verán truncados cuando un rudo y autoritario inspector de policía (Arthur Kennedy) los persiga acusándolos de ser los autores de una serie de asesinatos. Lo que la policía desconoce y se niega a creer, pese a la insistencia de George y Edna, es que los muertos están volviendo a la vida, siendo la causa de ello una curiosa y experimental

máquina insecticida que por medio de la radiación ultrasónica consigue que los insectos y los seres con sistemas nerviosos más básicos se devoren entre ellos.

13.2. Análisis erótico.

En cuanto al erotismo, en *No profanar el sueño de los muertos* se consiguen introducir una serie de desnudos que no resultan excesivamente explícitos y cuya presencia, aunque forzada en ocasiones, no desentona con el contexto de la obra³⁷⁶. En la secuencia inicial del film, por ejemplo, durante los títulos de crédito aparece muy brevemente una mujer (00:02:55) con una gabardina que se deshace de la prenda (00:02:57-00:02:58) y, quedando totalmente al desnudo, cruza la calle corriendo con una mano alzada y formando el símbolo de la paz con sus dedos índice y corazón. Durante el transcurso de su paso por la calle, la joven es captada desde diferentes planos, ya sea de lado (00:02:59), permitiendo una fugaz vista de su trasero; o de frente, tanto a lo lejos (00:03:02), como desde una posición mucho más cercana (00:03:05); permitiendo vistas de su cuerpo, sobre todo de sus senos, aunque también de sus genitales en aquellos planos más generales. El hecho de incluir el desnudamiento de esta mujer a los pocos minutos de iniciarse el film puede deberse a unas intenciones comerciales, aunque al mismo tiempo dichas imágenes forman parte del contexto histórico, social y político en el que se encuentra situado el argumento de *No profanar el sueño de los muertos*; ya que todo lo acontecido tiene lugar en Manchester (y sus alrededores), durante el auge de la contracultura *hippie* en los años setenta y, como veremos, presentando la confrontación entre los miembros de dicho movimiento y el autoritarismo de los gobiernos de derechas de la época.

Posteriormente, la presencia de unas fotografías de desnudos femeninos permitirán incluir elementos eróticos y a la vez definir, hasta cierto punto, la difícil relación de Katie (Mestre) y Martin (Lifante). En la escena en la que Martin es introducido en el argumento, mientras rebela varias fotografías de flores en un cuarto oscuro, la cámara enfoca directamente una imagen de una mujer desnuda (00:16:25-00:16:29). Se trata de su esposa Katie, que aparece fotografiada de lado, totalmente desnuda y agachada en un baño. Debido a su estado de desnudez, puede verse todo su cuerpo de perfil, así como gran parte de su seno derecho. Seguidamente, la imagen vuelve a ser mostrada de nuevo, revelando la existencia de otra fotografía exactamente igual colgada al lado de la otra (00:16:45-00:16:54). Ambas fotografías aparecerán nuevamente por el fondo en otra secuencia posterior que tiene lugar en la misma estancia (00:26:43-00:30:22); aunque, en este último caso, siendo mostradas de manera intermitente y sin ser enfocadas directamente por la cámara. Durante esta última escena (00:26:43-00:30:22), el inspector (Kennedy) encuentra algunas fotografías más de Katie escondidas en un cajón (00:27:35-00:27:50), que observa al detalle con una lupa. El uso de la misma permite que una de las capturas, con Katie desnuda de pie dentro de una bañera con los senos al descubierto y ocultándose los genitales, sea mostrada en un tamaño mayor que el resto (00:27:39-00:27:49). Dos imágenes más –no enfocadas por el inspector con su lupa, aunque igualmente visibles– muestran a la mujer nuevamente con los senos a la vista. Si anteriormente decíamos que la relación de Katie con su marido Martin es compleja se debe a que dichas imágenes muestran a la mujer desnuda tomando un baño y ocultándose de la cámara; es decir, que fueron llevadas a cabo por parte de él sin el consentimiento de su pareja. En consecuencia, pese al poco desarrollo del personaje interpretado por José Lifante, puede afirmarse que Martin es un *voyeur*. Su obsesión por la fotografía así lo demuestra, ya sea ésta de tipo floral, paisajístico o de desnudo; mientras que el hecho de que tomase imágenes íntimas de su esposa sin su permiso engrandece el rol villanesco que el mismo tomará una vez se haya convertido en *zombie*.

³⁷⁶ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Grau, 1974).

Algunos de los ataques de los muertos a sus víctimas femeninas también supondrán cierto grado de desnudamiento, aunque sin resultar del todo excesivos en su mayoría (si bien el grado de violencia es muy elevado). Por ejemplo, Katie sufre un primer encuentro con un muerto del que consigue escapar por una ventana (00:23:04-00:23:19). Durante su huida, el monstruo le desgarrará parte de la ropa, aunque ello sólo supondrá que la mujer aparezca con el hombro izquierdo al descubierto, sin incluir un mayor grado de desnudo. Sin embargo, en una escena posterior situada en la parte final del film, donde la acción se desarrolla prácticamente en un hospital o en sus inmediaciones, tres *zombies* masculinos se reúnen alrededor de una de las administrativas que trabajan en el centro (01:18:42-01:19:32). Martin, convertido en muerto viviente, estrangula a la joven con el cable de un teléfono y, posteriormente, los tres hombres proceden a arrancarle la ropa. La acción supone una vista parcial del seno izquierdo de ella (01:19:00-01:19:04), que será estrujado y destripado por parte de uno de los *zombies*; mientras, al mismo tiempo, otro le mete la mano por dentro de la falda para poder acceder a sus vísceras (01:19:02-01:19:07)³⁷⁷. Aunque las imágenes que componen esta escena son totalmente violentas y nada eróticas, no hay que pasar por alto el trasfondo sexual de la agresión; un hecho exacerbado por la identidad exclusivamente masculina de los atacantes y femenina de la víctima, con uno de los agresores procediendo a manosearle el pecho y otro la parte inferior de su tronco. Además, el hecho de que uno de ellos se encuentre totalmente desnudo y otro en ropa interior, así como la inclusión de un barrido que muestra el rostro de los tres hombres expectantes e incluso sonrientes alrededor de la mujer (01:18:52-01:18:58), parece predeterminedar el sentido sexual y necrófilo del ataque. La víctima volverá a aparecer en un breve barrido ascendente (01:22:27-01:22:32) en el que se muestran las piernas y muslos de la misma ensangrentados y su seno derecho completamente destrozado por el ataque de los *zombies*.

Respecto al estado de desnudez de dos de los tres muertos, éste se debe a que se tratan de cadáveres que son llevados desde el mismo hospital hasta Manchester para poder realizarles la autopsia y otros procedimientos. En un barrido en el que se nos muestra la morgue con los tres muertos comiéndose a unos guardas (01:15:21-01:15:35) podemos ver por primera vez la figura desnuda de uno de ellos de pie a un lado, aunque sus genitales se encuentran ocultos por la oscuridad de la sala y la presencia de un elemento propio de la escena (aparentemente, una cabeza cercenada). En sus apariciones posteriores, tanto durante el ataque a la trabajadora del hospital ya descrito como a Edna (01:22:15-01:22:18 y 01:23:20-01:23:29), en todo momento la cámara le capta sólo la parte superior del cuerpo, quedando su trasero y genitales (en los planos más generales) cubiertos por algún elemento del decorado/personaje secundario o ensombrecido en medio de la oscuridad; evitando así cualquier exposición directa de los mismos³⁷⁸. El segundo *zombie*, por lo contrario, sí es mostrado a través de planos de cuerpo entero ya que lleva puesta una venda que le cubre sus partes más privadas (a modo de ropa interior), sobre todo cuando George (Lovelock) se enfrenta a él (01:22:38-01:23:19). El tercero, que se trata de Martin (Lifante), todavía lleva puesta la ropa con la que fue asesinado al ser un cadáver más reciente que no ha llegado a ser intervenido.

Finalmente, es importante destacar el ataque sufrido por Edna (Galbó), ya que durante el mismo los muertos la acorrallarán y le estirarán la bata con que la se cubre el cuerpo (01:22:44-01:23:01). La agresión supondrá que le quede gran parte del hombro derecho al

³⁷⁷ Tal y como sucedía en la tetralogía de los Templarios de Amando de Ossorio, resulta notable que el pecho no es real, tratándose de una reproducción creada con algún tipo de látex o material sintético para los efectos especiales. Pese a ello, su función es la de recrear un seno y puede ser considerado como un elemento de desnudo.

³⁷⁸ Curiosamente en *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) –título que, como veremos más adelante, sirvió de base para *No profanar el sueño de los muertos*– también se presenta un muerto viviente que va desnudo; incluyendo un desnudo integral trasero (aparentemente femenino).

descubierto, así como la zona superior del busto (01:22:58-01:23:01). Posteriormente, cuando George consiga salvarla y la coja en brazos, el escote de la prenda permitirá una vista muy breve y casi imperceptible de su seno izquierdo (01:23:42).

A partir del análisis de estas escenas puede determinarse que *No profanar el sueño de los muertos* se aparta, en cierto modo, del cine de terror español realizado en los años previos en lo relativo al uso indiscriminado de desnudos y sexo. Si bien la obra de Grau presenta una serie de elementos eróticos y escenas que permiten una lectura sexual, su presencia no resulta excesiva y consiguen encajar en el contexto del film. La mujer corriendo desnuda durante la escena inicial nos introduce en la compleja situación social, política e histórica de los años setenta, mientras que las fotografías de Katie interceden en la trama de tipo policial. Teniendo en cuenta que el film se trata de una coproducción realizada entre España e Italia, y a sabiendas de la tendencia de los italianos por el *thriller* y el *giallo*, no es raro que el hilo conductor de la historia se trate de una investigación policial; a través de la que se permite el choque generacional y político entre la estricta conducta del inspector y el carácter *hippiesco* del protagonista.

Aprovechando la presencia de una investigación policial, es común encontrar en el cine negro y el *thriller* tramas o subtramas en las que se hace uso de fotografías y/o vídeos para chantajear a las víctimas, siendo la naturaleza de las mismas de tipo sexual (Gasca, 1983d, p. 37). Aunque en el film de Grau no existe tal chantaje, sí que la presencia de las imágenes permite, por una parte, caracterizar a Martin como un hombre poco benévolo y *voyeurista* y, por otro, hacer avanzar la trama cuando los agentes inculpan a la hermana de Edna de haber asesinado a su marido.

Además, tampoco se aprovechan los ataques de los muertos vivientes como excusa para desnudar a las víctimas; al menos no en la medida de otros títulos, como por ejemplo, aquellos que componen la tetralogía de Amando de Ossorio. En *No profanar el sueño de los muertos*, la administrativa del hospital sí sufre cierto desnudamiento, igual que Edna, aunque la exposición anatómica de las mismas nada tiene que ver con los desnudos presentes en las secuencias de tipo ritual de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) o *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973).

Las parafilias y las tendencias sexuales más marginales, por su parte, también quedan excluidas del film. En el también título sobre *zombies*, *La orgía de los muertos* (José Luis Merino, 1973), la presencia de los muertos vivientes queda reservada para el final de la obra; centrándose su primera parte en el intento de capturar al sospechoso de una serie de asesinatos, un necrófilo (interpretado por Paul Naschy) que no sólo practica el sexo con cadáveres sino que también con una mujer que se viste con las prendas con las que se entierra a los difuntos. En *El pantano de los cuervos* (Manuel Caño, 1974), por su parte, un científico que pretende revivir a los muertos, de acuerdo con Ángel Gómez Rivero (2009, p. 237), presenta tendencias necrófilas al mantener una relación con el cadáver de su novia asesinada. En *No profanar el sueño de los muertos*, en cambio, el componente directamente fetichista y sexual desaparece, sólo visible en el voyerismo de Martin y en la escena necrófila de los tres muertos atacando a una mujer; aunque en ambos casos las filias quedan en un plano más sutil y metafórico que en los citados filmes de Amando de Ossorio, José Luis Merino y Manuel Caño.

13.3. Realización.

Respecto al proceso de realización, *No profanar el sueño de los muertos* fue llevado a cabo con la idea de producir una versión a color de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) a modo de coproducción entre España e Italia (Limón y Sánchez, 2019, min. 00:21:13-

00:21:29; Schlegel, 2015, p. 75). Aunque *a priori* a Grau no le entusiasmó mucho la idea de versionar una obra de la magnitud de la de Romero, finalmente accedió a dirigir el film ya que le gustó el guion y su trasfondo (Gómez Rivero, 2009, p. 246). En comparación con muchos otros títulos del *fantaterror* español, tanto a modo de producción enteramente española o en coproducción con otros países, *No profanar el sueño de los muertos* contó con un presupuesto bastante estimable de aproximadamente 25.000.000 de pesetas, de las cuales 15.000.000 debían ser aportadas por España y 10.000.000 por Italia para unas seis semanas de rodaje (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05389, Expediente 00014A-74).

El gran impacto comercial y social de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), pese a tratarse de un film independiente rodado con medios muy escasos (Samuels, 2005, min. 00:16:29-00:17:07), dio pie a que durante la década de los años setenta apareciesen toda una serie de títulos sobre *zombies* (Schlegel, 2015, p. 75). En el caso de *No profanar el sueño de los muertos*, pese a ser una obra cinematográfica concebida como una imitación de la de George A. Romero, sus realizadores logran actualizar los conceptos formulados por éste a la vez que proponer y transmitir su propio mensaje. La elección de Grau para dirigir el film fue, desde el punto de vista de Nicholas G. Schlegel (2015, pp. 79, 80), la mejor posible en este sentido dados los inicios del realizador en un tipo de cine más social; siendo capaz de otorgarle al argumento unos valores sociales y políticos de un modo similar a como lo había hecho Romero.

De acuerdo con el propio George A. Romero (Samuels, 2005, min. 00:15:25-00:16:28), su intención a la hora de rodar *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) fue la de romper con el cine de terror desarrollado durante los años cincuenta, cuyo mensaje (en el caso de tenerlo) era el de temer a la ciencia; algo que, evidentemente, tenía sentido dado el enorme impacto de la Segunda Guerra Mundial y los devastadores efectos de la bomba atómica. El realizador, habiendo leído durante su infancia las historias de terror en formato cómic publicadas por EC Comics –conocidas por presentar una moraleja final–, sabía que el género podía ser utilizado para transmitir una serie de ideas, por lo que convirtió una historia de muertos vivientes en una metáfora sobre una nueva sociedad que se alimenta de la vieja; tomando como base para ello el sentimiento revolucionario de la juventud de los años sesenta y su lucha contra la violencia y la Guerra de Vietnam.

La obra de Grau, por su parte, actualiza los conceptos de trasfondo social y revolucionario de la historia de Romero retomando la lucha generacional y haciendo que el protagonista sea, tal y como apunta Nicholas G. Schlegel (2015, p. 80), un tipo joven, motero, con el cabello largo e ideales liberales³⁷⁹ que se acaba enfrentando a un estricto inspector de policía con tendencias claramente de derechas. Es más, al final de *No profanar el sueño de los muertos*, el inspector acribilla a George, quien, por medio de los impulsos ultrasónicos se convierte en un *zombie* y consigue vengar su muerte matando al policía. Este desenlace resulta paralelo al de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), en el que el personaje protagonista, un hombre negro, es asesinado por un grupo de supervivientes tras sobrevivir toda la noche atrincherado en una vieja casa rodeada de *zombies* (Batlle Caminal, 1999, p. 94; Gómez Rivero, 2009, p. 245); aportándole al film un fuerte mensaje en contra del racismo de la época que se vio acentuado al tener lugar su estreno poco después del asesinato de Martin Luther King (Samuels, 2005, min. 00:17:07-00:17:53). Si bien en la obra cinematográfica de Romero el protagonista no vuelve a la vida tras ser disparado, sí lo hace en su *remake*, *Night of the Living Dead* (Tom Savini, 1990), en donde se verá convertido en *zombie*; aunque no será él quien se vengará de aquel que lo ha traicionado, sino su compañera de reparto³⁸⁰. En ambos

³⁷⁹ Cuyo nombre, George, podría tratarse de un pequeño homenaje a George A. Romero.

³⁸⁰ Si en el film de Romero se remarca el componente racista, en el de Savini lo hace el feminista.

casos, pero, se rememora la violencia de la sociedad norteamericana y la Guerra de Vietnam a partir de un montaje fotográfico de los supervivientes quemando y ensañándose con los cadáveres como si se tratara de un fotoreportaje bélico.

En el film de Grau –más allá del asesinato injusto del protagonista a manos del policía y la muerte de éste como una respuesta a su falta de moral– la máquina insecticida que convierte a los cadáveres en *zombies* continúa en funcionamiento, en un desenlace doblemente pesimista, donde el impacto del hombre sobre la naturaleza sigue su curso, y las ondas expansivas resucitan a más muertos. A través de este hecho, *No profanar el sueño de los muertos* le da la vuelta a los convencionalismos del subgénero de *zombies* y refleja un tema de enorme preocupación para la juventud de los años setenta –y la actual, de ahí que el mensaje del film siga siendo todavía válido hoy en día– como es la contaminación. Durante los créditos iniciales, como decíamos anteriormente, se nos pone en el contexto de la época mostrando a una mujer llevando a cabo un acto reivindicativo desnudándose en medio de la calle. El resto de imágenes que completan dicha escena introductoria son una sucesión de planos con humeantes chimeneas industriales, centrales nucleares, vistas de una ciudad contaminada, sucia y opresiva, y de transeúntes que se cubren el rostro con mascarillas para no respirar el aire pútrido que emanan los coches y las grandes industrias. Esta visión pesimista de la urbe contrasta con el color verde y la sensación de libertad ofrecida por los paisajes naturales de la zona rural a la que se dirigen George y Edna. El propio protagonista así lo afirma, puesto que su destino es una casa de campo aislada en medio de la naturaleza, alejada del bullicio de la ciudad. Sin embargo, hay algo que está perturbando la tranquilidad de tan bucólico lugar: se están llevando a cabo unas pruebas con una nueva máquina insecticida.

En *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) la razón por la que los muertos vuelven a la vida resulta ambigua, aunque se hace referencia a la radiación proveniente de un satélite que debía volver a la Tierra desde Venus (la obra fue rodada en plena carrera espacial). En *No profanar el sueño de los muertos* la causa de todo ello –fácilmente identificable y sin ambigüedades de ningún tipo– es la tecnología (Schlegel, 2015, p. 78). Concretamente, se trata de la radiación ultrasónica generada por el mencionado artilugio insecticida, que provoca que los recién nacidos actúen de un modo violento y que los muertos vuelvan a la vida sedientos de sangre y carne humana. En este sentido, esta obra cinematográfica de Grau rompe con el resto de filmes previos del *fantaterror* en los que se presentan muertos vivientes o seres resucitados de algún tipo. De acuerdo con Ángel Gómez Rivero (2009, p. 241), en la mayoría de los filmes españoles de terror, la causa por la que los muertos vuelven a la vida tiene relación con algún tipo de rito satánico, hechizo/maldición (la mayor parte) o por la intervención de vida extraterrestre (en el caso concreto de *Pánico en el Transiberiano* de Eugenio Martín de 1972); así como algún que otro *mad doctor*. En el caso de *No profanar el sueño de los muertos*, en cambio, el verdadero culpable de todo lo que va a suceder no es un ente mágico y/o sobrenatural, sino la tecnología creada por el propio hombre y su impacto sobre el medio. Así pues, través de la conducta autoritaria y violenta de la policía y los experimentos científicos, la paz de la zona rural en la que se desarrolla la historia queda turbada; convirtiéndose éstos, tal y como apunta Nicholas G. Schlegel (2015, p. 79), en los verdaderos villanos de la historia, no los muertos.

También el realismo por el que se caracteriza *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) está presente en *No profanar el sueño de los muertos*. En este sentido, cabe apuntar que a la hora de llevar a cabo la obra, se realizó un estudio para que la sangre falsa utilizada pareciera lo más real posible y al mismo tiempo conseguir un buen contraste con los colores

fríos de su fotografía (Gómez Rivero, 2009, p. 245)³⁸¹. En cuanto a los muertos, Grau estudió imágenes de autopsias para darles un aspecto más creíble (Gómez Rivero, 2009, p. 246; Schlegel, 2015, p. 75).

Por otro lado, existen dos temas que pueden ser pasados fácilmente por alto ya que en el film están tratados de un modo más bien superficial, aunque tuvieron gran impacto en los años setenta en relación con la juventud y el movimiento *hippie*: el consumo de drogas y el satanismo. La drogadicción es, sin duda alguna, un tema delicado, presentado en la obra a través de Katie (Mestre), la hermana heroinómana de Edna. Pese a que este rasgo no sobrepasa casi lo anecdótico y supone un simple pretexto para explicar el viaje de Edna, su presencia a nivel argumental no es para nada casual ya que permite reflejar una situación habitual entre los jóvenes de la época a la vez que plantea un curioso paralelismo entre el *zombie* y el adicto. Así, Katie tiene un aspecto físico un tanto demacrado y enfermizo, pues, como los muertos, es pálida y trasojada; siendo, además, sus movimientos toscos y lentos. El personaje de Katie también será acusado por la policía de cometer el asesinato de su esposo Martin, ya que tal y como se expone en el film, para conseguir lo que quieren (la droga), los drogadictos tienden a volverse violentos. Lo mismo sucede con los muertos quienes, para poder alimentarse, recurren a la violencia y los actos más sangrientos.

Respecto al satanismo, la referencia al mismo se debe al ya mencionado aspecto *hippiesco* de George. Así, en una escena en la que George y Edna se refugian en el interior de la capilla de un cementerio, los muertos levantan una de las cruces del lugar para utilizarla a modo de ariete y poder llegar hasta ellos. Posteriormente, cuando el inspector y el juez llegan al cementerio se encuentran la cruz tumbada en el suelo y uno de los agentes totalmente destripado, lo que lleva al segundo a afirmar que los dos protagonistas deben de tratarse de unos satánicos que han mancillado el cementerio como parte de un ritual. La visión de los *hippies* como sectarios y satánicos fue un tema de gran preocupación e impacto debido a los famosos asesinatos cometidos por Charles Manson y sus seguidores en 1969 (siendo el más conocido de ellos el de la actriz Sharon Tate). Al mismo tiempo, el satanismo fue un cuestión de verdadero interés y expansión durante los primeros años de la década de los setenta –en el film, por ejemplo, George lleva consigo una pequeña estatua para vendérsela a un cliente, afirmando que el satanismo está de moda–. Además, es notable el creciente número de obras cinematográficas de terror que se adentraron en lo oculto y tomaron al demonio como villano principal a lo largo de este período, como es el caso *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) o *The Omen* (Richard Donner, 1976).

En España, el interés por el satanismo daría pie a toda una serie de filmes, tanto nacionales como coproducidos con otros países, a finales de la década –en pleno auge del cine S de tipo erótico– del estilo de *L'osceno desiderio* (Giulio Petrolí, 1977), *Escalofrío* (Carlos Puerto y Juan Piquer Simón, 1978), *Sensitivà* (Enzo G. Castellari, 1979), *Estigma* (José Ramón Larraz, 1979), *Más allá del terror* (Tomás Aznar, 1980), *Sexo sangriento* (Manuel Esteba, 1981), *Morbus (o bon profit)* (Ignasi P. Ferré, 1982), *Secta siniestra* (Ignacio F. Iquino, 1982) y *Los ritos sexuales del diablo* (José Ramón Larraz, 1982). Anteriormente, el tema había sido tratado en títulos como *Tutti i colori del buio* (Sergio Martino, 1972) y, de un modo mucho más fantástico y secundario, en muchas de las obras cinematográficas desarrolladas por Paul Naschy y Amando de Ossorio.

³⁸¹ Este hecho es realmente notable a la hora de contrastar el fluido utilizado en *No profanar el sueño de los muertos* con aquel presentado en el resto de los filmes del *fantaterror*, mucho más artificial por su color claro e intenso y su espesor (en la línea de los títulos de Hammer Film Productions). El del film de Jorge Grau, por el contrario, resulta totalmente realista ya que es más oscuro.

Por todos estos elementos, *No profanar con el sueño de los muertos* puede ser considerado como el primer film de terror moderno del *fantaterror*. A diferencia del resto de títulos de este subgénero, Jorge Grau rehuye de una puesta en escena gótica y no recurre a los clásicos del género (como los filmes de Universal Pictures o el cine expresionista alemán), sino que se apoya en una obra actual del momento, *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968); que al mismo tiempo pretendía romper con el cine de terror anterior. Grau, imitando a Romero, aunque permaneciendo fiel a su propio film, consigue el mismo efecto dentro del cine español realizando una obra cinematográfica sobria, seria y realista con un mensaje social claro que no queda enmascarado por el abuso de la violencia y el sexo, por mucho que estos elementos estén igualmente presentes.

En cuanto a la censura, a finales de diciembre de 1974, la Comisión de Calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas examinó la copia española del film de Grau, que fue autorizada para mayores de 18 años con dos cambios:

- Rollo 1.– Reducir o eliminar totalmente (según el documento) el desnudo de la manifestante cruzando la calle en la secuencia de títulos.
- Rollo 7.– Recortar la escena de canibalismo³⁸².

La falta de concreción en la sugerencia de la bobina 1ª, ya que en algunos documentos consta que el desnudo debía desaparecer por completo mientras que en otros que fuese recortado mostrando sólo a la mujer cruzando la calle –por lo que se omitía el desnudo integral, aunque se permitían, aparentemente, las vistas fugaces de desnudo mientras la mujer aparece corriendo– podría ser la causa por la que a mediados de enero de 1975 el Rollo 1 fue rechazado por la censura al no haberse ejecutado correctamente el corte, aunque finalmente fue aprobado pocos días después tras su rectificación (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05389, Expediente 00014A-74).

El guion del film también fue objeto de varias modificaciones, siendo desestimada la primera versión del mismo a principios de enero de 1974, y posteriormente aprobada una segunda a principios del mes siguiente, aunque con algunas advertencias de la censura respecto al retrato que en ésta se ofrecía de la actuación policial (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05389, Expediente 00014A-74).

13.4. Impacto.

No profanar el sueño de los muertos es un caso más dentro del *fantaterror* en el que la falta de críticas y referencias demuestra el escaso interés del público y los críticos de la época hacia las obras cinematográficas nacionales de terror. Sin duda alguna, su falta de éxito en taquilla vino condicionada por el hecho de que el film fuese realizado después del *boom* del subgénero en España, período durante el cual los títulos de terror colapsaron los cines, y que su estreno coincidiese con la llegada a España de la esperada y polémica *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Pese a ello, es importante destacar que el título de Grau gozó de una importante presentación en el VII Festival Internacional de Cinema Fantàstic i de Terror de Sitges, siendo muy bien recibido por el público. Ángeles Masó (1974a, p. 59) señala *No profanar el sueño de los muertos* como “el filme más aplaudido hasta el momento” de entre todos aquellos proyectados en el certamen; ofreciendo, además, una crítica en la que indicaba que se trata de una obra cinematográfica de trasfondo ecológico con una historia policíaca llevada con buen ritmo y con unos diálogos muy dignos en comparación con el resto de títulos españoles de terror (Masó, 1974a, p. 59). Posteriormente, la misma autora señalaría que muy

³⁸² Pese a la falta de especificaciones, todo apunta a que se trata de la gráfica muerte y posterior despedazamiento del policía en el cementerio.

probablemente el film de Grau resultaría ganador de algún premio importante, ya que estaba en boca de muchos de los presentes en Sitges (Masó, 1974b, p. 52).

En cuanto a las críticas encontradas, son realmente escasas aquellas realizadas en el momento del estreno del film en las salas de cine españolas; siendo la única la de Ángel Falquina (1975) en el diario castellonense *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, en la que afirma: “Jorge Grau con «No profanar el sueño de los muertos», que pertenece al género de terror, consigue con ella, uno de los más grandes éxitos de esta especialidad”. Aunque dicho éxito, lamentablemente, no quedó reflejado en taquilla.

Sí que son, en cambio, mucho más numerosas las críticas de la obra en las décadas posteriores, debido a su emisión por televisión; aunque éstas son reflejo del desagrado propio de los críticos de los años ochenta y noventa hacia el cine de terror español de los setenta. Aprovechando la retransmisión de *No profanar el sueño de los muertos* a través del programa *Mis terrores favoritos* de Narciso Ibáñez Serrador en noviembre de 1981, un autor desconocido (El cine en TV, 1981, p. 47) afirma en el semanario *Hoja del Lunes* de Barcelona que el film de Grau se trata de una “Película de terror «a la española» que en realidad no aporta nada al género, aunque presente muy cuidados efectos especiales”; otorgándole una estrella sobre cinco, lo que equivale a “deficiente”. J.M.^a Baget Herms (1981, p. 33), en *La Vanguardia*, resulta incluso más severo al calificar la obra con un cero (“mediocre”), afirmando que ni el propio director parece interesarse por el film, que describe como una vulgar y previsible “mezcla de sexo y terror morboso” (Baget Herms, 1981, p. 33).

En 1994, el film de Grau sería retransmitido en tres ocasiones en Tele 5, a modo de relleno en emisiones de noche y a altas horas de la madrugada, recibiendo una crítica en cada ocasión en la revista de *La Vanguardia*, aunque siempre en una misma línea y calificando el film con una estrella. Así, en la primera de ellas se indica que la obra resulta “interesante, terrorífica, bien realizada pero, en resumen, una buena imitación [de *Night of the Living Dead* de George A. Romero de 1968]” (No profanar el sueño de los muertos, 1994a, p. 8). En la segunda, por su parte, se afirma que *No profanar el sueño de los muertos* es una “Película sin originalidad en la que se advierte, no obstante, la profesionalidad de su director” (No profanar el sueño de los muertos, 1994b, p. 10); mientras que en la tercera se señala que el film de Grau parte del éxito de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), siendo “Pobre, rudimentaria y limitada, aunque intermitentemente Grau sabe sacar partido de la mediocridad del tema y de los medios poniendo cierto humor subterráneo y destellos de erotismo” (No profanar el sueño de los muertos, 1994c, p. 8).

También la crítica especializada extranjera resaltó las similitudes del film de Grau y el de Romero. Reynold Humphries (1976, p. 34) afirma para *Cinefantastique* que *No profanar el sueño de los muertos* es un *remake* no acreditado de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968); señalando que pese a su buen arranque con un fuerte componente socio-político, el mismo se va diluyendo a medida que avanza el argumento. El mencionado crítico, además, considera que los muertos no dan miedo y la ambientación resulta risible, e incluye a Jorge Grau dentro de un listado de directores cuyos filmes es mejor evitar –entre los que se encuentran los españoles Carlos Aured y Javier Aguirre, el argentino León Klimovsky y el francés Jean Rollin–.

El poco interés del público y la crítica, así como la abusiva emisión del film por distintas cadenas televisivas a modo de relleno contrastan con el estreno de *No profanar el sueño de los muertos* en Sitges; donde, como decíamos anteriormente, no sólo consiguió llamar la atención de muchos espectadores, sino que también recibió varios premios. Cristina Galbó recibió la medalla de plata por su interpretación, mientras que Luciano Bird y Antonio Baladín lo hicieron por los efectos especiales. También a Jorge Grau le fue otorgado el

premio a la mejor dirección por parte del Circulo de Escritores Cinematográficos (Schlegel, 2015, p. 80). Evidentemente, varios medios de la época se hicieron eco del número de premios conseguidos por el film de Grau, llegando incluso a destacarse los mismos en la publicidad del film en los cines en vez de incluir alguna frase publicitaria o eslogan llamativo. En cualquier caso, *No profanar el sueño de los muertos* volvió a ser proyectado en el Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges en dos ocasiones más; así como en la I Semana Ciclo de Cine Fantástico y de Terror de Burgos en 1982 y en el mismo certamen cinco años después, en el VI Ciclo de Cine Fantástico y de Terror celebrado en 1987. En 1989 el film de Grau sería también incluido en un homenaje al cine fantástico español en el Festival de Cine Imaginario (Imagfic) de Madrid.

En cuanto a su distribución en el extranjero, a diferencia de España, el film cosechó un enorme éxito de público (Batlle Caminal, 1999, p. 96) así como de crítica (Schlegel, 2015, pp. 75, 80); siendo, según Nicholas G. Schlegel (2015, p. 79) la obra cinematográfica del *fantaterror* con mayor distribución y reconocimiento. En uno de los anuncios del film, presente en la *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona ([Anuncio publicitario de *No profanar el sueño de los muertos*], 1975, p. 44), llegó a incluirse la siguiente crítica de la revista francesa *L'Ecran Fantastique*: “Hay que elogiar a Jorge Grau por haber realizado este filme... Tengo a esta película por una verdadera obra maestra”.

En cambio, en el Reino Unido, sería duramente castigado por la censura. Según Allan Bryce (1998, pp. 11, 110), *No profanar el sueño de los muertos* primero fue estrenado bajo una calificación de X y con cortes tanto en la secuencia en la que la trabajadora del hospital es devorada por los *zombies* como en la despótica representación del cuerpo policial. Tiempo después, la obra sería distribuida íntegramente en formato VHS, aunque nuevamente siendo objeto de censura a partir del escándalo de los *Video Nasties*³⁸³.

A día de hoy, *No profanar el sueño de los muertos* es considerado por sus seguidores como un film muy bien realizado y terrorífico, incluso más que *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), y es elevado a la categoría de film de culto como una de las mejores muestras dentro del subgénero de *zombies* (Schlegel, 2015, p. 80).

³⁸³ La controversia de los llamados *Video Nasties* (vídeos desagradables o repugnantes) tuvo lugar en el Reino Unido tras la publicación, en enero de 1982, de un explícito anuncio del film *The Driller Killer* (Abel Ferrara, 1979) en una revista (Bryce, 1998, p. 6). Como consecuencia de ello, a partir del mes de mayo de ese mismo año, empezaron a aparecer una sucesión de artículos en los que se condenaba un tipo de filmes de terror de explotación –a los que se les otorgó el calificativo de *Video Nasties*– (Bryce, 1998, p. 6) y que pasaron a ser considerados como la causa de todos aquellos actos de violencia que estaban azotando a la sociedad británica (West, 2010, min. 00:27:23-00:29:27). La raíz de toda esta polémica se debía al hecho de que no existía ningún tipo de limitación legal –clasificación por edades ni censura– que regulase la distribución de las cintas de vídeo VHS en el Reino Unido dada la novedad de dicho formato. Esto supuso la comercialización sin ningún tipo de censura, tanto de aquellos filmes que previamente habían sido estrenados en los cines británicos con cortes (West, 2010, min. 00:16:58-00:17:19) como de otros totalmente prohibidos por el aparato censor (Bryce, 1998, pp. 6, 8). La escalada de tensión, de acuerdo con Allan Bryce (1998, p. 6), llevó al gobierno británico a, primero, publicar en junio de 1983 un listado con un total de 52 obras cinematográficas oficialmente consideradas como *Video Nasties* y, después, en julio de 1984, proclamar una ley con la que poder regular las cintas VHS; habiendo alcanzado la cifra de 72 títulos perseguidos, 39 de los cuales fueron procesados y prohibidos. Además de *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) y *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975), que hemos analizado como parte de este trabajo de investigación, los filmes con participación española listados como *Video Nasties* fueron *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), *Terreur cannibale* (Alain Deruelle, Julio Pérez Tabernero y Olivier Mathot, 1980), *Virus* (Bruno Mattei y Claudio Fragasso, 1980), *Apocalypse Domani* (Antonio Margheriti, 1980) y *El canibal* (Jesús Franco, 1980) –más conocido como *Sexo Canibal*–.

14. *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975).

Influenciados por el escandaloso y polémico estreno mundial de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), los realizadores españoles llevarían a cabo durante 1975 una serie de títulos derivados del film de Friedkin sobre posesiones y exorcismos como *El juego del diablo* (Jorge Darnell, 1975), *La endemoniada* (Amando de Ossorio, 1975) y *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975). Este año supone, además, la llegada del desenlace de la tetralogía templaria de Amando de Ossorio con *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975) y el resurgimiento del hombre lobo Waldemar Daninsky en la que sería la última participación de Paul Naschy y la productora Profilmes, *La maldición de la bestia*. Por ello, y por el hecho de tratarse del último film dentro de la saga producido durante la década de los setenta y el primero en mezclar el género de terror con el de aventuras más clásico, es merecedor de representar 1975.

14.1. *Argumento.*

Waldemar Daninsky (Paul Naschy), líder de una expedición que desea ir en busca del hombre de las nieves, decide emprender el viaje desoyendo las advertencias de la peligrosidad de adentrarse en las montañas por la proximidad de una tormenta. Perdido en la ventisca y separado del resto de su equipo, Waldemar será capturado por dos mujeres salvajes; quienes lo mantendrán prisionero y, hiriéndolo en su huida, le transmitirán la licantropía. Paralelamente, el resto del grupo expedicionario se convierte en el objetivo del ataque de unos bandidos, entre los que se encuentra Wandesa (Silvia Solar, seudónimo de la actriz francesa Geneviève Couzain), quien pretende capturar al hombre lobo y convertirlo en un arma. Mientras, Sylvia Lacombe (Mercedes Molina), una joven enamorada de Waldemar, intentará reunir los ingredientes de una pócima con la que poder curarlo de la maldición. Éste, por su parte, conseguirá sacar partido de sus nuevas habilidades como licántropo para hacer frente a los asaltadores e incluso al mismísimo Yeti.

14.2. *Análisis erótico.*

En este título de 1975 las escenas de sexo y sadismo –incluyendo en ambos casos desnudos– son menores en número que en otros filmes anteriores de la saga creada por Paul Naschy, si bien su nivel de explicitud es superior³⁸⁴; llegando a su punto más álgido (eróticamente hablando) durante el encuentro sexual entre el protagonista y las dos mujeres que lo encuentran perdido en la montaña³⁸⁵. La secuencia en cuestión (Iglesias, 1975a, min. 00:22:12-00:24:16) se inicia con una de las mujeres con la espalda al desnudo acariciando y besando el pecho de Waldemar (00:22:12-00:23:06), quien le devuelve los besos (00:23:07-00:23:10). Seguidamente, en un plano que sitúa al espectador en la piel del protagonista (00:23:11-00:23:25), vemos a las dos mujeres sentadas de frente riéndose, con los senos al desnudo; para, así, mostrar a una de ellas a través de un plano contrapicado –nuevamente, poniéndonos en el lugar de Waldemar– acercándose hacia la cámara (00:23:28-00:23:34) y con los pechos bien iluminados (00:23:28-00:23:31). Por último, una serie de *zooms*

³⁸⁴ Aunque esta obra de Miguel Iglesias contiene menos secuencias de torturas que *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972), las pocas que aquí vemos resultan mucho más sangrientas que aquellas cometidas por el malvado Mr. Hyde. En cuanto al sexo, sucede algo parecido, ya que pese a no presentar un mayor número de escenas sexuales que otros filmes anteriores de la saga –nuevamente, como en el caso de *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) o *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972)–, en una de dichas secuencias se incluye un explícito *menáge à trois* con un desnudo integral trasero femenino.

³⁸⁵ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Iglesias, 1975a), haciendo igualmente referencia a la versión con censura (Iglesias, 1975b) en diferentes momentos concretos.

(00:23:35-00:24:16) nos descubren a las dos mujeres tumbadas encima de Waldemar practicando un *ménage à trois*. Una de ellas aparece en desnudo integral trasero, besando a Waldemar y moviendo su cuerpo espasmódicamente, mientras que la otra centra toda su atención en la cintura de Daninsky –no quedando del todo claro qué está haciendo, si bien parece sexo oral–. En conjunto, con la intención de exagerar el carácter sexual del acto, la escena resulta poco realista ya que se muestra a una de las mujeres moviendo su cuerpo como si llevara a cabo el coito; si bien ello no es posible ya que la otra está (aparentemente) practicándole una felación a Waldemar –un hecho igualmente poco probable dado que él lleva puestos unos pantalones–. Debido a la presencia de elementos de desnudo y de simulación del acto sexual –y al contrario de lo que afirma Àngel Comas (2003, p. 113)–, esta secuencia fue rodada en doble versión; limitándose a mostrar la copia española (Iglesias, 1975b, min. 00:21:15-00:22:17) a la primera mujer vestida besando y acariciando el pecho de Waldemar y después a las dos mujeres sentadas al lado de Waldemar riéndose, totalmente vestidas, y sin especificar ni mostrar claramente la naturaleza de sus malévolas intenciones al omitir por completo la parte en la que se desarrolla el encuentro sexual.

Una segunda escena de cama, en este caso post-coital, tiene lugar hacia la mitad del film (00:56:16-00:57:11). En ella vemos a Waldemar y Sylvia (Mercedes Molina) acostados en la cama hablando y besándose, con una vista de los pechos de ella durante gran parte de la misma (00:56:18-00:56:39 y 00:56:45-00:56:51). En la versión censurada (Iglesias, 1975b), por su parte, pese a que en los documentos de censura se afirma que se rodaron planos alternativos sin desnudo para esta secuencia ante la imposibilidad de cortarla por la presencia de un diálogo importante a nivel argumental (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75), la misma es totalmente omitida.

Además, durante la segunda mitad del film, se incluyen numerosas escenas sádicas y de tortura, con presencia de desnudos, a través de la introducción de los bandidos de las montañas. Previamente, pero, destaca la visita de Wandesa (Solar) a Daninsky, quien ha sido encadenado y convertido en su prisionero (01:05:04-01:07:39). En dicha reunión, ella acaricia el pecho de Waldemar (01:05:59-01:06:08) y se besan (01:06:10-01:06:18) para después expresarle sus intenciones de convertirlo en su esclavo; afirmación que lleva a cabo tras quitarse la túnica y quedar desnuda en frente de él (01:06:21-01:07:00). Posteriormente, la mujer vuelve a acariciar a Waldemar y a besarlo (01:06:47-01:06:56). Cabe decir que pese al desnudamiento, la única vista del cuerpo de ella es un muy breve primer plano de sus senos (01:06:59-01:07:00), añadido totalmente fuera de contexto y con la única intención de ofrecer un pequeño desnudo femenino más en esta última parte del film. Como en la totalidad de la escena no aparece ningún otro elemento de desnudo, la misma es mostrada íntegramente en la versión censurada del film a excepción de dicho plano (Iglesias, 1975b, min. 01:00:25-01:02:53). Respecto al hecho de que la tirana se desnude en frente de Waldemar, mientras le informa de sus planes para esclavizarlo, consideramos que es el modo a través del que Wandesa quiere demostrar su poder. Ella es conocedora de la naturaleza licántropa de Daninsky, y simplemente se quita la ropa ante él para mostrarse tal y como es, pues lo tiene bajo su control y no necesita nada más para conseguirlo. De ser así, puesto que las lecturas pueden ser varias, se pretendería remarcar el carácter dominador de ella, asemejando este personaje al de una *dominatrix*; muy en la línea de la malvada científica interpretada por Perla Cristal en *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972).

Por otro lado, el desarrollo de la acción de la última parte del film en los calabozos de los bandidos facilita la presencia de varias vistas muy breves de mujeres medio desnudas y/o encadenadas en un segundo plano. Así, la vista de un pequeño grupo de prisioneras supone la aparición dos de ellas con las piernas y los muslos al descubierto, mientras que otra lo hace vistiendo un escote muy acentuado que permite una vista parcial de su pecho derecho

(01:07:43-01:07:46). Esta última mujer, por su parte, vuelve a aparecer en dos ocasiones más (01:11:23-01:11:33 y 01:15:47-01:15:52), llegando a hacerlo con el seno izquierdo prácticamente al descubierto (01:11:31-01:11:33). Las escenas de lucha también permiten que a otra mujer se le pueda ver el trasero en dos momentos diferentes (01:13:19-01:13:23 y 01:15:53-01:15:58). Aprovechando dicho contexto se incluyen, además, numerosas escenas de tortura con altas dosis de desnudo y violencia. Así, entre los minutos 01:09:38-01:09:48, unos guardias les arrancan la ropa a dos prisioneras encadenadas –a una de las cuales se le puede ver el seno previamente de manera fugaz mientras es llevada a la sala de tortura (01:08:37-01:08:42)–, dejándolas a ambas en desnudo integral trasero. La tortura, que consiste en arrancarles la piel, incluirá diferentes vistas del tronco desnudo de perfil de una de las dos mujeres (01:09:49-01:10:03, 01:10:21 y 01:10:51-01:10:54); incluyendo vistas parciales del pecho derecho de otra de las prisioneras (01:10:43-01:10:45 y 01:10:58-01:11:07). Tras ser torturadas, una de las dos mujeres aparece nuevamente en desnudo integral trasero (01:11:08-01:11:15) e incluso delantero cuando sea desatada y llevada en brazos por uno de los bandidos (01:11:16-01:11:20). En cuanto la versión censurada (Iglesias, 1975b), se eliminan los desnudos de tipo integral presentando escenas rodadas en doble versión. En el caso de los traseros, se hace uso de un plano mucho más cercano que no muestra nada más allá de la cintura de las dos mujeres, tanto para el desnudamiento de las mismas (Iglesias, 1975b, min. 01:04:47-01:04:58) como posteriormente cuando una de las jóvenes es mostrada de espaldas tras ser torturada (Iglesias, 1975b, min. 01:06:14-01:06:19). En el frontal, por su parte, cuando la mujer es acarreada por un guardia, la joven aparece con los senos fugazmente a la vista aunque con el trasero y la zona genital cubiertos por una prenda (Iglesias, 1975b, min. 01:16:20-01:16:24). Sin embargo, se mantienen intactos los desnudos de perfil (Iglesias, 1975b, min. 01:04:58-01:05:12, 01:05:30 y 01:05:59-01:06:01), así como todos aquellos elementos eróticos que tienen lugar en un segundo plano, incluyendo las vistas parciales del seno de una de las mujeres torturadas (Iglesias, 1975b, min. 01:05:51-01:05:53 y 01:06:05-01:06:13) y todos los semidesnudos de las prisioneras; tanto de aquella mujer a la que se le ven parte de los pechos (Iglesias, 1975b, min. 01:02:58-01:03:00, 01:06:28-01:06:38 y 01:10:41-01:10:46) como de la otra con el trasero parcialmente a la vista (Iglesias, 1975b, min. 01:08:19-01:08:23 y 01:10:47-01:10:52).

Cabe destacar que pese a la eliminación de los desnudos más obvios y directos, en la versión censurada se presentan íntegramente las escenas de violencia, aun tratándose de unas imágenes que resultan totalmente llamativas por lo explícito de su contenido, pues en ellas vemos cómo se despelleja, con primeros planos incluidos, a un par de prisioneras.

Hacia la mitad del film, además, se incluyen dos intentos de violación. En el primero, que es más bien breve, Sylvia (Mercedes Molina) es acorralada por un hombre, aunque ella consigue herirlo y escapar (00:36:24-00:36:38). En el segundo (00:43:38-00:44:07), por su parte, mientras Sylvia intenta huir de los bandidos, la mujer se encuentra frente a frente con tres de ellos, uno de los cuales la tirará al suelo y forcejeará con ella intentando besarla (00:43:46-00:44:07). Cabe decir que los intentos de violación son un recurso anteriormente utilizado por Naschy en la saga del hombre lobo, como es el caso de *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972), en donde presentaba una escena rodada en doble versión, con desnudos en la versión internacional y sin desnudos en la española. Este tipo de secuencias son útiles para Naschy pues le permiten mostrar el lado más heroico de su personaje ya que en ambos casos consigue aparecer en el momento justo y hacer frente a los malhechores.

Por último, aunque no por ello menos importante, está el hecho de que ésta sea la única entrega de la saga de Waldemar Daninsky con un final feliz. En esta ocasión, a diferencia del resto de filmes del hombre lobo creado por Paul Naschy, el destino del protagonista no es morir a manos de la mujer que lo ama, ya que existe un antídoto que debe ser realizado a

partir de la mezcla de la sangre de una mujer joven y una flor originaria del Tíbet. El requerimiento de la sangre de una mujer joven, así como de una flor para la realización del brebaje, puede ser interpretado como el ofrecimiento sexual de Sylvia hacia Waldemar. En primer lugar, la sangre necesaria para el ritual es comparable al derramamiento de la sangre virginal durante el acto sexual, ya que debe ser específicamente de una joven. Por otra parte, debemos tener en cuenta que el segundo ingrediente necesario se trata de una flor, un elemento al que se ha recurrido copiosamente durante la historia del cine a nivel metafórico para referirse a los órganos sexuales femeninos (Gasca, 1983d, p. 4). Ante la unión de la sangre (virginal) y la flor (vaginal), la lectura del trasfondo sexual del antídoto cobraría cierto sentido. Además, este final feliz resulta mucho más coherente y apropiado para el estilo de la obra, menos ligado al terror que el resto de la saga y más en la línea de los filmes de aventuras o de acción. Por ello, no es necesario que el protagonista muera, ya que el amor (romántico y sexual) que Sylvia siente por él es suficiente como para salvarlo.

14.3. Realización.

Respecto a la realización, la idea de recuperar al licántropo Waldemar Daninsky –cuyas saga, según Ángel Agudo (2009, p. 149), Paul Naschy había dado por finalizada dos años antes con *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973)– fue planteada por uno de los productores de Profilmes, Josep Anton Pérez Giner, ya que ésta iba a ser la última colaboración de esta productora con Paul Naschy (Agudo, 2009, p. 181; Pulido, 2012, p. 151). Tras la realización de casi una decena de títulos de terror en menos de dos años, los responsables de Profilmes habían decidido abandonar el cine fantástico para emprender otro tipo de filmes más artísticos y de autor; dando por finalizado el contrato de exclusividad que tenían con el actor³⁸⁶. Fue también Pérez Giner quien, desde un primer momento, ideó la obra dentro del cine de aventuras –el otro gran género de explotación por el que había apostado Profilmes– y le ofreció la dirección a Miguel Iglesias, realizador que ya había llevado a cabo diferentes títulos de este tipo para esta productora barcelonesa. Iglesias, por su parte, quería rodar un film diferente que no estuviese situado en Europa, por lo que le propuso a Naschy que el espacio de la acción fuese el Tíbet (Agudo, 2010, min. 00:34:22-00:39:10)³⁸⁷. También fue idea de Miguel Iglesias el incluir al Yeti, ya que el primer guion le pareció “excesivamente convencional y demasiado visto” (Comas, 2003, p. 110); aunque la presencia de tan mítica criatura se vio relegada a un segundo plano dado el aspecto poco creíble del disfraz (Comas, 2003, pp. 111-112).

Es igualmente interesante señalar que este es un título del que Paul Naschy no se sentía del todo satisfecho, tanto por el tono, ya que Miguel Iglesias quería darle un enfoque más cercano al cine de aventuras –lo que supuso alguna que otra confrontación entre ambos–, como por el desenlace, puesto que el actor creía que el hombre lobo debía morir al final de cada entrega –sólo sobreviviendo, en este caso, por cuestiones comerciales– (Cuenca, 1994, p. 64).

El hecho de que los productores de Profilmes decidiesen enfocar la historia desde una perspectiva mucho más cercana al género de acción/aventuras en vez del de terror como dos o tres años antes, podría tratarse de una señal del deterioro en el que se encontraba este género

³⁸⁶ En esta ocasión, Naschy pudo despedirse (aunque sólo por un tiempo) de su personaje con un rodaje de un total de 38 días y un presupuesto de 11.308.020 de pesetas (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75).

³⁸⁷ Cabe decir que ya anteriormente, tanto en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) como en *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), se había hecho referencia al Tíbet como el lugar de origen de la maldición del hombre lobo; si bien la acción no había llegado a ser desarrollada en su totalidad en dicha localización.

en el cine español y de las posibilidades comerciales que permitían los filmes de aventuras. Pese a ello, el guion de Naschy no carece de momentos realmente violentos y de desnudez que obstaculizaron que el título pudiese llegar a un público mayor a través de una clasificación más indulgente –como en el caso de la también obra cinematográfica de aventuras y terror (además de ciencia ficción) *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972)– (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75).

Cabe decir que para la realización del guion, Paul Naschy, como en el resto de las obras cinematográficas en las que se vio implicado, bebe del cine de terror más clásico de Universal Pictures a la hora de nutrir la mitología que rodea a su personaje. En esta ocasión, tal y como afirma Bryan Senn (2017, p. 168), el actor y guionista extrae la idea del antídoto de una flor del Tíbet del film *Werewolf of London* (Stuart Walker, 1935) y la salvación del personaje de *House of Dracula* (Erle C. Kenton, 1945). Posteriormente, Naschy volvería a hacer uso de las flores tibetanas en *La bestia y la espada mágica* (Jacinto Molina, 1983), su segunda incursión en la saga del hombre lobo desde el cine de aventuras.

En cuanto al paso de *La maldición de la bestia* por la censura, la Comisión de Calificación decidió autorizar el film para mayores de 18 años a finales de mayo de 1975, aunque obligando a sus realizadores a llevar a cabo dos cortes por la presencia de dos desnudos que los vocales consideraron “innecesarios” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75):

- Rollo 6.– Quitar los planos en los que Sylvia aparece con los senos al desnudo en la escena en la que está en la cama junto a Waldemar.
- Rollo 7.– Suprimir el primer plano insertado de los pechos de Wandesa.

Tras la eliminación del desnudo en el Rollo 7 y el rodaje de una secuencia alternativa para el Rollo 6 –dada la complejidad de la supresión del plano por la presencia de un diálogo de cierta importancia argumental–³⁸⁸ los dos cortes fueron revisados y aprobados a finales de junio de 1975 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75).

Según los vocales, la obra era vulgar, de baja calidad y presentaba diferentes elementos de desnudo que no aportaban nada a la historia. Aunque finalmente sólo fueron dos los desnudos cortados, algunos vocales señalaron que la secuencia de tortura había sido incluida con el único el objetivo de introducir diferentes semidesnudos femeninos e incluso como “pretexto para hacer pornografía”³⁸⁹, por lo que fueron varios los que creyeron que la misma también debía ser censurada. Algunos censores incluso consideraron que, con la eliminación de todos los desnudos, el título podría haber sido autorizado para mayores de 14 años acompañados en vez de sólo para mayores de 18 años (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75).

14.4. Impacto.

Respecto a la recepción del film, las críticas encontradas sobre el mismo son nulas a excepción de una muy breve referencia en el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona (Castell, 1975, p. 42) donde se comenta negativamente los pocos recursos del film y su lamentable intento de hacer creer al público que la acción realmente transcurre en el

³⁸⁸ Tal y como afirmábamos anteriormente, pese a que en los documentos de censura se afirma que se rodó una secuencia alternativa para la escena de cama de Waldemar y Sylvia, la misma es completamente omitida en la versión censurada del film (Iglesias, 1975b).

³⁸⁹ Ésta, junto a otra secuencia de canibalismo, habían sido señaladas durante la revisión del guion en febrero de 1975 para ser vigiladas (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05167, Expediente 000009-75).

Tíbet. En este sentido, es llamativo como en enero de 1975, poco antes del inicio del rodaje, Juan José Porto (1975, p. 10) afirma en *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento* que la historia transcurriría en Brujas y el Tíbet; dando a entender que éstos serían los lugares reales del rodaje. Sin embargo, la obra fue rodada en la Vall d'Aran (Español, 2008, p. 37) y para la primera escena del film, que sucede en Londres –suponemos que en sustitución de la ciudad de Brujas comentada por Juan José Porto (1975, p. 10)–, se recicló un plano con vistas del Támesis y del Palacio de Westminster que había sido utilizado en *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973)³⁹⁰.

Pese a la falta de críticas, tenemos constancia de que *La maldición de la bestia* recibió numerosos aplausos durante su proyección en el VIII Festival Internacional de Cinema Fantàstic i de Terror de Sitges (Masó, 1975, p. 32); donde el film fue estrenado el ocho de octubre de 1975. En esta edición del Festival de Sitges, Paul Naschy fue premiado por su interpretación del hombre lobo Waldemar Daninsky (Agudo, 2009, pp. 184-185; Cuenca, 1994, p. 64); recibiendo el actor otro premio en el Festival de Nueva York también por su actuación en el film de Iglesias (Naschy, 1997, p. 112).

Por último, resulta interesante hablar del paso del título por los cines, ya que en un primer momento, a finales de 1975 y a lo largo de 1976, *La maldición de la bestia* sería estrenado y reestrenado de manera continuada en diferentes salas de cine y dentro de varios programas dobles. Entre 1977 y 1981 el film volvería a los cines, constando dentro de dos programas de sesión continua con clasificación S –presumiblemente, incluyendo los planos de desnudo cercenados por la censura–.

En la década de los noventa, concretamente en enero 1995, el film sería retransmitido por televisión, en una emisión de madrugada en Antena 3 –a las cuatro de la mañana–; y en 2009 fue proyectado en Barcelona en una sesión junto al director Miguel Iglesias y la actriz Grace Mills (Mercedes Molina), meses antes de la muerte de Paul Naschy en diciembre de ese mismo año.

En cuanto a la distribución internacional, el caso de *La maldición de la bestia* resulta realmente interesante ya que, debido a la explicitud de la violencia de algunas de sus escenas –tal y como decíamos anteriormente, se muestra de un modo bastante detallado como les arrancan la piel a dos mujeres–, el film fue perseguido en el Reino Unido durante el escándalo, anteriormente comentado, de los *Video Nasties* (Senn, 2017, p. 169) y forma parte de los 39 títulos que fueron procesados y prohibidos por obscenidad (McKenna, 2020, p. 179). En Francia, en cambio, de acuerdo con el director de fotografía Tomàs Pladevall en el libro de Piti Español (2008, p. 37), este film de Miguel Iglesias es considerado como una obra de culto.

15. *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976).

Tras la realización de diferentes filmes más bien alejados del terror, Naschy y Klimovsky volverían a reunirse en el título de ciencia ficción *Último deseo* (León Klimovsky, 1976), en la que se hace uso de los tópicos del cine de *zombies* aunque sustituyendo a los muertos vivientes por ciegos. Además, se llevan a cabo algunos títulos de tipo dramático y de *thriller* con toques de terror, como *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1976) o *Desnuda Inquietud* (Miguel Iglesias, 1976) y comedias de la talla de *El jovencito Drácula* (Carlos Benpar, 1976) o *Tiempos duros para Drácula* (Jorge Darnell, 1976). Sin embargo, este año resulta verdaderamente importante ya que, tras siete años de su exitosa ópera prima

³⁹⁰ Siendo este hecho una muestra más del carácter de explotación de estas obras, en las que se reutilizaban partes de metraje, decorados, música así como ideas y conceptos de otros filmes para así ahorrarse gastos innecesarios que engrosaran los ya de por sí ajustados presupuestos con los que sus realizadores trabajaban.

cinematográfica *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), Narciso Ibáñez Serrador vuelve a dirigir para la gran pantalla el que fue su segundo y último largometraje para el cine, *¿Quién puede matar a un niño?*

15.1. Argumento.

En este film se nos presenta la historia de un matrimonio anglosajón, Tom (Lewis Fiander) y Evelyn (Prunella Ransome), en un viaje que deciden dar por la costa española antes del nacimiento del que será su tercer hijo –ella está embarazada en un estado, aparentemente, avanzado–. Mientras la aparición de dos cadáveres en la playa con claros signos de violencia alerta a las autoridades, la pareja protagonista proseguirá con su viaje, dirigiéndose a la tranquila isla de Alanzora; en donde serán testigos de como los niños han tomado el control y han asesinado a todos los adultos.

15.2. Análisis erótico.

En cuanto al erotismo, son muy pocos los elementos de este tipo en *¿Quién puede matar a un niño?*, habiendo sólo una secuencia de estas características³⁹¹. En ella, Tom (Fiander) se encuentra con seis niños, todos ellos varones, que están desnudando el cadáver de una mujer, a la que dejan con el seno derecho al descubierto (Ibáñez Serrador, 1976, min. 01:07:07-01:08:09). El acto es trasladado a la pantalla a través de tres planos, dos más alejados que nos sitúan en la posición de Tom (01:07:10-01:07:12, 01:07:16-01:07:19 y 01:07:23-01:07:25) y otro mucho más cercano, casi desde el punto de vista de los niños (01:07:20-01:07:23 y 01:07:26-01:08:09). Es importante señalar que, pese a la proximidad de este último plano, el seno es mostrado siempre parcialmente, no llegando a incluir vistas completas ni excesivamente cercanas del mismo. El hecho de que el director no muestre el seno de un modo tan explícito como en otras obras de terror españolas –pese a que en 1976 ya se permitía la presencia de este tipo de desnudos siempre que los mismos no resultasen excesivamente evocadores–, podría ser un indicativo de que la inclusión del mismo no se debía a una circunstancia comercial; sino que, teniendo en cuenta el mensaje del film (del que hablaremos en el subapartado siguiente) Ibáñez Serrador parece plantear el sexo (o el descubrimiento del mismo) como uno de los aspectos a partir de los cuales los adultos dañamos la infancia de los niños. Además, al encontrarse la mujer muerta, puede que el director, tal y como hizo anteriormente en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) atribuya cierta tendencia necrófila a los personajes; aunque es difícil de discernir realmente dicha intención ya que el acto bien podría achacarse a una simple curiosidad infantil.

Algo semejante sucede durante los primeros minutos del film, ya que después de su extensa introducción se incluyen toda una serie de planos de gente bañándose y tomando el sol en una playa (00:07:15-00:08:05); siendo posible distinguir alguna que otra mujer joven en ropa de baño/bikini. Nuevamente, pero, pese a la presencia de dichos planos, las imágenes parecen ser incluidas en un sentido más bien contextual que con la intención de mostrar a mujeres jóvenes en bañador, tal y como sucede en otros filmes del *fantaterror* como *El coleccionista de cadáveres* (Santos Alcocer y Edward Mann, 1968), –obra que se inicia con una mujer tumbada en la playa tomando el sol mientras es espiada a través de un telescopio por el que será su futuro asesino–; o en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) –cuya primera escena se desarrolla en una piscina y aparecen las protagonistas en todo momento en

³⁹¹ Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Ibáñez Serrador, 1976).

bikini– y, sobre todo, *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974), que está protagonizado por un grupo de modelos de bañadores.

También tras la llegada de la pareja protagonista a la isla puede verse de manera muy fugaz el cadáver de una mujer en el suelo, apareciendo con la blusa rasgada y con el sujetador al descubierto (00:37:45-00:37:50). Esta visión es muy rápida y el cuerpo, pese a aparecer en primer término, no es enfocado por la cámara ya que el plano se dedica a seguir el vacilante paso de los pies de Tom (Fiander) a través de los pasillos de una desolada tienda.

15.3. Realización.

Respecto al proceso de producción, Narciso Ibáñez Serrador llevó a cabo la redacción del guion bajo su seudónimo Luis Peñafiel, a partir una idea original de Juan José Planas y que el mismo convirtió en novela de manera paralela al rodaje, *El juego de los niños*, publicada originalmente en 1976 (Quesada, 1976, p. 21). De acuerdo con Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, pp. 89-90) Juan José Planas acudió en busca de Ibáñez Serrador ofreciéndole su relato, que había sido publicado por entregas en una revista, para poder adaptarlo en formato televisivo; aunque posteriormente Planas lo desarrollaría como una novela. Ibáñez Serrador, por su parte, se dio cuenta de la fuerza del tema y de sus posibilidades para convertirlo en un largometraje cinematográfico.

Tal y como había sucedido con *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) el realizador dispuso de un presupuesto lo suficientemente holgado como para poder desarrollar el proyecto y conseguir un producto notable. El coste del film, según los datos finales, fue de un total de 25.273.531 pesetas (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75).

El film, en todo caso, es muy fiel al argumento de Juan José Planas (Quesada, 1976, p. 21), aunque se cambian algunas ideas. Por ejemplo, en la novela, la causa del cambio del comportamiento de los niños es la aparición de un polen (Benítez y Rovira, 2013, p. 90)³⁹²; mientras que en el film dicho fenómeno no recibe una explicación específica. De acuerdo con Narciso Ibáñez Serrador (Mary, 1976a, p. 44) el origen de la rebelión no es mostrado de manera explícita, aunque implícitamente “se puede adivinar que se opera como una mutación, un fenómeno de selección natural”³⁹³.

En este sentido, la intención de Ibáñez Serrador a la hora de abordar la obra fue la de demostrar que las acciones de los adultos, en concreto la violencia y la guerra, tienen sus consecuencias e impacto sobre los niños. Según el propio director, él quería manifestar que la crueldad de los niños del film viene condicionada por el maltrato y las actuaciones de los adultos; habiendo realizado la obra “como un alegato en su defensa [de los niños]” (Mary, 1976a, p. 44). Para entender esto son de suma importancia, tal y como apunta el propio Narciso Ibáñez Serrador (Mary, 1976a, p. 44; Tabernero, 2001, min. 00:23:23-00:23:43), los primeros siete minutos del film. En esta escena inicial (Ibáñez Serrador, 1976, min. 00:00:20-00:07:14) se nos presentan una sucesión de imágenes de archivo de diferentes conflictos bélicos del siglo XX –la Segunda Guerra Mundial, la Guerra indo-pakistaní, la Guerra de Corea, la Guerra de Vietnam y la Guerra de Biafra– intercaladas con los créditos iniciales y centradas en los efectos de dichas contiendas sobre los niños (la muerte, la pobreza, el hambre); especificando el número víctimas infantiles dentro de las cifras totales de bajas.

³⁹² De ahí que el film, en un primer momento, recibiese el título de “El polen” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75).

³⁹³ Otra de las mayores diferencias entre el libro y el film es una considerable reducción en el número de personajes, sólo manteniendo al matrimonio protagonista (Benítez y Rovira, 2013, p. 90); consiguiendo el director a través de ello una narración más personal y claustrofóbica.

Según José Luis Alcaine (Tabernero, 2001, min. 00:24:14-00:24:59), este prólogo fue importante para explicar todo aquello que se va sucediendo en el film, pero también para poder evitar, hasta cierto punto, a la censura ya que todas las atrocidades presentadas en el título se veían justificadas por la miseria de las guerras³⁹⁴.

Sobre esta introducción es igualmente interesante señalar la completa falta de imágenes de la Guerra Civil Española; que es sólo referida muy brevemente por parte del personaje de Fiander ya dentro del film (Ibáñez Serrador, 1976, min. 00:20:43-00:20:47).

Por otra parte, uno de los aspectos más interesantes de *¿Quién puede matar a un niño?* es su puesta en escena, situando la acción en espacios abiertos y luminosos (Tabernero, 2001, min. 00:05:15-00:06:33), como un ficticio y turístico pueblo costero –Benavis, supuestamente situado a pocos kilómetros al norte de la Almetlla de Mar– y, después, en una tranquila isla del Mediterráneo –Almanzora–³⁹⁵. Este hecho resulta importante ya que, pese a tratarse de un film de tipo fantástico, Narciso Ibáñez Serrador sitúa la acción en un tiempo y un espacio reconocibles para los espectadores españoles. A diferencia que en los filmes anteriores del *fantaterror*, ya no es necesario llevar a los personajes a la Europa Central, sino que la historia se desarrolla en los años setenta y en un espacio muy concreto (aunque ficticio), situado al sur de la provincia de Tarragona. Además, este hecho es también destacable porque se trata de una de las principales diferencias entre la novela y el film. Mientras Juan José Planas en la novela nos lleva a la paradisíaca e imaginaria isla de Th'a (Benítez y Rovira, 2013, p. 90); Narciso Ibáñez Serrador hace que sus personajes viajen a un espacio igualmente imaginario, aunque situado en la costa catalana.

Tanto por su mensaje como por el espacio en el que se desarrolla, *¿Quién puede matar a un niño?* coincide en un contexto en el que el cine terror, a nivel internacional, toma cada vez un mayor fondo crítico y social, siendo su antecedente dentro del terror nacional el caso de *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) o *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1975). Aunque la obra suele ser comparada con *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), muy probablemente tanto por tener lugar la acción en un pueblo turístico como por el hecho de demonizar unos seres generalmente inocentes –ya sean éstos unos pájaros o unos niños– (Benítez y Rovira, 2013, pp. 38, 97; Gómez Arrufat, 1977, p. 9; Tabernero, 2001, min. 00:36:32-00:37:35; Torres, 1999, p. 248); el final del film, con la muerte del protagonista por parte de la Guardia Civil –los agentes creen que está atacando a los niños cuando en realidad se está defendiendo–, no deja de ser similar al desenlace de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) y exactamente igual que el de *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1975)³⁹⁶. En este último título, pero, la muerte de George (Ray Lovelock) implica una serie de lecturas políticas dado el previo desarrollo del policía como antagonista; un hecho que es más difícil de trasladar al film de Ibáñez Serrador.

Además, *¿Quién puede matar a un niño?* se asemeja, hasta cierto punto, al subgénero de terror de venganza de la naturaleza contra el ser humano –conocido generalmente como

³⁹⁴ En todo caso resulta importante señalar que, pese a la escabrosidad del tema, Narciso Ibáñez Serrador se muestra muy contenido a la hora de trasladar a la pantalla las secuencias de mayor virulencia (Torres, 1999, p. 248). A pesar de incluir algunas escenas realmente punzantes –como es la de un niño pequeño empuñando un arma de fuego o la de un grupo de infantes convirtiendo el cadáver de un anciano en una piñata–, el director se aleja de la sangre y el *gore* para solamente sugerir lo que está sucediendo.

³⁹⁵ Pese a ello, la obra fue rodada en su mayor parte en un pueblo de Toledo (Tabernero, 2001, min. 00:21:32-00:22:29); perteneciendo las imágenes costeras, tal y como se indica en los créditos finales del film, a Sitges y las Islas Baleares.

³⁹⁶ En ambos casos el final es desmoralizador y abierto: en *¿Quién puede matar a un niño?* muere el único ser humano adulto conocedor de las tendencias homicidas de los niños, que buscan salir de la isla y expandirse; mientras que en la obra de Jorge Grau el protagonista muere, y con él el conocimiento de que la causa del resurgir de los muertos es la máquina insecticida, que sigue en marcha y abarcando más espacio.

Natural Horror–, que tuvo un largo recorrido en el cine de explotación tanto en EE.UU. (Parker, 2017, p. 57) como en Australia (Hartley, 2008, min. 00:32:18-00:34:26, 00:48:31-00:52:40; Weiner, 2020, min. 01:50:15-01:52:27) durante los años setenta y ochenta. Así, de la misma manera que en este subgénero es común encontrar que los animales –realistas o de aspecto gigantesco– se vuelven contra los hombres y las mujeres como venganza por sus actos contra la naturaleza, en este segundo film de Narciso Ibáñez Serrador los niños deciden atacar a los adultos como reacción a las atrocidades que han llevado a cabo a lo largo de la historia y de las cuales han sido sus principales víctimas.

Por otra parte, encontramos dos secuencias a través de las cuales queda reflejada una de las ideas que sobrevuela toda la obra a nivel argumental: el aborto³⁹⁷. Así, durante la primera parte del film se desarrolla una escena intimista (00:19:53-00:22:12) en la que el matrimonio protagonista mantiene una conversación respecto a las guerras y los males del mundo y de sus consecuencias sobre los niños. Durante la misma, Tom (Fiander) hace referencia a *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) y de como Fellini presenta a un personaje que dispara a sus hijos para librarles de la vida del futuro, respondiendo Evelyn (Ransome) que seguramente se tratase de un fascista al ser italiano. Sin embargo, la mujer también afirma que Tom quiso matar a su tercer hijo, a lo que él responde que fue porque ellos ya tienen dos hijos. Aunque breve, este diálogo nos da a entender que este tercer embarazo fue totalmente inesperado y que el marido quería que su esposa abortara; mostrándonos también la opinión de ambos personajes al respecto: él está a favor y ella en contra. En la segunda escena, por su parte, Evelyn muere desangrada por acción del bebé que lleva dentro del vientre –como decíamos, estaba embarazada de su tercer hijo– (01:33:17-01:36:24), lo que la lleva a golpearse su barriga con intención de matar al nonato y hacer que pare (01:34:57-01:35:03). Teniendo en cuenta el mensaje de la obra así como el contexto en el que la misma fue realizada –siendo un tema de continuo debate la cuestión de la sexualidad, los métodos anticonceptivos y el aborto–; parece plausible que Narciso Ibáñez Serrador trasladase a su film dicho debate esparciendo varias ideas a través de las dos escenas mencionadas a favor y en contra del aborto para que el espectador pueda desarrollar su propia opinión sobre tan espinoso tema y, así, responder a la mordaz pregunta planteada por el título: ¿quién puede matar a un niño?³⁹⁸.

En cuanto a la censura, el guion del film fue revisado en dos ocasiones. Primero, a finales de abril de 1974 bajo el título “El polen”, siendo aprobado aunque con la advertencia de suprimir la escena de los chicos desnudando el cadáver de una mujer en una iglesia y otra en la que aparecía la cabeza de un niño volando (aparentemente, no incluida en el montaje final). La segunda vez fue revisado a finales de julio de 1975, nuevamente aceptando el film aunque requiriendo que se eliminase la escena de la iglesia (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75).

También en el expediente de petición del permiso de rodaje datado de mediados de octubre de 1975 (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75), y bajo el título de “La noche que empezaron a jugar”, se advierte que debían cuidarse las secuencias con mayores muestras de violencia, sobre todo las finales en las que el protagonista va disparando contra los niños armado con un subfusil; y requiriendo suprimir por completo la escena de los niños en la iglesia desnudando y tocándole los pechos a una mujer.

³⁹⁷ Cabe decir que en *La culpa* (Narciso Ibáñez Serrador, 2006), film para la televisión que el director rodó como parte de un proyecto coral, Ibáñez Serrador volvería a plantear una historia que giraba alrededor del aborto y protagonizada por una niña.

³⁹⁸ Según Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, p. 91), el film “desprende un cierto mensaje antiabortista”. Sin embargo, y pese a que la obra critica las acciones de los adultos contra los niños, desde nuestro punto de vista el realizador no se posiciona ni a favor ni en contra del aborto, sino que ofrece diferentes argumentos de un modo muy objetivo.

Una vez finalizado, el film fue revisado a finales de marzo de 1976 por la Comisión de Calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, siendo autorizado para mayores de 18 años sin adaptaciones³⁹⁹. De acuerdo con los comentarios, el film se ajustaba al guion presentado y se había aplicado correctamente la sugerencia de la censura previa de guiones (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75). Por tanto, a partir de este informe sabemos que Ibáñez Serrador no incluyó la escena de los niños con el cadáver en la iglesia en la versión española, siguiendo con las insistentes advertencias de la censura previa de guiones, aunque sí la rodó igualmente. Además, de acuerdo con las descripciones de la secuencia en cuestión, parece ser que en un primer momento la misma debía incluir a los niños no sólo desnudando a la mujer (tal y como aparece en el film), sino que también tocándole los senos.

Por otro lado, la Comisión de Apreciación también revisaría el film unos días después de la Comisión de Calificación, otorgándole la subvención de Interés Especial dado el alto coste del rodaje, con una valoración de “un punto” (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75)⁴⁰⁰. Los miembros de la Comisión de Apreciación también consideraron que el film estaba muy bien dirigido y que se trataba de un producto de una muy buena calidad pese a su argumento desagradable (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75).

15.4. *Impacto.*

Respecto al impacto del film, si bien *¿Quién puede matar a un niño?* no consiguió igualar el éxito en taquilla de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), sí recibió una aceptación muy positiva por parte de la crítica española; aunque al mismo tiempo fue criticada por la “falta de credibilidad de la historia” (Benítez y Rovira, 2013, p. 101), un hecho un tanto ridículo al tratarse de una obra cinematográfica con claras influencias fantásticas y de la ciencia ficción. Castell (1976, p. 44), por ejemplo, afirma en el semanario *Hoja del Lunes* de la provincia de Barcelona que Ibáñez Serrador hace un correcto uso de los elementos de suspense y que el film “utiliza el terror a pecho descubierto y que acaso por la índole sobrecogedora de su mensaje no encuentre el merecido eco. Porque es una película tan apasionante como desagradable”. El crítico, además, aprovecha para aplaudir la actuación de la pareja protagonista.

Incluso Luis Quesada (1976, p. 21), poco dado al cine de terror –la mayor parte de las críticas que escribió sobre diferentes títulos del *fantaterror* fueron catastróficas–, parece satisfecho con el resultado final de la obra, que describe en *La Estafeta Literaria* como “un filme de terror de muy buena factura, bastante original, en la estela de un Hitchcock”. Al parecer, al crítico le gustó que Ibáñez Serrador abandonara muchos de los recursos que había utilizado en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), como el hecho de situar la acción en un espacio abierto y luminoso en vez de una mansión gótica, y las posibles lecturas de tipo político aplicables al argumento.

Un caso similar al de Quesada es el de Manuel de Sanhernán (1976, p. 2), verdaderamente reticente hacia el cine de terror durante los primeros años de la década de los setenta, aunque

³⁹⁹ Paradójicamente, el avance publicitario del film fue aprobado para todos los públicos (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75). Resulta incluso más sorprendente que en julio de 1983 la Subcomisión de Calificación autorizase *¿Quién puede matar a un niño?* para mayores de 14 años, si bien la distribuidora pedía que fuese aprobada para todos los públicos (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75).

⁴⁰⁰ A finales de abril de 1976 la productora del título, Penta Films, S.L., presentó un recurso contra dicha decisión, requiriendo una mayor puntuación. La Comisión de Apreciación en pleno en octubre de ese mismo año ratificó la decisión previa de otorgarle al film una protección económica equiparable a un punto (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75).

igualmente complacido tras la visualización de *¿Quién puede matar a un niño?* Así, en el semanario *Hoja del Lunes* de A Coruña señala que Narciso Ibáñez Serrador, pese a sus pocas incursiones en el cine, sabe acertar a la hora de realizar sus filmes, y además comenta que el film se trata de una “inteligente plasmación en imágenes de un tema realmente insólito, mezcla de terror y ciencia-ficción, que en determinados momentos adquiere matices de dramática denuncia contra hechos de los que son víctimas los niños”.

En cambio, A. Martínez Tomás (1976, p. 60), en su crítica para *La Vanguardia Española*, afirma que esperaba mucho más de Narciso Ibáñez Serrador –tanto por su reconocida carrera televisiva como por el éxito de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969)–; hasta el punto de describir *¿Quién puede matar a un niño?* como “una película con las más escasas virtudes artísticas, que abruma y no divierte, que irrita y no emociona”.

Con el paso de los años la segunda obra cinematográfica de Narciso Ibáñez Serrador se convertiría en una verdadera obra de culto. Sin embargo, Mercedes Rodríguez (1986, p. 38), en *Diario de Burgos*, comenta para su emisión en televisión, que se trataba de un film que, pese a tener un buen estreno en su momento, “pronto cayó en el olvido”.

El paso del film por los cines también fue muy reseñable ya que, pese a no llegar al rompedor éxito de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), se mantuvo a modo de estreno individual y de manera exclusiva⁴⁰¹ durante seis semanas en el Regio Vistarama Palace de Barcelona –única sala de la ciudad con pantalla gigante de Vistarama– y durante once semanas en la sala Proyecciones Cinerama de Madrid. Posteriormente, la obra sería reestrenada en diferentes salas de reestreno a modo de acompañamiento en programas de sesión continua; siendo nuevamente estrenada entre 1981 y 1983, coincidiendo con toda una serie de polémicas y noticias sobre el aborto. En los años ochenta, el segundo y último film para el cine de Ibáñez Serrador también sería proyectado en dos ocasiones en el Festival de Cine Imaginario de Madrid (IMAGFIC).

El fim consiguió recaudar, según un documento de “relación de recaudaciones” del Archivo General de la Administración (AGA, Sección Cultura, Caja 36/05189, Expediente 173-75), 1.007.220 pesetas durante su primera semana de estreno en Madrid; 851.465 pesetas durante su primera semana de estreno en Zaragoza; 303.950 pesetas durante sus tres primeros días de estreno en Barcelona y 61.785 pesetas en sus tres primeros días de estreno en Tarragona. Dadas estas cifras, no es de extrañar que *¿Quién puede matar a un niño?* lograra situarse en segundo lugar dentro de las obras cinematográficas del *fantaterror* con mayor recaudación en taquilla, con un total de 63.319.411 pesetas (equivalentes a 380.557,32 euros) y 868.396 espectadores (Pulido, 2012, p. 56). Sin embargo, este hecho se debe al incremento del precio de las entradas de cine, de ahí que con una menor afluencia de público –se trata del decimonoveno título dentro de las veinticinco obras cinematográficas del fantástico español con mayor éxito de público (Matellano, 2017, p. 111)– consiguiese una mayor recaudación económica.

¿Quién puede matar a un niño? tuvo bastante éxito fuera de España (Torres, 1999, p. 252), aunque estuvo sujeto a toda una serie de polémicas. En los Estados Unidos, por ejemplo, se le cambió el título ya que era demasiado explícito, pasando a ser conocido como *Island of the Damned* –muy posiblemente, como bien indican Carlos Benítez y Montse Rovira (2013, p. 97), con la intención de ser distribuida como una secuela de *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) y *Children of the Damned* (Anton Leader, 1964)– y tuvo diferentes problemas por su contenido (Taberner, 2001, min. 00:38:44-00:39:01). Aparentemente, pese a las

⁴⁰¹ Un hecho poco común dentro del terror español, formado generalmente por títulos estrenados directamente como acompañamiento dentro de programas dobles y en sesión continua sin contar, salvo en casos concretos, con un estreno propio.

polémicas, la obra logró cosechar un buen éxito en los cines estadounidenses (De aquí y de allá, 1978, p. 44). En Francia, por su parte, pasó a ser llamada *Les Revoltes de l'an 2000* (De aquí y de allá, 1977, p. 36) —enfaticando el carácter irreal y de ciencia ficción del argumento—, mientras que en algunos países no fue estrenada o lo hizo prescindiendo del documental introductorio (Benítez y Rovira, 2013, p. 99). En Italia el film consiguió mayor recaudación que *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), aunque al mismo tiempo fue considerado a partes iguales como defensor de una ideología fascista y comunista, sufriendo diferentes interpretaciones debido a la intervención de la policía en su escena final (Taberner, 2001, min. 00:06:33-00:11:28).

Finalmente, sólo cabe señalar que *¿Quién puede matar a un niño?* fue galardonada con el premio de la crítica en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz (De aquí y de allá, 1977, p. 36); y en 2012 se realizó un *remake* de producción mexicana bajo el título *Come Out and Play* (Makinov, 2012); trasladando la acción a México e incluyendo una serie de escenas enfocadas en explotar el aspecto más violento, sangriento y rocambolesco de la historia.

16. *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977).

Mientras el fantástico español seguía dando algunas muestras de vida abriéndose hacia un público más amplio, siendo una muestra de ello el éxito conseguido por el film de aventuras *Viaje al centro de la Tierra* (Juan Piquer Simón, 1977), el cine de terror en sí había sido abandonado por la mayor parte de la industria. Sin embargo, 1977 viene marcado por el salto de Paul Naschy a la dirección con *Inquisición*, un título explícitamente violento que sigue la estela de otras obras cinematográficas de explotación europeas sobre la caza de brujas —como el polémico título alemán *Hexen bis aufs Blut gequält* (Michael Armstrong y Adrian Hoven, 1970)— aunque llevando las torturas inquisitorias a niveles mucho más realistas y sádicos.

16.1. *Argumento.*

Bernard de Fossey (Paul Naschy) es un implacable inquisidor que, viajando por la Francia del siglo XVI, tortura y envía a la hoguera a todo aquel acusado de tratar con el demonio. Siendo hospedado en la casa de un noble de una zona cercana a Carcassonne, Fossey conocerá a Catherine (Daniela Giordano), una de las hijas de éste, por quien el inquisidor se sentirá rápidamente atraído. Catherine, por su parte, está enamorada de un joven que le ha prometido casarse con ella después de volver de un viaje al que debe partir. La visión de su enamorado siendo asesinado y de un hombre misterioso al que Catherine considera culpable, la llevarán a pactar con el diablo para así poder descubrir la identidad del asesino de su amante y vengarse.

16.2. *Análisis erótico.*

En lo que respecta al erotismo, Naschy hace uso de las escenas de tortura y rituales satánicos para favorecer la presencia de desnudos, aparte de aprovechar el contexto histórico —el siglo XVI— para tomarse licencias cinematográficas y vestir a las intérpretes femeninas con prendas muy escotadas, con oberturas tanto en V como en U a lo largo de toda la obra; siendo especialmente destacado en las actrices Daniela Giordano, Julia Sally, Eva León y Loreta Tovar. Giordano, además, llegará a aparecer con un par de camiones muy velados y semitransparentes durante la segunda mitad del film⁴⁰².

⁴⁰² Para la realización de este análisis nos hemos basado en la versión sin censura del film (Molina, 1977).

Empezando por las escenas de tortura, realmente crueles y violentas y que sirven para acentuar el carácter sádico de los inquisidores, la primera de ellas nos muestra a una mujer tumbada siendo interrogada por Fossey –el personaje al que da vida Paul Naschy– (00:24:13-00:25:41). Aunque primero la escena es mostrada a lo lejos (00:24:18-00:24:26), un plano cercano del tronco superior de la mujer con los senos a la vista (00:24:29-00:24:33 y 00:24:39-00:24:43), nos descubre que la joven se trata de Odile (Loreta Tovar). Tras un breve *zoom* en retroceso, se muestra el cuerpo de ella de perfil (00:24:46-00:25:00), incluyendo algunas vistas de su seno derecho y, muy parcialmente, de su vello púbico. Un nuevo *zoom* en retroceso (00:25:08-00:25:16) nos llevará desde una vista del tronco superior de Odile a otra general de cuerpo entero, aunque quedando su zona genital oculta tras la figura de Fossey; situación que vuelve a repetirse, una vez más, a través de otro *zoom* en retroceso (00:25:36-00:25:41). Posteriormente, mientras es acarreada por uno de sus torturadores, la mujer aparece con la espalda al desnudo ofreciendo una fugaz vista de parte de su trasero (00:26:03-00:26:10); momento en el que el inquisidor procede a interrogar a Pierril (Eva León). Ésta, tras ser atada a un artilugio formado por una rueda con hojas cortantes, es mostrada en un *zoom* en retroceso, apareciendo vestida con una prenda muy fina y escotada que le deja toda la zona intermamaria y buena parte del vientre al descubierto (00:26:12-00:26:15). Entre los minutos 00:26:15-00:26:25 y 00:26:30-00:26:37, se incluye un plano fijo de cuerpo entero de la mujer atada que permite, nuevamente, vistas de su zona intermamaria. Tras un plano picado más alejado, a través del que podemos ver a Pierril mientras es acercada al artilugio de tortura (00:26:41-00:26:45), se introduce un primer plano de su zona intermamaria siendo arañada por las hojas cortantes incrustadas en la rueda (00:26:46-00:26:49), incluyendo vistas parciales de sus senos. Un nuevo *zoom* en retroceso nos conduce al lado opuesto de su cuerpo, apareciendo la mujer con la túnica abierta (00:27:03-00:27:13), con la zona intermamaria al descubierto y siendo discernible su zona genital por debajo de la prenda. A través de una vista muy cercana de ella (00:27:14-00:27:19) y un nuevo *zoom* hacia atrás (00:27:20-00:27:27), así como un plano medio fijo de la parte superior de su tronco (00:27:27-00:27:29 y 00:27:33-00:27:39) se vuelve a mostrar su zona intermamaria y el busto muy parcialmente.

La segunda secuencia, considerablemente más violenta, nos muestra a otra mujer a la que le mutilan los senos (00:38:14-00:38:45). Tal y como sucedía en la primera secuencia de este tipo, la escena es mostrada a lo lejos, apareciendo una mujer atada desnuda a una rueda (00:38:14-00:38:16). La introducción de un primer plano de sus senos (00:38:17-00:38:18) mientras son quemados con una ascua ardiente, nos lleva a un *zoom* en retroceso de su tronco al desnudo (00:38:18-00:38:20), seguido de un plano medio fijo del mismo (00:38:21-00:38:28). Tras recibir una orden de Fossey, el torturador coge unas tenazas y, a través de un primer plano de los senos de la víctima, vemos como el encapuchado le arranca el pezón derecho (00:38:48-00:38:52). Después de este explícito plano, un *zoom* en retroceso nos dirige a una vista del torso desnudo de ella (00:38:52-00:38:56); y, tras un nuevo *zoom* hacia atrás (00:39:01-00:39:04), se nos volverá a mostrar su busto al desnudo hasta el vientre (00:39:04-00:39:32). Un breve barrido final (00:39:38-00:39:42) incluirá una nueva vista de la mujer con los senos al descubierto.

El juicio de Catherine (Giordano), por otro lado, es mucho más breve y considerablemente menos violento, recibiendo la mujer varios pinchazos en la espalda por parte de uno de los inquisidores compañeros de Fossey (01:18:09-01:19:05 y 01:18:40-01:18:42). El grado de desnudez de ella, a su vez, también es inferior respecto al del resto de las jóvenes torturadas; siendo sólo visible su espalda (01:18:09-01:18:25) y, muy sutilmente, sus senos a través de la ropa (01:18:26-01:18:35).

Cabe decir que éstas no son las primeras imágenes de partes de la anatomía femenina con magulladuras presentes en *Inquisición*, ya que durante los primeros minutos del film

(00:06:25-00:07:32) se presenta una escena en la que Bernard de Fossey (Paul Naschy) y Pierre Burgot (Tony Isbert) se adentran en una casa de apestados para poder atestiguar de primera mano los estragos causados por esta enfermedad. Las víctimas mostradas son dos mujeres semidesnudas (00:06:25-00:06:41), de una de las cuales se ofrecen vistas muy cercanas de su cuerpo con evidentes heridas en los senos, vientre y rostro (00:06:42-00:06:46), de la que posteriormente se nos muestra otro plano de cuerpo entero con la zona pélvica cubierta (00:06:51-00:06:58). Una vez fuera de la vivienda, pueden verse muy parcialmente y a lo lejos a las dos mujeres en estado de desnudez mientras sus cuerpos son llevados hasta una carreta llena de difuntos (00:07:03-00:07:32).

Respecto a las escenas de satanismo, resulta realmente interesante el ritual que Catherine (Giordano) lleva a cabo con una calavera todavía en descomposición en medio de un círculo pintado en el suelo con un triángulo en su interior (00:45:54-00:46:49). Pese a que durante la ceremonia Catherine se encuentra completamente desnuda, sólo son discernibles sus senos de entre las sombras, muy visibles durante un *zoom* en retroceso que va desde su busto hasta una vista general de ella (00:45:54-00:45:58); encontrándose su zona pélvica completamente oscurecida en todo momento. Seguidamente Catherine es mostrada en un desnudo integral trasero (00:46:53-00:47:11) mientras le untan el cuerpo, como parte de su preparación para formar parte en un aquelarre. Tras tumbarse en un jergón (00:47:12-00:47:15), la joven aparece con los senos a la vista, aunque flexionando la pierna derecha para evitar una exposición directa de su zona genital (00:47:15-00:47:17). Un *zoom* hacia su rostro permitirá una vista mucho más próxima de su busto (00:47:18-00:47:21), mostrando muy de cerca su tronco superior de lado (00:47:22-00:47:25). A éste le seguirá la celebración del *sabbat*, marcadamente onírico y fantástico, con una serie de personajes bailando a cámara lenta y un diablo cornudo –medio hombre medio cáprido– que Catherine besará (00:49:58-00:50:01); siendo ésta una breve referencia a la zoofilia propia de los aquelarres señalada por Román Gubern y Joan Prat Carós (1979, p. 159). Posteriormente, un plano picado (00:50:52-00:51:15) nos descubrirá a Catherine de rodillas en un desnudo de perfil mientras le untan la parte posterior del cuerpo (ofreciendo una vista parcial de sus senos). Esta nueva preparación del *sabbat* dará paso a otra secuencia fantástica en la que aparece el diablo (interpretado por Paul Naschy) en su trono y una mujer en desnudo integral trasero en medio de una sala rodeada por una serie de personajes con túnicas (00:51:53-00:52:21). La joven, a punto de ser sacrificada por dos mujeres, será mostrada en desnudo delantero con los senos a la vista, pero sin incluir sus genitales, que ella cubre con sus manos (00:52:21-00:52:26). Entre los minutos 00:52:27-00:52:34 se ofrecerán nuevas vistas parciales de su seno derecho mientras es degollada y su sangre recogida en un cáliz; cayendo seguidamente al suelo y mostrando su espalda y trasero de manera parcial (00:52:35-00:52:40).

Aparte de las mencionadas escenas de tortura y de ritual satánico, Naschy introduce en el guion un par de secuencias amorosas. La primera de ellas, realmente breve (01:02:05-01:03:42), nos muestra a Catherine presentándose en los aposentos de Fossey, vistiendo una túnica muy fina y escotada, y entregándose sexualmente al hombre. Ante el titubeo de él, la mujer se quitará la ropa –aunque sin mostrar el desnudo en pantalla– (01:03:23-01:03:27) mientras se le acerca y lo besa (01:03:32-01:03:44). Pese a la omisión de la práctica sexual, la entrada de un nuevo plano con las manos de Elvire (Julia Saly) pelando una mazorca (claro símbolo fálico) podría tratarse de una posible metáfora del coito no mostrado entre Fossey y Catherine (01:03:44-01:03:46). Posteriormente se incluye una escena sexual de ambos en la que Catherine, tras besar a Fossey, lo guía hasta la cama, en la que ambos se tumban besándose (01:08:55-01:09:52), siendo posible adivinarle el trasero a ella a través de la fina túnica (01:09:40-01:09:41). Después de una breve escena de los inquisidores compañeros de Fossey manteniendo una conversación, se introduce un primer plano del pie derecho de

Catherine (01:10:24-01:10:26), seguido de un barrido que nos mostrará a los amantes de lado, tumbados en la cama, con ella encima de él besándose (01:10:26-01:10:36). Este barrido incluirá algunas vistas parciales del seno derecho de Catherine, aunque no de su trasero dada la presencia de una sábana que le cubre la parte inferior del cuerpo hasta la cintura (01:10:30-01:10:34). Entre los minutos 01:10:37 y 01:10:56 se nos mostrará a la pareja a través de un plano medio fijo besándose, con él dándose la vuelta para poder tumbarse encima de ella y besarle el cuello, sin incluir el movimiento ningún tipo de desnudo.

La secuencia de mayor explicitud de desnudez femenina del film nos presenta a cuatro mujeres, entre las que se encuentran Odile (Loreta Tovar) y Pierril (Eva León), tomando un baño totalmente desnudas en un río (00:16:25-00:17:01). La escena se inicia con una vista general de las cuatro mujeres en desnudo integral, tanto delantero como trasero y de perfil (00:16:25-00:16:29). Dos breves y rápidos barridos muy cercanos ofrecerán mejores vistas de una de las mujeres en desnudo integral delantero (00:16:33-00:16:35) y de dos más, una en desnudo integral trasero y otra en desnudo delantero, aunque con el agua hasta la cintura sin llegar a exponer su zona pélvica (00:16:35-00:16:37). Seguidamente, se incluye un nuevo plano general de las mujeres jugando con el agua y mojándose mutuamente (00:16:39-00:16:41); para después mostrar un plano medio de Odile (Tovar) con los senos a la vista, tanto de lado como de frente (00:16:49-00:16:52). Finalmente, las cuatro mujeres aparecen fuera del agua en un plano americano o de tres cuartos hasta las rodillas en desnudo integral delantero (00:16:57-00:17:01). El hecho de que el baño de las cuatro mujeres sea observado desde la distancia por Rénover (Antonio Iranzo) le aporta al personaje rasgos voyeristas, tratándose éste también de un sádico que intenta abusar sexualmente de Elvire (Saly) y que incluso llega a confesar que acusa a las mujeres jóvenes de brujería ya que le gusta verlas arder (01:04:22-01:05:12). El voyerismo y el sadismo, además, son igualmente aplicables a los inquisidores, quienes torturan a sus víctimas hasta conseguir una confesión o matarlas, acompañados de un grupo de eclesiásticos que los observan mientras llevan a cabo sus despiadados interrogatorios. Por otro lado, el hecho de que la secuencia del baño incluya a las mujeres jugando y tirándose agua podría tratarse de una posible referencia lésbica, si bien no se presentan gestos mucho más sugerentes que impliquen el contacto físico directo entre ellas como pueden ser caricias o manoseos.

16.3. Realización.

Paul Naschy dio el salto tras las cámaras de manera casual, después recibir la visita de un acaudalado palentino (Rafael Martínez de Azcoitia) que le ofreció que dirigiera su biografía⁴⁰³. Después de descartar la idea, dado el poco interés que Naschy creía que podría tener una obra cinematográfica sobre la vida de Martínez, éste volvió a contactar con el actor para producir el film que él quisiera (Agudo, 2009, pp. 187-191). El hecho de que Naschy propusiera rodar un título sobre la Inquisición se debía a la atracción del actor por este tema, que consideraba poco explotado a nivel cinematográfico (Naschy, 2009, min. 00:27:54-00:28:34). Así es como Paul Naschy, en una triple labor de director, guionista y actor, emprendió un film sobre la Inquisición española y Tomás de Torquemada (Molina Foix, 1999, p. 299) –siendo ésta una empresa inconcebible unos pocos años antes debido a una más que posible actuación de la censura estatal y/o de la Iglesia⁴⁰⁴–. Pese a ello, siguiendo el consejo del historiador Julio

⁴⁰³ Naschy llevaba planteándose la posibilidad de dirigir desde que el productor de Profilmes Josep Anton Pérez Giner le dijo que la productora dejaría de llevar a cabo filmes de terror y que no renovarían su contrato (Agudo, 2009, p. 192).

⁴⁰⁴ A principios de los años sesenta la productora británica Hammer Film Productions desestimó llevar a cabo una obra cinematográfica sobre la Inquisición española después de que la Iglesia Católica les advirtiera de una posible prohibición de la misma si llegaban a rodarla (Bradley, 1998, p. 110). En cuanto a *Il trono di fuoco*

Caro Baroja, Naschy desechó la idea de situar la acción en España y estudió a fondo las intervenciones de la Inquisición en Europa, en países como Francia, Alemania o Suiza; menos conocidas aunque igualmente violentas y represivas (Agudo, 2009, pp. 191-192; Molina Foix, 1999, p. 299). Finalmente, el actor decidió basar el argumento de su film en un hecho real acontecido en Carcassonne, donde un inquisidor se enamoró de una mujer acusada de brujería (Naschy, 1997, p. 113) y se inspiró en el despótico juez Pierre de Lancre para la caracterización de su personaje principal (Agudo, 2009, pp. 191-192)⁴⁰⁵.

A nivel de producción, Naschy contó con Ancla Century Films, empresa dirigida por Franco Campitelli (Agudo, 2009, p. 192) –un productor italiano afincado en España (Olano y Crespo, 1999, p. 359)– y con Anubis Films, creada para la ocasión por Rafael Martínez de Azcoitia. Campitelli, sin embargo, les jugó una mala pasada a Naschy y a Martínez ya que se quedó con todos los derechos de la obra, con lo que Rafael Martínez perdió alrededor de 20.000.000 de pesetas (Agudo, 2009, p. 194); un hecho que según Paul Naschy afectó negativamente a la distribución del film:

“Lamentablemente he tropezado con una productora nefasta, «Ancla Century Films», y un pésimo distribuidor. Olvidaron el aporte de mi propia productora, y la que es mi «ópera prima» no tuvo el soporte que merecía. En su afán de lucro, inscribieron la película a su nombre en el Ministerio y han dejado en la ruina a un joven productor” (Martínez P., 1978, p. 12).

Aún así, parece que el actor y realizador dispuso de un presupuesto considerable, de entre 22.000.000 pesetas («Inquisición», primera película dirigida por Paul Naschy, 1976, p. 23) y 30.000.000 de pesetas (El popular actor y director Paul Naschy descansa en burgos, 1976, p. 12); una inversión sobre todo enfocada en la construcción de los decorados («Inquisición», primera película dirigida por Paul Naschy, 1976, p. 23; Naschy, 2009, min. 00:30:12-00:30:39).

Respecto al film en sí, el argumento planteado por Naschy resulta semejante al de la polémica obra cinematográfica alemana *Hexen bis aufs Blut gequält* (Michael Armstrong y Adrian Hoven, 1970) y al de la británica *The Devils* (Ken Russell, 1971), aunque incrementando considerablemente el nivel de violencia –lo que consigue acercar *Inquisición* a otros títulos sadoeróticos del mismo período como es el caso de *Ilsa: She Wolf of the SS* (Don Edmonds, 1975)– y, eso sí, siendo una obra mucho menos ambiciosa y experimental que la de Russell⁴⁰⁶. El director, además, se atreve a introducir una serie de elementos a través de los cuales ridiculiza y/o desvirtua a la Inquisición. Son un ejemplo de ello unas acusaciones totalmente fantásticas e inverosímiles contra las supuestas brujas que los inquisidores no sólo se creen sino que además consideran lo suficientemente válidas como para torturar a las mujeres acusadas. También la presencia del personaje del cirujano (interpretado por Eduardo Calvo) supone un contrapunto verosímil a la actuación de la Inquisición, puesto que el mismo afirma que cualquier persona sometida a sus torturas aceptaría adorar al diablo sólo para no prolongar más el dolor. En este sentido, Naschy incluso refleja el poder manipulador de la Iglesia haciendo que su personaje influya en el padre de Catherine (Giordano) y Elvire (Sally),

(Jesús Franco, 1970), que fue realizada entre Italia, Alemania, España y Liechtenstein, se centra en la quema de brujas en la Gran Bretaña del siglo XVII en vez de hacerlo en la Inquisición.

⁴⁰⁵ En este sentido, el realizador parece querer evitar posibles polémicas incluyendo una voz en *off* después de los créditos iniciales que especifica que la acción se sitúa “En Francia, a finales del siglo XVI” (Molina, 1977, min. 00:01:55-00:01:59).

⁴⁰⁶ De acuerdo con la serie documental de Andrew Starke y Pete Tombs (1999e, min.00:14:09-00:14:13) *Inquisición* mezcla diferentes elementos de *Witchfinder General* (Michael Reeves, 1968) y *The Devils* (Ken Russell, 1971).

para que cambie su testamento en su lecho de muerte y convierta al inquisidor en el futuro tutor de sus hijas.

En lo que respecta al erotismo, si bien resulta chocante el nivel de aceptación de la censura a la hora de permitir el rodaje de un film de estas características sobre la Inquisición (Molina Foix, 1999, p. 299); al mismo tiempo parece que Paul Naschy se contiene a la hora de incluir cierto grado de desnudez que resulte excesivo, no llegando a presentar desnudos integrales delanteros salvo en la secuencia del baño. En la escena de la tortura a Odile (Loreta Tovar), por ejemplo, él mismo se interpone entre la actriz (completamente desnuda) y la cámara; mientras que otra de sus víctimas, sólo aparece en desnudo integral a lo lejos. En cuanto a Daniela Giordano, en todas las secuencias en las que es mostrada al desnudo, su zona genital permanece oculta, ya sea por la contorsión de su propio cuerpo o por la oscuridad del espacio en el que se encuentra. Además, partiendo de las fotografías que acompañan el artículo de Michael Secula (1994, p. 5) para *Videooze* y aquellas presentes en el número 28 de la revista *Nuevo Film-sex* (1977), así como por las declaraciones de Eduardo Alarcón (1976, p. 21) para *Aragón Exprés: diario de la tarde*, parece ser que algunas secuencias del film –entre las que habría las de tortura, del *sabbat*, la escena de cama de Bernard de Fossey (Paul Naschy) y Catherine (Daniela Giordano), así como el juicio de esta última– fueron rodadas en doble versión. Sin embargo, la falta de existencia de una versión del film diferente a aquella en la que nos hemos basado para su análisis (Molina, 1977), indicaría que estas secuencias fueron simples pruebas de rodaje y que finalmente no fueron incluidas en el film. Este hecho confirmaría que Naschy fue selectivo con los desnudos y que sólo incluyó en la versión final de la obra aquellos que resultaban menos explícitos y excesivos. Esta aparente contención del director parece tener relación con las nuevas normas censoras, más permisivas en lo que a la presencia de desnudos se refiere, y en el hecho de desear llevar a cabo una única versión final del film en vez de dos, una para el público español y otra para el extranjero. Es por ello que Naschy decidió limitar los desnudos integrales delanteros a una escena secundaria que no aporta nada a nivel argumental ya que de este modo sería mucho más fácil eliminarla –de hecho, la secuencia del baño fue prohibida por la censura (Agudo, 2009, p. 189n)– y mostrar el resto de un modo menos directo y aceptable; contrastando con la explicitud de algunas de las escenas de desnudo presentes en las versiones para el extranjero de filmes previos en los que había participado el propio Paul Naschy como actor y/o guionista.

Según Eduardo Alarcón (1976, p. 21), el hecho de que el film fuese rodado en doble versión llevó a Naschy a tener algunos problemas legales con la actriz María Salerno; quien, aparentemente, quería cobrar por todas las escenas para las que había sido contratada, incluyendo aquellas de desnudo en las que no había querido participar.

16.4. Impacto.

Respecto al paso del film por los cines españoles, parece ser que su distribución fue bastante modesta, siendo considerado por la crítica, como un

“resumen y compendio de tantas y tantas películas en las que él [Paul Naschy] ha estado solo en la faceta interpretativa y con la que nos demuestra, aparte los generosos exhibicionismos de la exuberante Daniela Giordano, que no pretende revolucionar el séptimo arte, ni muchísimo menos” (Castell, 1977, p. 42).

Esta escasa distribución, tal y como apuntábamos anteriormente, fue considerado por parte de Paul Naschy como consecuencia directa de la mala praxis del productor Franco Campitelli y la distribuidora de la obra (Martínez P., 1978, p. 12). Debido a ello, y pese a los planes de que el film fuese estrenado en varios festivales internacionales («Inquisición», primera película

dirigida por Paul Naschy, 1976a, p. 23), *Inquisición* no consiguió un estreno lo suficientemente satisfactorio para su realizador.

En todo caso, de acuerdo con la información consultada, el título parece que gozó de cierto éxito en la ciudad de Barcelona, donde fue proyectado a modo de estreno individual y de manera exclusiva durante seis semanas y media en el céntrico Cine Goya. Posteriormente volvería a ser distribuido a modo de estreno exclusivo, aunque muy brevemente, y luego pasaría a formar parte de programas dobles y ser exhibido en diferentes salas de reestreno.

Coincidiendo con su estreno en Barcelona, A. Martínez Tomás (1977, p. 58) afirmaría en *La Vanguardia Española* que *Inquisición* se trataba de un film de terror sobre la superstición, el fanatismo y del beneficio que ello suponía para algunos. Además, respecto a los elementos eróticos, el crítico comentaba que

“el guionista y director le ha agregado otros elementos sumamente a la moda. Se trata del sexo, de lo erótico, pero en las manifestaciones más escabrosas y agresivas. Porque en realidad, lo que se intenta explotar hasta el máximo es lo sexual, pero sin olvidar también lo terrorífico. Avispado y sin demasiados escrúpulos, Jacinto Molina entrelaza las persecuciones religiosas, el empleo del tormento y otros elementos dramáticos capaces de provocar una fuerte tensión, con frecuentes y disparatadas escenas de destape. Es decir, exalta el erotismo hasta el límite máximo, incluso en los momentos en que las jóvenes acusadas de brujas son sometidas a las torturas más crueles” (Martínez Tomás, 1977, p. 58).

En cuanto a su clasificación, *Inquisición* fue puesto en la categoría de para mayores de 18 años y, un año después de su estreno original, tras el establecimiento de la clasificación S a finales de 1977, pasó a ser anunciado como tal por contener desnudos integrales femeninos.

Pese a los problemas de distribución y la fechoría de la productora, Paul Naschy siempre estuvo muy orgulloso de este film, sobre todo por el hecho de recibir buenas críticas a su labor como director pese a tratarse de su ópera prima (Naschy, 2009, min. 00:33:12-00:34:24) y por ser premiado en el Festival de Amberes (Cuenca, 1994, p. 65).

17. Tabla de contenidos.

Tras los análisis, y antes de las cuarta parte, incluimos esta tabla para poder resumir de un modo mucho más visual los diferentes elementos eróticos presentes en los dieciséis filmes analizados. Además, hemos realizado una segunda tabla de las mismas características centrada en otros títulos del fantaterror cuyo análisis no incluimos en este estudio por cuestiones de espacio pero que son igualmente importantes para este subgénero español (Anexo II).

TÍTULO	DESNUDOS				ACCIONES				(PARA)FILIAS Y ORIENTACIONES SEXUALES	
	Veces	Tipo	Característica	Minutos	Veces	Tipo	Característica	Minutos	Tipo	Característica
<i>Gritos en la noche</i> (Jesús Franco, 1962)	2	Torso femenino	Explícito	27"	1	Desnudamiento femenino	Explícito	6"	Incesto	Implícito
	1	Senos	Explícito	6"					Sadismo	Explícito
	2	Escote	Implícito	46"					Voyerismo	Implícito
<i>Los muertos no perdonan</i> (Julio Coll, 1963)	3	Escote	Explícito	2' 74"	2	Mujer con toalla	Explícito	49"	Voyerismo	Implícito
	2	Semidesnudo femenino	Explícito	49"	1	Desnudamiento femenino	Explícito	1' 1"		
<i>El secreto del Dr. Orloff</i> (Jesús Franco, 1964)	2	Senos	Explícito	29"	1	<i>Striptease</i>	Explícito	1' 48"	Sadismo	Explícito
	2	Semidesnudo femenino	Explícito	2' 30"	1	Mujer desnudándose y bañándose	Explícito	37"	Voyerismo	Implícito
	2	Espalda de mujer	Explícito	17"	1	Hombre y mujer en la cama	Implícito	13"		
<i>La llamada</i> (Javier Setó, 1965)	3	Torso masculino	Explícito	6'	1	Hombre con toalla y duchándose	Explícito	48"	Necrofilia	Implícito
	2	Muslos femeninos	Explícito	18"	2	Hombre y mujer en la cama	Explícito	3' 35"		
<i>Miss Muerte</i> (Jesús Franco, 1966)	5	Semidesnudo femenino	Implícito	1' 43"	1	Baile de trasfondo sexual	Explícito	1' 51"	Lesbianismo	Implícito
	5	Espalda de mujer	Explícito	3' 9"	1	Desnudamiento femenino	Explícito	10"	Sadismo	Implícito
	1	Senos	Implícito	1"					Voyerismo	Implícito
	1	Muslos femeninos	Implícito	1"						
<i>El enigma del ataúd</i> (Santos Alcocer, 1967)	4	Desnudo integral trasero masculino	Explícito	1' 15"	1	<i>Cunnilingus</i>	Implícito	10"	Sadismo	Explícito
	2	Desnudo integral trasero femenino	Explícito	1"	11	Escena de sexo	Explícito	8' 11"	Voyerismo	Explícito
	4	Desnudo integral delantero femenino	Explícito	34"	3	Flagelación	Explícito	59"		
	2	Desnudo integral lateral femenino	Explícito	36"	1	<i>Striptease</i>	Explícito	10"		

	1	Escote	Explícito	3"	2	Orgía	Explícito	1' 12"		
	1	Muslos femeninos	Implícito	1"	2	Violación	Explícito	3' 47"		
	11	Senos	Explícito	26"						
	3	Pubis femenino	Explícito	28"						
	2	Trasero masculino	Explícito	12"						
	1	Trasero femenino	Explícito	1"						
La marca del hombre lobo (Enrique López Eguiluz, 1968)	2	Escote	Implícito	15'	1	Escena de vampirismo	Explícito	2' 56"	Zoofilia	Implícito
	1	Muslos femeninos	Implícito	5"					Necrofilia	Implícito
									Canibalismo	Implícito
La residencia (Narciso Ibáñez Serrador, 1969)	2	Escote	Implícito	2' 44"	1	Flagelación	Explícito	4' 41"	Lesbianismo	Implícito
	4	Semidesnudo femenino	Implícito	1' 41"	1	Desnudamiento femenino	Explícito	12"	Incesto	Implícito
	5	Senos	Implícito	5"					Pedofilia	Implícito
	6	Espalda de mujer	Explícito	17"					Necrofilia	Implícito
									Voyerismo	Explícito
									Sadismo	Explícito
Los monstruos del terror (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970)	1	Semidesnudo femenino	Explícito	1' 40"	1	Mujer con toalla	Explícito	1' 40"	Voyerismo	Implícito
	1	Muslos femeninos	Explícito	4"	3	Escena de sexo	Explícito	51"	Zoofilia	Implícito
	2	Torso masculino	Explícito	1'	1	Escena de vampirismo	Explícito	46"	Canibalismo	Implícito
					1	Hombre y mujer en la cama	Explícito	47"		
La noche de Walpurgis (León Klimovsky, 1971)	6	Senos	Explícito	1'	2	Desnudamiento femenino	Explícito	24"	Lesbianismo	Implícito
	1	Semidesnudo femenino	Explícito	10"	1	Escena de sexo	Explícito	1'	Zoofilia	Implícito
	1	Muslos femeninos	Explícito	4"	3	Escena de vampirismo	Explícito	4' 13"	Necrofilia	Implícito
	1	Espalda de mujer	Explícito	1' 6"					Canibalismo	Implícito
	2	Torso masculino	Explícito	1'						
La novia ensangrentada (Vicente Aranda, 1972)	4	Senos	Explícito	44"	1	Violación	Explícito	49"	Lesbianismo	Explícito
	1	Pubis femenino	Explícito	1"	2	Felación	Implícito	8"	Necrofilia	Implícito
	2	Torso femenino	Explícito	18"	1	Cunnilingus	Implícito	16"	Pedofilia	Implícito
	1	Desnudo integral lateral femenino	Explícito	1"	1	Desnudamiento femenino	Explícito	12"	Sadismo	Explícito
	3	Desnudo integral delantero femenino	Explícito	12"	1	Tocamientos por debajo de la ropa	Explícito	14"	Canibalismo	Implícito
	2	Torso masculino	Explícito	30"	2	Escena de sexo	Explícito	2' 8"		
					2	Escena de vampirismo	Explícito	1' 9"		

<i>El ataque de los muertos sin ojos</i> (Amando de Ossorio, 1973)	1	Espalda de mujer	Explícito	3"	2	Escena de sexo	Explícito	1' 16"	Necrofilia	Implícito
	3	Senos	Explícito	9"	2	Ritual satánico	Explícito	2'	Voyerismo	Explícito
	1	Muslos femeninos	Explícito	4"	1	Violación	Explícito	13"	Sadismo	Explícito
	1	Semidesnudo femenino	Explícito	15"	2	Senos siendo mutilados	Explícito	7"	Canibalismo	Explícito
<i>No profanar el sueño de los muertos</i> (Jordi Grau, 1974)	1	Desnudo integral delantero femenino	Explícito	1"	2	Desnudamiento femenino	Explícito	21"	Voyerismo	Implícito
	2	Semidesnudo femenino	Implícito	11"	2	Fotografías de mujer desnuda	Implícito	11"	Necrofilia	Implícito
	1	Muslos femeninos	Explícito	5"					Canibalismo	Explícito
	3	Senos	Implícito	6"						
	1	Trasero femenino	Implícito	1"						
<i>La maldición de la bestia</i> (Miguel Iglesias, 1975)	1	Senos	Explícito	1"	1	<i>Ménage à trois</i>	Explícito	1' 30"	Zoofilia	Implícito
	3	Desnudo integral trasero femenino	Explícito	30"	1	Felación	Implícito	30"	Sadismo	Explícito
	1	Desnudo integral delantero femenino	Implícito	1"	1	Hombre y mujer en la cama	Explícito	34"	Canibalismo	Explícito
	6	Semidesnudo femenino	Implícito	6"	1	Flagelación	Explícito	1' 48"		
	3	Torso masculino	Explícito	1' 15"	2	Violación	Explícito	1' 43"		
	3	Torso femenino	Explícito	37"						
<i>¿Quién puede matar a un niño?</i> (Narciso Ibáñez Serrador, 1976)	1	Senos	Implícito	57"					Necrofilia	Implícito
	1	Semidesnudo femenino	Implícito	5"					Sadismo	Explícito
<i>Inquisición</i> (Jacinto Molina, 1977)	5	Torso femenino	Explícito	4' 4"	1	Senos siendo mutilados	Explícito	5"	Zoofilia	Implícito
	1	Trasero femenino	Implícito	6"	3	Escena de tortura	Explícito	5' 33"	Voyerismo	Explícito
	6	Semidesnudo femenino	Implícito	1' 38"	2	Escena de sexo	Explícito	5' 57"	Sadismo	Explícito
	3	Desnudo integral trasero femenino	Explícito	42"						
	2	Desnudo integral lateral femenino	Explícito	26"						
	2	Desnudo integral delantero femenino	Explícito	7"						

PARTE IV. *FANTATEROR* (1962-1977): UNA VISIÓN GENERAL.

A partir de la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta, dada la progresiva derogación de las diferentes censuras cinematográficas a nivel internacional (Freixas y Bassa, 2000, pp. 62-75), así como por el auge del cine independiente y de autor, tanto en Europa (Freixas y Bassa, 2000, pp. 82-85) como en EE.UU. (Klainberg, 2007, min. 00:25:16-00:26:21), y de un cine fantástico cada vez más centrado en los aspectos morbosos y parafilicos (Freixas y Bassa, 2000, pp. 86-89), el sexo y los desnudos se convirtieron en elementos definitorios del cine. A este hecho también se le unen los cambios de la percepción de la sociedad respecto al sexo durante los años sesenta como consecuencia de la revolución sexual y el movimiento contracultural *hippie* (Cobo Bedia, 2015, pp. 7-8); permitiendo “el inicio de una actitud más abierta y sana y menos sexista hacia el sexo. Especialmente por parte de las mujeres” (Miguel Álvarez, 2015, p. 26). En este contexto, tal y como ha quedado patente a través del análisis de los filmes seleccionados para este trabajo de investigación, la producción cinematográfica española del *fantaterror* no fue una excepción; presentando muchas de las obras cinematográficas de terror surgidas en España durante el tardofranquismo un amplio surtido de excentricidades e imágenes de alto contenido y/o trasfondo sexual. El proceso de erotización de este subgénero, sin embargo, fue muy irregular.

1. La erotización del *fantaterror*.

Examinando los filmes que componen el primer ciclo de terror de Jesús Franco –en el que éste concibe el primero de los tres grandes mitos del *fantaterror* español, el personaje del Dr. Orloff– es fácil discernir una increíble evolución en lo que a las escenas de tipo erótico se refiere, sobre todo de carácter sádico. Lo que empieza siendo una breve aparición de un torso femenino al desnudo y un primer plano de unos senos en la versión para el extranjero de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), pasa a convertirse en una escena sexual que culmina con la flagelación y tortura de la víctima en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), una extensa escena de *striptease* y asesinatos con desnudamiento en *El secreto de el Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) y unos actos de seducción que se convierten en asesinato en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966); temas a los que Jesús Franco volvería a lo largo de toda su carrera (auto)canibal y (auto)referencial para desarrollarlos con mayor soltura y desenfreno.

Al mismo tiempo somos testigos de un desarrollo del erotismo completamente opuesto al esperado en un primer momento. Mientras que en los tres primeros filmes mencionados se observa una tendencia *in crescendo* a la hora de presentar escenas de desnudo femenino, en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) si bien el realizador incluye toda una serie de situaciones implícitamente muy eróticas –asesinatos con desnudamiento, operaciones quirúrgicas que pueden ser vistas como violaciones y un componente lésbico más bien leve–, éstas no son mostradas en pantalla de un modo tan explícito ni directo. Por otra parte, las escenas de baile y canto presentes en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), incluidas con el simple objetivo de dar un fondo a la acción, en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) evolucionan hacia un tipo de espectáculo de trasfondo claramente erótico; simulando a través de su coreografía el acto sexual de atroz resultado –la muerte de uno de los amantes– propio de una vampira, viuda negra o mantis religiosa. Es más, el baile tomará protagonismo hasta el punto de sobreponerse, aunque sea durante unos pocos minutos, al desarrollo de la trama y permitirá una mayor definición de los sentimientos y deseos (sexuales) de los personajes a través del juego de miradas captado por la cámara.

Éstas son, además, unas obras en las que las mujeres, poco a poco, recibirán una mayor importancia a nivel argumental, empezando con una presencia más bien secundaria en *Gritos*

en la noche (Jesús Franco, 1962) y *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) –siendo, aún así, capaces de permitir el avance de la trama a través de su ingenio e incluso de enfrentarse al antagonista por sus propios medios–; para posicionarse como las protagonistas absolutas en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966). En este sentido, resulta interesante el cambio de rol al que se encuentran sujetos los personajes femeninos en esta última obra, pasando de ejercer el papel de víctimas al de agresoras (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 61-63).

Sin embargo, el cine de Jesús Franco contrasta con el resto de títulos españoles del *fantaterror* producidos durante la primera mitad de la década de los años sesenta, tanto en el uso del erotismo, donde recibe un trato muy ingenuo; como en la presentación de los personajes femeninos, totalmente secundarios y al servicio de enaltecer al protagonista masculino. En las primeras muestras del cine del *fantaterror* español, pese a tratarse de un modo recurrente los triángulos amorosos y las relaciones extramatrimoniales (de una manera similar al *thriller* policíaco o el cine negro), al mismo tiempo se evitan las escenas de desnudo y sexo explícito; viéndose las mismas limitadas a diferentes situaciones de semidesnudo en las que las actrices aparecen cubriéndose el cuerpo con toallas y/o sábanas. Éste es el caso, por ejemplo, de *Ipnosi* (Eugenio Martín, 1962), un título totalmente carente de secuencias de erotismo, y de los *thrillers* de terror con toques sobrenaturales como *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963) y *La llamada* (Javier Setó, 1965), en los que de una manera más o menos esporádica (y gratuita) se incluye a mujeres en situaciones de semidesnudo –en sustitución de los desnudos propios de las versiones extranjeras de Jesús Franco–. En estos filmes, además, el protagonismo masculino es indiscutible, quedando las mujeres subrogadas a un espacio totalmente secundario y sin un desarrollo destacable en la trama.

La sombra de Jesús Franco y su Dr. Orloff, sin embargo, resulta totalmente evidente en los filmes *La cara del terror* (Isidoro M. Ferry, William J. Hole Jr. y William Hale, 1962) y *El enigma del ataúd* (Santos Alcocer, 1967). En el caso del primero, sobre todo, a nivel argumental, ya que presenta una historia que como en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) gira alrededor de un médico especializado en trasplantes de piel; y por el hecho de incluir a una mujer como protagonista. El segundo, por su parte, presenta un mayor protagonismo femenino, ya que son los descubrimientos por parte de una mujer sobre una serie de asesinatos los que permiten el avance de la trama. En esta obra cinematográfica de Santos Alcocer resulta todavía más notable la huella de Jesús Franco por el hecho de ser un film basado en una novela *pulp* de bolsillo y, sobre todo, por fingir la presencia del personaje de Orloff y presentar una serie de escenas sexuales que rozan el *soft porn* en su versión para el extranjero.

Poco a poco, pero, a medida que pasaban los años, las referencias eróticas se volvieron cada vez más obvias, llegando a convertirse en el trasfondo argumental del que es el film más popular y con mayor recaudación en taquilla del *fantaterror* español: *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969); del que volveremos a hablar más adelante. En todo caso, señalar aquí que uno de los aspectos más interesantes de este título de Narciso Ibáñez Serrador es que el director consiguió crear una ambientación mucho más cargada de erotismo y misterio que la mayor parte de los filmes del *fantaterror* posteriores –más explícitos y centrados únicamente en explotar el cuerpo femenino–, al saber exprimir al máximo las características de los decorados góticos del internado en el que se desarrolla la acción.

Es también con el cine de terror de temática más sobrenatural, protagonizado por los personajes arquetípicos del género (vampiro, licántropo, etc.), donde se saca un mayor provecho de la estética más gótica, comúnmente comparada con la de las obras de Hammer Film Productions. Es en estos filmes donde las mujeres (sobre todo vampiras y vampirizadas) visten unos atuendos muy velados y escotados, como es el caso de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) o *Malenka, la sobrina del vampiro* (Amando de Ossorio,

1969); un hecho que se extenderá al resto de filmes de subgénero vampírico realizados en los siguientes años en España, cada vez con prendas mucho más provocativas.

La marca del hombre lobo (Enrique López Eguiluz, 1968), justamente, supone la aparición del segundo gran personaje del terror español, el hombre lobo Waldemar Daninsky (creado e interpretado por Paul Naschy). A través de su saga, que fue desarrollada entre finales de los años sesenta hasta principios del siglo XXI, es posible visualizar el proceso erotizante en alza del que fue objeto el *fantaterror*, el cine español y la sociedad española durante el tardofranquismo. Así, las dos primeras obras del personaje, la ya citada *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) y *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970) presentan algunas pocas escenas de tipo erótico, aunque muy contenidas dentro de ciertos límites. Si bien en la primera, por ejemplo, se apuesta por los vestidos velados y/o escotados para las actrices, éstos no resultan exagerados. En cambio, en la segunda ya se incluyen unas pocas secuencias de cama sin desnudos y varias imágenes de semidesnudo de la actriz Patty Shepard cubriéndose el cuerpo con una toalla y un batín. Es a partir de la llegada de León Klimovsky a la saga, con la exitosa *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), que adquiere un mayor nivel de erotismo, tanto en escenas posteriormente cortadas en la versión española como en otras rodadas con el sistema de la doble versión⁴⁰⁷, presentando un lesbianismo muy sugerido, dos agresiones a mujeres con desnudamiento, primeros planos de senos y una secuencia de cama con desnudo femenino. El factor erótico dentro de esta saga licántropa llegaría a sus cotas más altas, tanto a la hora de presentar desnudos como escenas de sexo, en sus siguientes secuelas: *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972), *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973) y *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975). En éstas, no sólo se incluirán ataques cada vez más salvajes por parte del protagonista, que supondrán el desnudamiento total o parcial de las víctimas; sino que además se apostará por la mezcla de la violencia y el sexo a través del sadomasoquismo al incluir toda una serie de violaciones y torturas físicas. Ésta se trata de una tendencia ya visible, en cierto modo, en *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), donde Waldemar se convierte en licántropo mientras está encadenado y, sobre todo, en una escena de *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) en la que el protagonista es fustigado por parte de la villana a la que da vida Perla Cristal. En la última entrega del hombre lobo realizada en los años setenta, *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975), el cine de terror se une al de aventuras para ofrecer un producto más comercial que pudiese llegar a un público mucho más amplio en un momento en el que la producción española de terror ya se encontraba en recesión. Aún así, no por ello el film de Miguel Iglesias se encuentra falto de escenas escabrosas, tanto de sexo –un *ménàge a trois* entre el protagonista y dos mujeres salvajes– como de violencia y tortura. Es más, *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975) supone el culmen de la representación de la violencia y el erotismo en la saga de Waldemar Daninsky; llevando al límite algunas de las situaciones previamente visibles en las obras dirigidas por León Klimovsky y aquella realizada por Carlos Aured, y que no serían recuperadas de un modo tan directo en futuras entregas (ya en los años ochenta y noventa).

Dejando a un lado la saga del hombre lobo orquestada por Paul Naschy, volvamos ahora a uno de los primeros grandes éxitos del terror español, *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969). Este film, más cercano al *thriller* propio de Alfred Hitchcock que al cine de terror más puro y sobrenatural, se benefició de la fama y popularidad de la que gozaba el director –por su

⁴⁰⁷ Esta técnica, prohibida por el gobierno de la dictadura aunque tolerada por el mismo (Gubern, 1975, p. 90), permitía a los realizadores introducir desnudos en escenas en las que resultaba realmente complejo aplicar cortes; bien por la importancia argumental de éstas, bien por una supuesta dificultad en el montaje debido a la presencia de diálogos, zooms, movimientos de cámara, etc.

carrera teatral y, sobre todo, televisiva— además de la inquietud del público ante la promesa de poder ver un film en el que se incluían imágenes de lesbianismo, sadismo, incesto y necrofilia. Formulado como un proyecto comercial cuyo principal objetivo no era otro que dar al cine español la oportunidad de ser exportado internacionalmente; el primer largometraje cinematográfico de Narciso Ibáñez Serrador es un *thriller* gótico en el que se exploran diferentes parafilias y cómo la represión sexual —reflejo de las políticas e ideología de la España franquista— afecta a toda una serie de personajes encerrados en un internado femenino. Aunque *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) no contiene escenas de desnudo explícito, la opresiva y recargada ambientación gótica del film, así como su banda sonora compuesta por Waldo de los Ríos, consiguen evocar una fuerte sensación de carga sexual. Ésta resulta sobre todo patente en la famosa escena de las duchas, en la que el uso de camiones por parte de las actrices consiguió evitar una exposición directa de sus anatomías, aunque al mismo tiempo aumentó el carácter erótico del conjunto de la secuencia cuando, por el efecto del agua, la ropa se les pegó al cuerpo.

En 1972, tras el éxito del terror más sobrenatural a partir de la fama y reconocimiento de los filmes del hombre lobo Waldemar Daninsky, surge *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972); una de las obras cinematográficas con mayor carácter de autor del terror español y una buena acogida en taquilla. En ésta, Vicente Aranda adaptaba de un modo totalmente libre la novela corta *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu (1872), haciendo uso de una historia gótica de vampirismo para poder ahondar en una serie de temas que el director retomaría a lo largo de toda su filmografía: la pérdida de la virginidad, el matrimonio heteronormativo y el poder sexual del hombre sobre la mujer. En cuanto a la presencia de elementos eróticos, *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) supone un salto enorme dentro de la erotización del *fantaterror* al incluir un recorrido en primer plano por el cuerpo desnudo de una mujer que culmina con una imagen de su vello púbico inundando la totalidad de la pantalla. Se incluyen, además, varios desnudos integrales frontales femeninos más, y una escena de cama en la que el sexo oral queda implícito. Este film de Aranda, además, difiere del resto de la producción española de terror tanto por su mensaje, como por el modo en el que se presenta la homosexualidad femenina. Por una parte, se trata de un film con un marcado trasfondo feminista —aunque no exento de secuencias de violencia contra las mujeres, desnudo explícito y sexo— que trata sobre una joven (Maribel Martín) que se casa con un hombre de mayor edad (Simón Andreu) que abusa sexualmente de ella y de su emancipación gracias a la intervención de una vampira (Alexandra Bastedo). Al mismo tiempo, el director consigue retratar el lesbianismo de un modo muy realista —más allá de la presencia fantástica de la vampira—, sin sexualizarlo ni explotarlo en un sentido erótico y haciendo uso del mismo como un elemento definitorio dentro del argumento a través del vínculo establecido entre la joven novia y la vampira, haciendo que la primera se reivindique como mujer.

También en 1972 tiene lugar la presentación del tercer gran personaje del *fantaterror*: los Templarios no-muertos de Amando de Ossorio en *La noche del terror ciego* (1972). El éxito cosechado por el film, sobre todo en el extranjero, le permitió al realizador dirigir tres secuelas más; conformando una tetralogía cargada con algunas de las escenas más violentas y *gore* del terror español. Así, en su segunda aproximación a los personajes en *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973), el director recuperaría parte de los elementos ya presentados en la primera entrega aunque abordando un tipo de historia con una estructura más convencional dentro del subgénero *zombie* —claramente deudora de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968)—, centrándose en un grupo de personajes que se atrincheran en un espacio cerrado, aparentemente seguro e inexpugnable. En todo caso, con este segundo film, se superaría sobremanera la violencia y el sadoerotismo de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) al incluir unos explícitos primeros planos de los Templarios

mientras desnudan y arrancan el corazón a una de sus víctimas –incluyendo, por ello, vistas muy cercanas de los senos de las mujeres implicadas en los rituales–. Estos dos elementos de explotación (la violencia y el sadismo), si bien no fueron explorados en igual medida en los siguientes filmes de la saga (*El buque maldito* de 1974 y *La noche de las gaviotas* de 1975; ambos de Amando de Ossorio), donde se juega con el erotismo y la violencia de un modo mucho más contenido, sí serían retomados y exagerados en otras obras del director como *Las garras de Lorelei* (Amando de Ossorio, 1973) y *La noche de los brujos* (Amando de Ossorio, 1974). La razón de ello, muy probablemente, se encuentre en el carácter más bien poco interesado de Amando de Ossorio por repetir la misma fórmula una y otra vez, y en su intento de reinventarse en cada uno de sus filmes. *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973) supone el punto álgido de la violencia y el sadoerostimo en esta famosa tetralogía del *fantaterror* español.

Siguiendo con los muertos vivientes, aunque desde una perspectiva más sobria, *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) aprovecha el legado de la fundacional *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) para acercarse a los *zombies* de un modo menos fantástico e incluir toda una serie de elementos críticos, más o menos obvios, respecto a la situación político-social de la época, tales como la ecología, el choque generacional, el auge de las políticas de derechas, el consumo de drogas, etc. Tomando como base el estilo de la obra cinematográfica original de Romero, el proyecto fue planteado como un *remake* a color de la misma; consiguiendo con ello un tono austero y realista que se aleja del aspecto más sobrenatural y gótico tan característico de la mayor parte de la producción previa del *fantaterror*. El uso de los elementos eróticos, por su parte, tampoco resulta excesivo en comparación con el resto del terror español. Los mismos son incluidos, principalmente, para aportar alguna característica propia de los personajes –el talante voyerista del cuñado de la protagonista– y/o del contexto del film –una mujer que se manifiesta cruzando una calle completamente desnuda–; un hecho que contrasta sobremanera con el exagerado nivel de violencia de la obra, que llega a rozar el *gore* en aquellas escenas en las que ciertos personajes secundarios (un policía y una enfermera) sufren el ataque de los *zombies*. La disminución de la presencia de elementos eróticos en este film de Jorge Grau, tanto en lo referente a escenas de sexo (absolutamente nulas) como de desnudos (realmente escasos), podría deberse a la influencia directa de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), film totalmente parco en este sentido; e incluso a un posible intento por parte de los realizadores por evitar que el mensaje, mayoritariamente ecologista del argumento, quedase reducido a un segundo plano. El aumento de la violencia, por el contrario, estaría en consonancia con el realismo que caracteriza a esta obra; de ahí el previo estudio por parte del realizador y el equipo de producción de toda una serie de imágenes de cadáveres, autopsias y de la experimentación con diferentes tonalidades para la sangre falsa.

En 1976, tras pasar siete años alejado de la industria cinematográfica, Narciso Ibáñez Serrador dirigiría *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), su segundo y último largometraje para el cine. Con este nuevo film el realizador se apartaba de la estética gótica que tanto caracteriza a *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), así como del trasfondo erótico de su argumento, para presentar una historia mucho más dura y con influencias de la ciencia ficción sobre un grupo de niños que se vuelven contra los adultos, masacrándolos y tomando el control de la isla en la que viven. A través de este argumento, todavía sobrecogedor y no ausente de cierta polémica hoy en día, Narciso Ibáñez Serrador pretendía criticar aquellas acciones llevadas a cabo por los adultos que atentan contra la vida y derechos de los infantes; especialmente cuando las mismas tienen lugar como consecuencia de las guerras. La presencia de un breve documental al inicio del film en el que se especifica el número de víctimas infantiles en diferentes conflictos bélicos del siglo XX, evidencia desde un primer

momento la intención de la obra. En este sentido, y de un modo similar a lo ocurrido en *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974), el uso de los elementos eróticos, así como de la violencia, por parte de Ibáñez Serrador es totalmente sutil. Pese a la gravedad de las acciones de algunas secuencias –los niños destripando el cuerpo de un anciano como si se tratase de una piñata o la masacre de un grupo de menores de todas las edades–, las mismas son tratadas con esmero y sin entrar en detalles escabrosos; probablemente, tanto con la intención de evitar que el mensaje del film quedase en un segundo lugar, como para esquivar posibles polémicas por la presencia de los niños.

Ahora bien, el componente erótico y de violencia explícita que tanto había caracterizado al cine del *fantaterror* de principios de la década fue recuperado en todo su esplendor en *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977). En su debut como director, Paul Naschy nos traslada a la Francia medieval en una historia en la que hará uso de la violencia sexual y los desnudos de un modo un tanto burdo con la intención de reflejar el carácter vil y maquiavélico de los inquisidores y sus verdugos. Pese a ello, pueden observarse ciertas limitaciones. Si bien es cierto que el realizador se regodea a la hora de presentar los actos más sádicos y crueles –las secuencias de mujeres siendo torturadas son recurrentes, tratándose de la más explícita de las mismas la de un pezón siendo arrancado de un seno en primer plano–, al mismo tiempo parece que se fuerzan ciertos encuadres e incluso las posiciones de los intérpretes para evitar una excesiva exposición de los desnudos, sobre todo de los de tipo integral delantero.

En consecuencia, a partir del análisis de los filmes seleccionados en este trabajo de investigación, puede afirmarse que sí hubo un proceso de evolución creciente, aunque irregular, del número de escenas y elementos eróticos en los filmes del *fantaterror* español. Tal y como veíamos con el caso de *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1975) y *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), existen algunos filmes del *fantaterror* que, pese a encontrarse realizados durante el momento de mayor erotización del subgénero a principios de los años setenta, no incluyen imágenes ni de desnudo ni de sexo. Ejemplos de esto último son tanto obras cinematográficas cuyos realizadores contaban con presupuestos más holgados y que tenían la intención de llegar a un público mucho más amplio a través de filmes menos encorsetados dentro del cine de terror más tradicional; como filmes con un resultado más serio y sobrio que partían de una obra previa, ya fuese ésta literaria o cinematográfica. Dentro del primer tipo podemos encontrar los dos títulos de Narciso Ibáñez Serrador, *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1977), así como *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972), que presentan argumentos más cercanos al *thriller*, la ciencia ficción o el cine de aventuras que al terror más puro y contaron con presupuestos bastante considerables en comparación con el resto de filmes del *fantaterror*. En cuanto a los filmes que parten de una obra anterior, *Nachts, wenn Dracula erwacht* (Jesús Franco, 1970) se trata de un título muy particular dentro de la filmografía de Jesús Franco dada la falta de escenas de desnudo y sexo a las que éste era tan proclive –un hecho que relacionamos directamente con objetivo principal del director que era adaptar de la manera más fidedigna posible la famosa novela Bram Stoker (Costa, 1999, pp. 175-176)– y *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1975), que a su vez pretendía reimaginar la exitosa obra de culto *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) a color y con un trasfondo ecologista. El film de Jorge Grau, así como *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), tal y como veníamos diciendo, también parecen evitar la explicitud de ciertos elementos para poder mantener intacto el trasfondo crítico de sus argumentos e incluso situarse dentro de una corriente de terror mucho más realista (pese a tratar temáticas de tipo sobrenatural) e intelectual que había empezado a desarrollarse de manera paralela al *fantaterror* español a nivel internacional con obras tan reconocibles como *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) o *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Pese a ello, la cada vez mayor tolerancia sexual de

la censura ante el sexo apuntada por Casimiro Torreiro (2010, p. 363), así como el aumento del pago de los filmes con desnudo respecto a aquellos que no los tenían por parte de Cinespaña⁴⁰⁸ señalado por Eloy de la Iglesia (Castro, 1974, p. 233), estimularon que los realizadores españoles incluyesen más escenas de desnudo y sexo; que obra cinematográfica tras obra cinematográfica –salvo en los casos señalados–, se volvieron más explícitas.

Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta que esta progresiva erotización del cine de terror español, aunque evidente, no siguió un camino único; ya que la existencia de las dobles versiones destinadas al mercado extranjero implicó la bifurcación del proceso. Así, en los cines españoles, debido a la presencia de la Junta de Censura, las escenas con desnudos y sexo fueron reemplazadas por versiones con ropa o directamente eliminadas –reservadas para su exhibición en el extranjero–, aunque se mantuvieron ciertas subtramas de trasfondo sexual y el carácter parafilico de algunos personajes, en ocasiones, atenuadas por la intervención de los censores. En consecuencia, por una parte, tuvo lugar una erotización que se desarrolló de un modo totalmente irregular en las pantallas extranjeras y que estaba sobre todo enfocada en la presencia de desnudos y escenas de sexo; mientras que en los cines españoles se efectuó otra en relación con el aumento, de manera progresiva y escalada (absolutamente dependiente de la permisividad censora), de una serie de temas en los que se entremezclaba el terror y la morbosidad sexual, y que supone la presentación de todo un amplio abanico de inclinaciones sexuales y parafilicas. Por ello, no debería hablarse de la erotización del *fantaterror* español sino de la doble erotización del mismo.

El éxito del que gozaron muchos de los filmes del *fantaterror* en el extranjero, además, supuso un incremento en el nivel de su truculencia y la relación de éste con el sexo; ya que de ello dependía su comercialidad. Esto quedó reflejado en las peticiones que recibieron algunos realizadores españoles por parte de productores y distribuidores foráneos para incluir un mayor número de desnudos y/o secuencias de sexo. Al mismo tiempo, los directores y productores cinematográficos españoles debían competir los unos con los otros para ganarse un espacio en un mercado cada vez más saturado de subproductos de explotación repletos de escenas de desnudo y de sexo; por lo que es posible que la irrupción de un tipo de títulos de menor calidad –los cuales explotaban la violencia y el erotismo de un modo mucho más gratuito– y con un precio de venta inferior como consecuencia de sus presupuestos más bajos, comprometiese los objetivos financieros del resto. La aparición esporádica de estos filmes más económicos, unida a la progresiva sexualización del cine a nivel internacional, así como la presión ejercida por ciertos productores y distribuidores –influenciados por el éxito de los subproductos *sexploitation*⁴⁰⁹– explicarían la mayor explicitud de los contenidos en los filmes de terror producidos en España durante el período comprendido entre 1971 y 1973, tanto en su planteamiento argumental (cada vez más rocambolesco y tenebroso), como en el aumento de la violencia y del factor erótico. Esta mayor explicitación de los contenidos de desnudo fácil y de elementos *gore*, si bien permitió que el proceso de erotización del subgénero del *fantaterror* fuese en aumento, en cuanto a que se sexualizaron tanto las tramas como los personajes; al mismo tiempo supuso que los filmes españoles de terror perdiesen la cualidad comúnmente conferida al erotismo de sugerir en vez de exhibir.

⁴⁰⁸ Cinespaña era, en palabras de Luis Alonso (1977, p. 134), un “ente paraestatal para la promoción del cine español en el extranjero”.

⁴⁰⁹ Que tal y como afirma Ira Konigsberg (2004, p. 495) es el término utilizado “para referirse a cualquier película realizada principalmente con el propósito de excitar sexualmente al público” y, como apunta la definición del mismo en el Cambridge Dictionary (Cambridge University Press, s.f.-d, definición 1), con un objetivo económico.

2. Desnudo femenino y masculino.

Por otra parte, creemos que es importante hacer referencia a la naturaleza de las imágenes eróticas propias de este subgénero y del modo en el que eran presentadas en los filmes. La base principal sobre la que gira el erotismo del *fantaterror* –así como el cine en general– es la explotación de la desnudez femenina. Siendo éste un hecho común en el cine de serie B y de bajo presupuesto, fueron muchas las actrices que, tomando un papel protagonista o totalmente secundario, tuvieron que desnudarse ante las cámaras con la excusa de que ello beneficiaría la comercialización del film. Es más, en muchas ocasiones es común encontrarse con secuencias y situaciones incluidas ex profeso para propiciar la presencia de desnudos y/o escenas de cama; por lo que los filmes se veían condicionados, en este sentido, a nivel argumental.

Así, la primera secuencia de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) se sitúa en una piscina con la clara intención de permitir mostrar a las actrices protagonistas (María Elena Arpón y Lone Fleming) en bikini; mientras que la escena de Haydée Politoff, Rosanna Yanni, Ingrid Garbo y Mirta Miller bañándose en *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973) es introducida sólo para poder presentar los senos de las dos primeras al desnudo. Es también notable que, aprovechando los convencionalismos del subgénero de los vampiros, la acción de esta obra cinematográfica de Javier Aguirre transcurre en su mayor parte por la noche; permitiendo a los realizadores ofrecer un cuantioso número de imágenes de las protagonistas portando prendas de cama muy finas y escotadas, un hecho trasladable a la mayoría de los filmes del *fantaterror*.

También resulta muy común que los realizadores se tomasen licencias cinematográficas haciendo uso del contexto histórico en el que se situaba la acción para poder incluir cierto tipo de prendas que facilitasen la mayor exposición posible de los cuerpos de las actrices. Por ejemplo, cuando la historia tiene lugar entre la Edad Media y finales del siglo XVIII, como en los casos de *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973), *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973) o *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977), los vestidos son muy vistosos y con escotes prominentes; mientras que aquellos filmes que se desarrollan en el mismo período de su producción (los años setenta), proliferan las minifaldas y los *shorts* –siendo notable el caso de las cuatro entregas que conforman la tetralogía de los Templarios de Amando de Ossorio y la mayor parte de los filmes de la saga del hombre lobo Waldemar Daninsky–.

El condicionamiento e importancia de la presencia de estas secuencias es notable en el hecho de que algunas de ellas llegasen a ser más extensas en las versiones extranjeras que en las españolas en el caso de que se tratasen de dobles versiones. Esto sucede, por ejemplo, en los filmes *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1973) y *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973), donde se incluyen unos breves planos adicionales dentro de varias escenas de desnudo que no tienen sentido en la versión española con censura, ya que su cometido era el de ofrecer nuevas vistas de los cuerpos de las actrices implicadas (Shirley Corrigan y Helga Liné, respectivamente). En este sentido, resulta también muy llamativo el caso de *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), en cuya versión para el extranjero se presentan no sólo partes de escenas que en España fueron cercenadas para que el film pudiese ser aceptado por la censura, sino que también toda una secuencia adicional en la que el autómatas Andros (Hugo Blanco) consigue escapar de su despiadado hermano (Marcelo Arroita-Jáuregui) y asesina a una mujer que está tomando un baño en su casa. No obstante, esto no implica que las escenas rodadas en doble versión fuesen siempre más extensas en las copias destinadas al extranjero que en las distribuidas en España. Por ejemplo, la secuencia quirúrgica de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) es mucho más larga y detallada en la versión censurada española que en la rodada para su exhibición en Francia. Es más, en la primera, en vez de recrear la misma escena, aunque sin el desnudo, el director muestra la

operación de un modo mucho más realista, con Orloff (Howard Vernon) drogando a la víctima y llevando a cabo la incisión en su frente en vez de en su seno, ya que se trata de un trasplante de la piel del rostro; por lo que el desnudamiento de la víctima en la versión para el extranjero no sólo es innecesario sino que, además, carece de sentido dentro del argumento.

Tampoco es casual que muchos de estos personajes femeninos tengan trabajos tradicionalmente más desenfadados y/o relacionados con el mundo del espectáculo, como bailarinas, actrices o modelos; siempre facilitando el desarrollo de alguna escena entre bambalinas y en los camerinos para mostrarlas en ropa interior o directamente desnudas. Uno de los directores que mejor explotó este concepto fue Jesús Franco, quien en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) convirtió a cantantes y cabareteras en las víctimas de los malvados Doctores Orloff (Howard Vernon) y Fisherman (Marcelo Arroita-Jáuregui); mientras que en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) transformó a una simple bailarina (Estella Blain) en una implacable asesina. También resulta realmente interesante, en este sentido, el ejercicio que Amando de Ossorio realiza con su tercera entrega dentro de la saga de los Templarios, *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974), protagonizada prácticamente en su integridad por un grupo de modelos de trajes de baño (interpretadas por Blanca Estrada, Margarita Merino y Bárbara Rey). Este hecho le permitió al director incluir en todo momento a mujeres en bikini y/o vistiendo blusas completamente entreabiertas y pantalones muy cortos.

Al mismo tiempo, muchas de estas mujeres están caracterizadas como personajes jóvenes e independientes, que tienen estudios y/o trabajos propios y mantienen un estilo de vida moderno. Este modelo femenino, que podríamos llamar a la europea, es introducido en el *fantaterror* a imitación del cine foráneo –de acuerdo con Ramón Freixas y Joan Bassa (2001, p. 100), la mujer del *giallo* italiano es independiente, soltera, trabaja en el mundo de la moda y es sexualmente activa– y encaja con el ideal de mujer moderna, trabajadora y consumista señalado por Sofía Rodríguez López (2004, pp. 494-498) que, según Ana Asión Suñer (2019, pp. 38-39), había empezado a surgir en España durante los años sesenta gracias a la mejora del nivel de vida y la aparición de la clase media como consecuencia del Plan Nacional de Estabilización en 1959 y el Plan de Desarrollo Económico y Social en 1963. También el turismo, así como el acceso de las mujeres a la educación y al mundo laboral permitieron este cambio de modelo –además de una mayor apertura moral– (Aranguren, 1972, p. 29; Prieto Borrego, 2018, pp. 136-137, 297-310) que chocaba con el ideal tradicional de la mujer del gobierno de la dictadura de las décadas previas (Asión Suñer, 2019, pp. 37-38; Rodríguez López, 2004, p. 489). En cuanto a los trabajos que a estos personajes les son otorgados, como decíamos, relacionados con el mundo del espectáculo y de la moda, era también un modo de representar este anhelo de modernidad que se vivía en la España del tardofranquismo⁴¹⁰. Todo ello permitió, en palabras de Ana Asión Suñer (2019, p. 40) la formación de “una imagen de la mujer distinta de la que se había fomentado hasta ese momento, ligándola al concepto de erotismo”.

Respecto a la nacionalidad extranjera de la mayor parte de estas mujeres, según Mario Barranco y Sergi Sánchez (2022, p. 126):

“Al igual que ocurría en el landismo o la comedia ibérica, en el cine de terror la extranjera representaba aquello que se había introducido en el orden institucional para perturbar las estrategias de representación hegemónica del deseo [...] Frente al cuerpo-hogar, frente al reposo del «macho ibérico», frente a la esposa sacrificada y

⁴¹⁰ Violeta Kovacsics (2022, p. 306) afirma: “La moda y los anuncios van inalterablemente ligados a la idea de progreso; de ahí que la inclusión de elementos propios del mundo del diseño y de la publicidad en el cine fuera un signo de apertura”.

domesticada, existía un cuerpo femenino libre de las ataduras morales de la madre patria. Más allá de que la lógica de la co-producción recomendara la contratación de actrices de fuera de España para internacionalizar sus productos, no es casual que, en las películas de terror del franquismo, fueran esas actrices las que encarnaran a la mujer-monstruo, la mujer que instruye [...] a las vírgenes vestales del cine de la época”.

Aunque esta idea apuntada por Barranco y Sánchez no es del todo incorrecta, ya que es obvio que en el cine del *fantaterror* se sexualiza a la mujer extranjera, sí nos parece un error comparar el terror español con la comedia sexual. Al contrario que en la comedia del *landismo*, en donde la extranjera es representada como una mujer ávida de sexo y la española como virginal y tradicional, en el *fantaterror*, tanto la extranjera como la española son mostradas a través de un filtro de modernidad. Es más, en aquellos filmes en los que se muestra la moral más tradicional propia del primer franquismo, como es el caso de *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) o *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975), dicho carácter retrógrado es demonizado y criticado⁴¹¹. Además, en el terror se desnudaban tanto las actrices extranjeras como las españolas, sin consideraciones excluyentes de por medio.

Pese a ello, en algunas fuentes secundarias se critica la falta de una mayor profundidad de los personajes femeninos a nivel argumental o directamente se afirma que los filmes del *fantaterror* son misóginos⁴¹². Sin embargo, en ambos casos parece obviarse, primero, el hecho de que la mayor parte de los personajes del *fantaterror* –ya sean estos hombres o mujeres– se encuentran claramente desdibujados, basados en tópicos y partiendo de una base totalmente maniquea⁴¹³; y, segundo, que el terror, más allá del *fantaterror* español, se trata de uno de los géneros más misóginos del cine. Los realizadores que se han acercado al género siempre han victimizado a la mujer, convirtiéndola en el principal objetivo de criminales y monstruos, además de recrearse mostrándolas como víctimas de todo tipo de vejaciones y torturas. Evidentemente, todo ello –tal y como sucede en el caso de los desnudos y el sexo– tiene mucho que ver con la mirada sexista del público y de la industria cinematográfica, formada por una mayoría masculina en ambos casos (Collum, 2003, min. 00:20:44-00:27:29; Weiner, 2019, min. 03:21:12-03:26:25). El hecho de que en el *fantaterror*, tal y como sucedía en el cine de explotación a nivel internacional, las torturas, violaciones, muertes y escenas de desnudo de mujeres sean tan abundantes se debe, básicamente, a su objetivo por conseguir una mayor comercialización y exportación. Es por ello que la sangre en abundancia, los asesinatos mostrados al detalle y los desnudos femeninos son una constante en el cine de subgénero español; no debiéndose su presencia únicamente a la supuesta misoginia de sus creadores; que si bien tampoco debe ser descartada, resulta erróneo considerarla como la

⁴¹¹ El film de Eugenio Martín está protagonizado por dos hermanas, solteras y de mediana edad, que viven en un pequeño pueblo de la España profunda. Su marcada moralidad y talante tradicional las llevará a asesinar a las turistas hospedadas en su posada que muestren una actitud excesivamente libertina. En el caso del título de Amando de Ossorio, la joven pareja protagonista llega a un aislado pueblo costero que rehuye cualquier cambio o todo aquello que sea moderno y cuya tradición consiste en entregar una joven cada cierto tiempo a los temibles Templarios para que no destruyan sus hogares.

⁴¹² Nicholas G. Schlegel (2015, p. 55), por ejemplo, señala el hecho de que las mujeres de las obras de Paul Naschy son muy simples ya que se limitan a ser buenas o malas (sin matices de ningún tipo); mientras que Bryan Senn (2019, p. 388) critica la falta de desarrollo de las protagonistas femeninas de *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973) –justamente, guionizada por Naschy–. En cuanto a la misoginia, Ramón Freixas y Joan Bassa (1999b, p. 458) afirman que “en el Fantástico [español] los niveles de machismo y misoginia alcanzan límites extremos”. Ahora bien, resulta realmente curioso que Freixas y Bassa (2001, p. 91), al mismo tiempo, describan el *giallo* como “el único género cimentado en el dolor [...] de la/una mujer”, sin tacharlo de machista ni misógino.

⁴¹³ Caso aparte es el de Waldemar Daninsky, ya que su lado humano es valeroso y afable mientras que en su forma animal es salvaje e incontrolable; conjugando en él ambos aspectos.

razón única de ser de este tipo de cine. Ello tampoco implica que el cine del *fantaterror* se encuentre falto de escenas e imágenes misóginas.

Ahora bien, el cine *exploitation* y de terror de los años setenta y ochenta también supuso un incremento en el número de actrices en los repartos, consiguiendo otorgarles a las mujeres una mayor importancia a nivel argumental y convirtiéndolas en verdaderas heroínas de acción; un hecho que, en cambio, no sucedía en los filmes producidos por las *majors* de Hollywood (Hartley, 2010, min. 00:26:55-00:28:15; Weiner, 2019, min. 02:18:04-02:25:30). En el caso del *fantaterror* español sucede algo parecido, ya que la tendencia de mostrar a mujeres desnudas y/o en situaciones de tipo sexual supone que el número de intérpretes femeninas sea en muchas ocasiones superior al de sus compañeros de reparto masculinos⁴¹⁴. Tanto es así, que en muchos de los títulos de terror españoles del tardofranquismo las mujeres se convierten en las verdaderas protagonistas, sobreviviendo al resto de personajes y habiendo de enfrentarse al monstruo u asesino por sus propios medios. En el film fundacional del subgénero, *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), es Wanda Bronsky (el personaje interpretado por Diana Lorys) quien permite el avance del argumento (Lázaro-Reboll, 2014, p. 54), ya que consigue descubrir antes que nadie que el asesino es el Dr. Orloff (Howard Vernon) y decide dejarse atrapar por el mismo para así destapar sus maléficos planes. También Wanda sugiere a su prometido (el Inspector Tanner, interpretado por Conrado San Martín) reunir a los diferentes testigos de los crímenes en un mismo espacio para obtener un retrato más fidedigno del asesino –gracias a lo cual, se descubre que no hay implicado un único asesino sino dos– (Lázaro-Reboll, 2014, p. 63). Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 63) describe con las siguientes palabras la importancia en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y en el resto de filmes que componen el primer ciclo de terror de Jesús Franco la representación femenina y los roles de género en el cine:

“In this cycle of films, Franco shrewdly engaged with genre and gender ster[e]otypes from different film horror traditions. Moreover, the horror genre enabled him to undermine conventional gender norms through excess, parody and spectacle and to challenge the stereotypical representation of women in (Spanish) subgeneric cinema as inferior, introducing female subjectivity to genre filmmaking”⁴¹⁵.

Así pues, aunque la presencia de Wanda durante la primera mitad de la obra sea más bien secundaria, actuando como la pareja del investigador del caso, posteriormente tomará las riendas de la acción y permitirá el desarrollo narrativo del film hasta su desenlace. Sin embargo, pese a caracterizar al personaje de Diana Lorys de cierta independencia y empoderamiento, al mismo tiempo Jesús Franco no puede evitar caer en el tópico propio de la ficción *pulp* y convertir a Wanda en una dama en apuros que deberá ser rescatada por su apuesto prometido. En *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), por otro lado, son las investigaciones de Melissa (Agnès Spaak) las que permiten que la historia se desarrolle de manera paralela a los crímenes cometidos por el Dr. Conrad Fisher y Andros (Marcelo

⁴¹⁴ En realidad, son varias las actrices del cine de terror español del tardofranquismo que llegaron a participar en un mayor número de filmes que los hombres (exceptuando el excepcional caso del actor Paul Naschy); recibiendo su propio reconocimiento y llegando a ser entrevistadas de manera exclusiva por la prensa de la época. La revista especializada *Terror Fantastic*, por ejemplo, creó una curiosa aunque breve sección presente entre los números 17-19, en la que Antonio Cervera (1973a, 1973b, 1973d) entrevistó a las actrices Cristina Suriani, Loreta Tovar y Dyanik Zurakowska, respectivamente. Nuevamente, sin embargo, se hizo uso del físico de las intérpretes a modo de reclamo al incluir sus medidas de busto, cintura y caderas en la entrevista.

⁴¹⁵ “En este ciclo de filmes, Franco se comprometió astutamente con el género y los estereotipos de género de diferentes tradiciones cinematográficas de terror. Además, el género de terror le permitió socavar las normas de género convencionales a través del exceso, la parodia y el espectáculo y desafiar la representación estereotipada de la mujer en el cine subgenérico (español) como inferior, introduciendo la subjetividad femenina en el cine de género” (Traducción propia).

Arroita-Jáuregui y Hugo Blanco, respectivamente)⁴¹⁶. En este sentido, es realmente llamativo ver al personaje interpretado por Spaak –que durante la mayor parte del film adopta un rango más bien secundario– coger fuerza en las últimas escenas de la obra y configurar por sí sola el plan con el que conseguir dar con Andros y matarlo mientras el resto de personajes masculinos la contemplan atónitos.

En el caso de *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) el cambio de género es incluso más destacable, pues Estella Blain y Mabel Karr –quienes dan vida a Irma Zimmer y Nadia/Miss Muerte– son convertidas en las protagonistas absolutas de la obra y toman el rol de asesinas en vez del de víctimas (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 61-63). Sin embargo, también en esta ocasión Nadia (Karr), pese a ser una mujer fuerte y ágil, será salvada *in extremis* por uno de los personajes masculinos al encontrarse ella bajo la influencia de la antagonista.

La evolución de la presencia de los personajes femeninos en los títulos que conforman el primer ciclo de terror de Jesús Franco, por lo tanto, resulta realmente interesante dado que las mujeres adoptan cada vez un mayor protagonismo e importancia dentro del desarrollo argumental (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 63-64). Además, por las características de estos personajes –sobre todo en el caso de Wanda y Nadia– puede afirmarse que Jesús Franco introduce en el cine del *fantaterror* un precedente del modelo de la *Final Girl* que Carol J. Clover (2015, p. 35) identifica de tipo A; es decir, una mujer joven que en el cine de terror –sobre todo en el subgénero *slasher* de mediados de los setenta y los ochenta– sobrevive a los ataques del asesino/monstruo y se enfrenta a éste, aunque al final tendrá que ser salvada por un tercer personaje masculino.

Otro realizador en cuyas obras puede observarse cierta reivindicación y un mayor protagonismo de los personajes femeninos es Paul Naschy. En todo caso, no debemos obviar el hecho de que en los filmes que componen su famosa saga del hombre lobo, los papeles con una mayor importancia a nivel argumental reservados a las mujeres suelen verse limitados al de los intereses amorosos del licántropo –cuya presencia depende de la condición *sine qua non* de que se enamoren perdidamente de él y poder cumplir con el trágico destino de matarlo (e incluso, si es necesario, de morir junto a él por amor)– o al de sus antagonistas, incluidas con el objetivo de encarnar el mal y permitir al personaje protagonista convertirse en un antihéroe⁴¹⁷. La función de las mujeres en los filmes del hombre lobo Waldemar Daninsky, por lo tanto, consiste en hacer que el protagonista destaque sobre el resto; una característica que, sin embargo, es extensible a la mayor parte de los personajes más allá de su sexo⁴¹⁸. La visión maniquea de las mujeres por parte de Naschy como puras o malignas, según Adolfo Camilo Díaz (1993, pp. 106-112), parte de la educación religiosa del actor, así como de su atracción por la literatura gótica, en donde es igualmente típica dicha distinción⁴¹⁹. Según el autor, Naschy ofrece en sus filmes una mirada misógina de las mujeres, aunque no machista,

⁴¹⁶ En cuanto a *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962) el director parece tomar un desarrollo más arcaico al otorgar un mayor protagonismo a los personajes masculinos que a los femeninos, que quedan desplazados a un segundo plano.

⁴¹⁷ La fórmula de los *Monster Rallies* le ofreció a Jacinto Molina/Paul Naschy la oportunidad de darle al personaje de Waldemar Daninsky un trato totalmente antiheroico, enfrentándolo con toda clase de seres monstruosos y villanescos cuya maldad supera a la del hombre lobo.

⁴¹⁸ A nivel general, tal y como decíamos anteriormente, resulta bastante común encontrar críticas y comentarios en las fuentes respecto al poco desarrollo y trasfondo de los personajes femeninos en los filmes de Paul Naschy (Schlegel, 2015, p. 55; Senn, 2019, p. 388). Aún así, los personajes masculinos –tanto protagonistas como secundarios– también se encuentran muy desdibujados y son fácilmente clasificables en la tónica bipolarización de bondad/maldad o héroe/villano. Caso aparte es, precisamente, el de Waldemar Daninsky, ya que su lado humano es valeroso y afable mientras que en su forma animal es salvaje e incontrolable; conjugando en él ambos aspectos.

⁴¹⁹ Tratándose ésta, justamente, de una característica extensible al resto de la producción del *fantaterror*; sobre todo en lo que a la influencia religiosa se refiere.

ya que “en su cine no hay desigualdades [entre hombres y mujeres], no hay sumisión” (Díaz, 1993, p. 111).

Pese a ello, pero, es posible vislumbrar una evolución entre los personajes femeninos creados por Paul Naschy a lo largo de su filmografía en un sentido de empoderamiento y de mayor importancia argumental. El propio realizador afirma: “Las mujeres en mis películas no eran las reinas del grito [...] Eran personajes que luchaban contra el personaje masculino [...] eran mujeres con personalidad, con fuerza, con energía, que luchaban” (Starke y Tombs, 1999e, min. 00:14:21-00:14:36). Aunque no todas las mujeres presentes en los filmes de Paul Naschy son fuertes ni luchadoras, sí es cierto que existe un componente realmente interesante ligado a la muerte del licántropo al que nos referíamos previamente. De un modo similar al caso de Melissa –la joven encarnada por Agnès Spaak en *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964)– los personajes femeninos de los títulos pertenecientes a la saga del hombre lobo Waldemar Daninsky permanecen en un rol totalmente secundario durante gran parte de la acción para, en el último momento, ser los encargados de dar muerte al monstruo. Es decir, que a través de la introducción del recurso narrativo del amor como la única salvación para Waldemar, se les concede (indirectamente) a las mujeres una relevancia a nivel argumental sobre el resto de personajes⁴²⁰. Todo ello, al fin y al cabo, pese a que su función principal, como decíamos, es la de convertirse en el interés amoroso del protagonista masculino y hacerlo destacar de un modo u otro; siendo sus acciones, además, siempre llevadas a cabo en beneficio del mismo⁴²¹. Es más, según el propio Paul Naschy en la entrevista realizada por José Ignacio Cuenca (1994, p. 61), Waldemar, “Aware that his romantic affairs have no future, he seeks them out only to get rid of his curse”⁴²²; lo que demuestra lo hasta ahora afirmado. La primera de estas mujeres, la condesa Janice von Aarenberg –a quien da vida Dyanik Zurakowska en *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968)–, por ejemplo, se trata de una joven de la que se enamora Waldemar y cuya presencia en el film resulta un tanto indiferente durante gran parte del mismo ya que sólo sirve para introducir una subtrama romántica dentro del argumento. Ahora bien, en el desenlace de la obra será ella quien disparará a Waldemar para así poder liberarlo de la licantropía. A Janice von Aarenberg (Zurakowska) la seguirían Ilona (Gelga Geisler) en *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970), Elvira (Gaby Fuchs) en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), Ilona Ellman/Eva Wolfstein (Aurora de Alba) en *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972)⁴²³, Justine (Shirley Corrigan) en *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) y Kinga (Fabiola Falcón) en *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973). Cabe decir que, aunque éste se trate de un rasgo propio de las mujeres de la saga del hombre lobo, Naschy lo adaptaría para obras cinematográficas ajenas a la misma. En *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), Elvira (Emma Cohen) no sólo es el único personaje que consigue sobrevivir hasta el final, sino que además es capaz de decapitar al malvado Alaric de Marnac (Paul Naschy) y poner fin a todos los males. El personaje de Cohen, de acuerdo con las características y compartidas por Carol J. Clover (2015, p. 35), puede ser considerado como una

⁴²⁰ Ahora bien, ello tampoco contrarresta el hecho de que durante el resto del film estas mujeres actúen a modo de *scream queens* o reinas del grito que sufren toda clase de terrores de los que sólo conseguirán deshacerse gracias a la heroica intervención de su querido y valeroso Waldemar.

⁴²¹ Tal y como puede verse en *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975), en donde la única ambición de Sylvia Lacombe (Mercedes Molina) es la de realizar una pócima con la que poder curar al protagonista.

⁴²² “Consciente de que sus aventuras amorosas no tienen futuro, él las busca sólo para librarse de su maldición” (Traducción propia).

⁴²³ En el caso de *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), pese a que Aurora de Alba interpreta a la antagonista, su amor secreto por Waldemar le permitirá liberarlo de la maldición del licántropo.

Final Girl de tipo B; es decir, una mujer que sobrevive al resto de sus compañeros y acaba con el villano con sus propias manos.

Más allá de Jesús Franco y Paul Naschy, el realizador que supo representar a la mujer desde una perspectiva de mayor emancipación fue Vicente Aranda con *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972). En este título, el director presenta la historia de Susan (Maribel Martín), una joven que, tras sufrir unos constantes abusos sexuales por parte de su esposo (Simón Andreu), encuentra en la vampira Mircala/Carmila Karnstein (Alexandra Bastedo) la única solución para poder escapar de su agresor: matarlo. Convirtiendo a Susan y Mircala/Carmila en las protagonistas del film –así como al marido de Susan y el resto de hombres en los antagonistas– Aranda consigue mostrar la relación lésbica establecida entre las dos mujeres de un modo intimista y totalmente realista (más allá del componente sobrenatural vampírico), sin sexualizarla en ningún momento.

En una misma línea, mientras que en este tipo filmes se cosifica a las actrices al presentarlas en diferentes secuencias de sexo y desnudo, al mismo tiempo, se muestra la sexualidad de la mujer de un modo mucho más moderno de lo que cabría esperar. Las mujeres del *fantaterror* español son, de manera general, sexualmente activas, por lo que se acuestan con quien les apetece sin que ello conlleve (generalmente) ningún tipo de castigo moral –un hecho que, en cambio, sí suele ser habitual en el cine de terror y los filmes *slasher*–. Evidentemente, la caracterización de estos personajes viene supeditada a la necesidad de incluir escenas de cama (sobre todo lésbicas) que pudiesen favorecer la venta estas obras cinematográficas en los mercados extranjeros y a la concepción de la disposición sexual de las mujeres al servicio de los hombres tras la revolución sexual de los años sesenta (Cobo Bedia, 2015, p. 8); aunque el hecho de otorgar a estos personajes de una sexualidad propia resulta realmente llamativo.

También consideramos importante apuntar, en relación con la plasmación de la mujer y su sexualidad, que en algunos filmes del *fantaterror* como *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1971), *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) o *La llamada del vampiro* (José María Elorrieta, 1972) –así como en títulos posteriores como *Los ritos sexuales del diablo* (José Ramón Larraz, 1982)– se insinúa de un modo más o menos directo la práctica del *cunnilingus* y el onanismo femenino, y por ende, de la estimulación del clítoris y del placer de la mujer durante el acto sexual. Por mucho que estas obras sean escasas y que a día de hoy resulte totalmente obvio hablar del placer femenino y el clítoris, debe tenerse en cuenta que durante los años setenta se trataba de un hecho poco común e incluso polémico en algunos países. Un ejemplo de ello son los pleitos legales en los que se vio envuelta la obra pornográfica *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972). Tal y como puede verse en el documental *Inside Deep Throat* (Bailey y Barbato, 2005, min. 00:36:00-00:38:11), el film de Damiano fue llevado a juicio por manifestar la existencia de la satisfacción sexual femenina y el orgasmo clitoriano. Si bien esta obra trata sobre una joven (Linda Lovelace) cuyo clítoris no se encuentra situado en la parte superior de su vulva sino en el fondo de su garganta –lo que propensa que la protagonista se especialice en llevar a cabo la práctica a la que hace referencia el título–; la acusación no venía dada por el error al que podía inducir la falsa situación del clítoris, sino a la simple declaración de la existencia del orgasmo clitoriano y el placer que éste puede proporcionar a la mujer. Hay que tener también en cuenta que en la década de los sesenta los grupos de mujeres feministas radicales reinterpretaron la sexualidad desde un punto de vista feminista, reivindicando su derecho a sentir placer durante el acto sexual y separándolo de sus funciones meramente reproductivas (Miguel Álvarez, 2015, pp. 21-22). La sociedad de principios de los setenta, o al menos una parte de ella, por lo tanto, desconocía y/o negaba la existencia del orgasmo clitoriano. Es por ello que consideramos realmente importante destacar que algunos filmes españoles de terror reconocían en ese

mismo momento el onanismo femenino, la excitación del clítoris y/o el placer de la mujer en el sexo más allá de la penetración.

Es en la actitud ante el sexo y la sexualización, justamente, en donde las mujeres del *fantaterror* distan tanto en imagen como en carácter de la *Final Girl* propia de las obras cinematográficas estadounidenses de terror. La *Final Girl*, tal y como apunta Carol J. Clover (2015, p. 39) no es sexualmente activa e incluso carece de experiencia en este sentido; además de adquirir nombres y habilidades generalmente atribuibles a personajes masculinos (Clover, 2015, p. 40; Humphries, 2002, p. 151). Los filmes del *fantaterror*, en cambio, introducen unos personajes femeninos que no sólo poseen un fuerte deseo sexual, sino que, además, al elegir a actrices que en su momento eran consideradas *sex symbols*, devienen también deseables para el espectador; distanciándose en este sentido de las masculinizadas *Final Girls* hollywoodienses.

Esta representación de la mujer más a la europea, como decíamos anteriormente, fue posible gracias al desarrollo económico que vivió España durante los años sesenta (Asión Suñer, 2019, pp. 38-39), a lo que se le sumó una nueva manera de ver el sexo tras la revolución sexual (Miguel Álvarez, 2015, p. 26). Ahora bien, de acuerdo con Sofía Rodríguez López (2004, p. 483) éste fue el “prototipo femenino que quiso imponerse y exportarse” por parte de la dictadura, por lo que la razón de ser de este tipo de mujer y de sus desnudos en el cine español del *fantaterror* podría deberse, más allá del contexto y la sexualización propia del cine por motivos comerciales, a una posible intención del gobierno de la dictadura para ofrecer una visión más moderna de España a nivel internacional. De acuerdo con Ana Asión Suñer (2019, p. 40), la España de los años setenta recibía muchas influencias de fuera, aunque al mismo tiempo pretendía mostrarse de cara al exterior como un país nuevo y mejorar la imagen de la dictadura, una acción que los franquistas llevaban haciendo a través del cine desde los años cincuenta (Prieto Borrego, 2018, p. 108). Este hecho explicaría la permisividad e incluso incentivación de los organismos de la dictadura y de Cinespaña (Gubern, 1975, p. 149), más allá de su capacidad comercial, para la exportación de este tipo de subproductos en una doble versión con desnudos hacia el extranjero. Así, el planteamiento que se quería mostrar es que España era un país diferente, más moderno, que producía filmes de terror y/o con desnudos y mostraba un modelo de mujer que coincidía con el del cine a nivel internacional.

En cuanto a la presencia de desnudos masculinos, aunque existen algunos casos de desnudez masculina en los filmes del *fantaterror*, los mismos son generalmente pocos y muy leves y discretos. Este hecho se debe a que los desnudos de los actores, al contrario que los de sus compañeras de reparto, se ven limitados a secuencias muy concretas (normalmente de sexo) y rara vez son mostrados con la misma naturalidad o facilidad que los femeninos. Resulta muy común, en todo caso, tal y como sucede en otros géneros como el *western* o el cine de acción y de aventuras, encontrar imágenes de hombres con la parte superior del torso a la vista. Pese a ello, el posible erotismo derivado de este recurso es relativo, dada la normalización de este tipo de semidesnudo por parte de la sociedad y la identidad, generalmente masculina, de los realizadores y el público de estos filmes⁴²⁴. A esto se le suma el hecho de que, en el cine, mostrar a un hombre sin camiseta suele ser un modo a través del cual reflejar su hombría y/o valentía; tratándose de una práctica muy extendida, sobre todo, en el cine de acción y de aventuras. Es más, en el caso de aparecer sin ropa en pantalla, los hombres lo hacen con el torso al desnudo –como decimos, sin camisa o camiseta–, aunque cubriendo sus extremidades inferiores y genitales con algún tipo de prenda que, al contrario que sus compañeras de

⁴²⁴ Tal y como afirma Antonio Lázaro Reboll (2002, p. 174), si bien no existen estudios con los que poder llevar a cabo una clasificación de la audiencia por sexos, sí puede apuntarse que el público principal de esta clase de títulos era mayoritariamente masculino teniendo en cuenta que los redactores de las publicaciones especializadas en el cine de terror (tales como la revista *Terror Fantastic*) eran hombres.

reparto, no suele ser de tipo íntimo; y es que, si bien resulta muy común ver en los filmes del *fantaterror* a las actrices en ropa interior, camisones muy finos e incluso lencería, raramente podemos encontrar a los actores vistiendo prendas íntimas. Algunos pocos ejemplos de ello son el actor José Thelman en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), David Aller en *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973), y Salvador Buchila en *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975)⁴²⁵. Un caso excepcional lo encontramos en este último título citado, en donde David Rocha aparece durante la mayor parte del film semidesnudo y/o en ropa interior. Otro caso particular es el de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), cuyo protagonista comparte una escena de baño con otro hombre en una piscina, aparentemente, yendo ambos en calzoncillos.

Por otro lado, tampoco es nada habitual que los hombres aparezcan en bañador en aquellas secuencias desarrolladas en playas y piscinas; un hecho que contrasta sobremanera con el caso de las mujeres, que son mostradas en todo momento en bikini. Encontramos ejemplos muy evidentes de ello en dos de las cuatro obras que componen la tetralogía de los Templarios de Amando de Ossorio. En una de las escenas iniciales de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) –situada en una piscina– aparece el actor César Burner saliendo del agua en bañador, aunque rápidamente se cubre el cuerpo con un batín. Este gesto, sin embargo, difiere con el de sus compañeras de reparto Lone Fleming y María Elena Arpón, quienes llevan puesto un bikini durante la integridad de la secuencia. En la tercera entrega de la saga, *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974), esta situación resulta incluso más evidente ya que todas las actrices aparecen durante gran parte del film vistiendo bañador de cuerpo entero o bikini, si bien ninguno de los hombres lo hace. En realidad, todos ellos, hacen uso de ropa de manga larga durante gran parte del metraje.

En cuanto a las escenas de cama, como ha podido verse en los filmes analizados en este trabajo de investigación –como *La llamada* (Javier Setó, 1965), *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975) o *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977)– se hace uso de las sábanas para el cubrimiento de la parte inferior del cuerpo de los actores; centrándose más la cámara en mostrar más a ellas que a ellos, ya que desde un planteamiento sexual machista resulta más erótico mostrar los senos de las actrices implicadas (en el caso de aparecer desnudas) que el pecho masculino. Resultan realmente particulares, en todo caso, los semidesnudos de Emilio Gutiérrez Caba en *La llamada* (Javier Setó, 1965), ya que el actor aparece con el torso al descubierto en varias escenas de cama, aunque también en un espacio tan personal e íntimo como la ducha. Si bien en esta escena en concreto se evita en todo momento una exposición de la zona genital del joven, ya sea cortando el plano por encima de su cintura o cubriéndole la parte inferior del cuerpo con una toalla o sábana. Al mismo tiempo, es realmente extraño que en un film del *fantaterror* aparezca un hombre semidesnudo de manera tan prolongada y en un mayor número de situaciones que su compañera femenina.

También suponen una excepción, en este sentido, el modo a través del cual son presentados los personajes protagonistas masculinos de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) y *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), en los que aparecen Vicente Parra y David Rocha, respectivamente, en un estado de semidesnudez constante. Este hecho, sin embargo, se

⁴²⁵ Sobre la presencia de Salvador Buchila en el film es importante resaltar que el mismo aparece en ropa interior antes de acostarse con Helga Liné, en una secuencia que muy posiblemente sea una de las primeras escenas de sexo interétnico del cine español en las que se ve implicado un hombre negro. Sin embargo, la misma no se encuentra exenta de una lectura racista al tratarse de un encuentro sexual no consentido ya que la mujer previamente ha sido drogada.

debe a la atribución por parte de los realizadores hacia los mismos de una serie de rasgos homosexuales o afeminados; siendo una característica que los diferencia del resto de personajes masculinos del *fantaterror*. En el caso de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), Marcos (Vicente Parra) mantiene una amistad homoerótica con Néstor (Eusebio Poncela), un hombre huraño cuyo pasatiempo es espiarlo a través de unos prismáticos. En *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), por su parte, Paul (David Rocha) es un joven con personalidad múltiple –una de las cuales es masculina y la otra femenina– que, dado ese latente lado femenino, será retratado de un modo exageradamente amanerado. El mismo, además, se disfrazará de mujer a la hora de cometer sus asesinatos.

Aún así, dentro de la extensa producción del *fantaterror* encontramos, aunque sea ocasionalmente y siempre de un modo muy fugaz, algunos planos de desnudo masculino más atrevidos; tanto a través de vistas más concretas y cercanas como en otras abiertas de desnudo integral de trasero masculino. Los actores que se atrevieron a mostrar sus traseros en pantalla son, hasta donde tenemos constancia, tan sólo nueve: Carlos Piñeiro en *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), Barry Stokes en *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973)⁴²⁶, Tony Isbert en *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973), Paul Naschy en *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), Pedro Bravo en *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), Rafael Frías y otro actor no acreditado en *Ceremonia sangrienta* (Jorge Grau, 1973), David Rocha en *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975) y Ricardo Palacios en *Último deseo* (León Klimovsky, 1976).

En el caso del mencionado título de Jorge Grau de 1973, *Ceremonia sangrienta*, el mismo actor no acreditado incluso llega a aparecer también durante unos pocos segundos en desnudo integral delantero. Sin embargo, lo hace en movimiento y no siendo enfocado directamente por la cámara –el plano, como no podía ser de otro modo, se centra en la mujer que lo acompaña–, por lo que resulta notable que se intenta disimular su desnudo al máximo y evitar una exposición demasiado prolongada de su pene.

Cabe decir que esta oposición a la plasmación directa de los genitales masculinos en pantalla, no obstante, no se limita al cine de terror de producción nacional; ya que en filmes del mismo género dirigidos en el extranjero por directores españoles –con profusas escenas de tipo sexual– y en realizados en coproducción con España como *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971) o *Vampyres* (José Ramón Larraz, 1974), rara vez llega a mostrarse directamente el pene de los intérpretes⁴²⁷. En el film de Larraz, por ejemplo, el actor Murray Brown aparece en cierto momento tumbado desnudo sobre la cama, aunque con una pierna flexionada ocultándole la zona genital, para seguidamente levantarse mientras la cámara se eleva a su paso manteniendo el límite inferior de la imagen hasta la cintura del actor. A decir verdad, los genitales de Brown tan sólo son visibles en una escena en la que el personaje al que éste interpreta aparece forcejeando con una de las vampiras, aunque la vista es muy fugaz, en medio de una escena muy oscura y de perfil. Es importante señalar que en *Vampyres* (José

⁴²⁶ En el caso de este título de Javier Bardem, pese a que Barry Stokes comparte pantalla con actrices de la talla de Pepa Flores/Marisol, Jean Seberg y Perla Cristal –y con una campaña publicitaria basada en explotar el físico y fama de éstas (Lázaro-Reboll, 2017, p. 76)–, sólo él aparece en un mayor grado de desnudez. De acuerdo con Francisco Montaner (1973b, p. 62), los desnudos de Barry Stokes fueron mantenidos en la versión española de la obra, un hecho que le resultó chocante y que señaló como resultado de “la discriminación de traseros” de la censura española al no presentar el film ningún desnudo femenino de tales características.

⁴²⁷ De acuerdo con Ramón Freixas y Joan Bassa (2000, pp. 94-95), el primer desnudo integral delantero masculino no llegó hasta 1965 con el film *The Raw Ones* (John Lamb, 1965), momento a partir del cual aparecieron diferentes hombres con el pene en pantalla aunque casi “siempre en posición de descanso” (Freixas y Bassa, 2000, p. 94); ya que la erección habría entrado en conflicto con los límites del cine pornográfico. Este tipo de desnudos masculinos, sin embargo, no pueden competir con el de las mujeres, en cuyo caso “el desnudo llegó a consistir en un peaje de la profesión” (Freixas y Bassa, 2000, p. 95).

Ramón Larraz, 1974) también la zona pública de las dos actrices protagonistas (Marianne Morris y Anulka Dziubinska) así como de la actriz secundaria Sally Faulkner, queda vetada; siendo sólo visibles muy puntualmente y siempre de manera disimulada. En cuanto a *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971) sucede algo parecido, ya que pese a presentar numerosos desnudos integrales femeninos –traseros y de perfil–, los desnudos masculinos de este mismo tipo son totalmente inexistentes.

Esta desigualdad a la hora de mostrar los desnudos, tiene su relación, no sólo con la sexualización de la mujer propia de las artes a lo largo de la historia apuntada por María L. Ruido (2019, pp. 52-53), sino también, específicamente, con el trasfondo patriarcal de la revolución sexual. De acuerdo con Rosa Cobo Bedia (2015, p. 8), este movimiento permitió a los hombres gozar de una mayor libertad sexual, mientras que para las mujeres supuso “que su sexualidad estuviese al servicio de los varones”. Este hecho llevó a la sexualización y cosificación de la mujer en diferentes medios (Miguel Álvarez, 2015, p. 22). Este fenómeno, sin embargo, pese a ser criticado por parte de los grupos feministas de la época (Miguel Álvarez, 2015, p. 22), en el contexto del cine de explotación recibe una lectura de reivindicación para las mujeres. En el documental de Mark Hartley (2010, min. 00:28:19-00:30:20), justamente, se lleva a cabo un interesante debate en el que algunas actrices creen que simplemente se trataba de mera explotación, mientras que otras opinan que, en un momento en el que el feminismo estaba tomando cada vez más fuerza, el hecho de aparecer desnudas les otorgaba un fuerte empoderamiento –por mucho que la intención de los realizadores fuese comercial–.

3. Parafilias.

Por otro lado, más allá de los desnudos y las escenas de sexo, sólo aceptados en las versiones destinadas a los mercados extranjeros, resulta muy común dentro de los filmes españoles de terror encontrar toda una serie de personajes con tendencias parafilias. A través de la introducción de los mismos, a menudo representados como seres estrafalarios y siniestros, el *fantaterror* se verá cada vez más inclinado hacia un tipo de atracciones sexuales que podríamos tildar de poco convencionales; acercándose de un modo más o menos directo a prácticas como el sadismo, la necrofilia, la zoofilia, el incesto, etc.

El sadismo es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos más característicos de los asesinos y monstruos del terror subgenérico español; puesto que todos ellos se recrean amordazando, torturando y mutilando a sus víctimas. En muchas ocasiones, los mismos serán movidos por algún recuerdo/trauma de carácter sexual que los marcó durante su infancia o como consecuencia de la propia represión a la que son sometidos, lo que permitirá a los realizadores transferir un carácter muy sexualizado a sus crímenes. En *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), por ejemplo, Luis (John Moulder-Brown), da rienda suelta a sus tendencias sexuales como contrapartida a la represión que sufre por parte de su madre, la Sra. Fourneau (Lilli Palmer), quien al mismo tiempo hace uso de la violencia sádica para castigar a una alumna por la que se siente atraída. Por su parte, en el *thriller* policíaco *El asesino no está solo* (Jesús García de Dueñas, 1975) el criminal protagonista asesina a una serie de prostitutas como consecuencia de un aparente abuso sexual que sufrió de pequeño. Por otro lado, el sadismo, unido al masoquismo (somasoquismo) supone la base de la relación de interdependencia establecida entre el vampiro/a (sádico/a) y su víctima (masoquista). En *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), sin embargo, los vampiros reciben rasgos todavía más sádicos ya que, además de morder, también arañan y flagelan a sus víctimas para poder extraerles la sangre. Los caballeros Templarios de la tetralogía de

Amando de Ossorio, harán un mismo uso de la violencia y el sadismo para cumplir con sus rituales y obtener la sangre que les permite ser inmortales.

Es también con los Templarios de Ossorio y los filmes de vampiros donde queda mayormente reflejado el canibalismo. Así, los cruzados revividos se alimentan de la sangre de sus víctimas y sus ataques colectivos representan una agresión sexual en grupo. En el caso de los filmes de vampiros, es en su versión femenina cuando la succión sanguínea acarrea un mayor significado sexual (sádico a la vez que caníbal); adquiriendo las vampiras una posición sexualmente activa en un acto en que el coito queda unido a la extracción de sangre. Ejemplos de ello son *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973) y *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973). En este último caso, además, el canibalismo también es aplicable a los protagonistas, quienes son alimentados con carne humana por parte de los vampirizados habitantes del pequeño pueblo en el que transcurre la acción.

Otra parafilia de gran representación en el *fantaterror* es la zoofilia, cuyo mayor exponente es uno de sus personajes más famosos y reconocidos, Waldemar Daninsky (el hombre lobo creado e interpretado por Paul Naschy). Contando en su haber con un total de siete entregas rodadas durante el *boom* del género de terror en España, el piloso licántropo, entrega tras entrega, se volvería cada vez más violento y selectivo a la hora de elegir a sus víctimas. Tal y como afirmábamos anteriormente, Waldemar ataca sobre todo a mujeres, a las que no sólo araña y quita la vida, sino que también les arranca la ropa y deja medio al desnudo, como es el caso de *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) y *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972). Es en *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) cuando el licántropo se vuelve más sexual, llegando a violar a sus víctimas en su forma animal y manteniendo una relación sádico-erótica y directamente zoofílica con su antagonista (interpretada por Perla Cristal). Respecto a los vampiros, pese a que en el cine y la literatura es común que puedan convertirse en animales como murciélagos, lobos o gatos –lo cual implica que podamos aplicarles ciertas tendencias zoofílicas–, en el caso del *fantaterror* son más bien escasos los personajes vampíricos con la habilidad de adoptar formas animalescas. Son ejemplos de ello los filmes *Nachts, wenn Dracula erwacht* (Jesús Franco, 1970), *Drácula contra Frankenstein* (Jesús Franco, 1972) y *La tumba de la isla maldita* (Ray Danton, 1973). En cualquier caso, la muestra más directa de zoofilia en una obra del *fantaterror*, puesto que carece de un trato sobrenatural e irreal, no la encontramos hasta el cine S con *Los ritos sexuales del diablo* (Eugenio Martín, 1982), en donde una joven es drogada y obligada a practicar el coito con un macho cabrío, al que anteriormente otra mujer le había manipulado los genitales para obtener su semen como parte de un ritual satánico.

En cuanto a la necrofilia, su presencia en el *fantaterror* es tanto metafórica, con personajes que profesan un amor/admiración que va más allá de la muerte; como literal, plasmando el establecimiento de relaciones sexuales entre vivos y muertos. Dentro de la primera categoría encontramos al padre que conserva el cuerpo sin vida de su hija en *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1973) y las obras derivadas del mito de la momia en las que, generalmente, se ahonda en la idea del amor de ultratumba y la reencarnación, como *La venganza de la momia* (Carlos Aured, 1973) y *Vudú sangriento* (Manuel Caño, 1974). Así mismo, también practican la necrofilia en su aspecto metafórico –dado que no se explicita que mantengan relaciones sexuales con cadáveres aunque sí sienten amor hacia los mismos– el deforme protagonista de *El jorobado de la Morgue* (Javier Aguirre, 1973), quien roba y protege el cuerpo de la mujer a la que amaba en secreto para así intentar revivirla, y el joven asesino de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), que se crea una novia a modo de monstruo de Frankenstein partir de los restos de sus víctimas. Siguiendo con la necrofilia,

aunque fuera ya de cualquier interpretación metafórica, encontramos el caso de *La orgía de los muertos* (José Luis Merino, 1974), donde se nos presenta a un personaje secundario (interpretado por Paul Naschy) que mantiene relaciones físicas con cadáveres, y *El pantano de los cuervos* (Manuel Caño, 1974), cuyo protagonista es un *mad doctor* (Ramiro Oliveros) que asesina a su pareja para después acostarse con su cuerpo. En *Una libélula para cada muerto* (León Klimovsky, 1975) y *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), por su parte, se presenta la necrofilia desde un punto de vista mucho más peculiar. En el primero se incluye a un personaje (Eduardo Calvo) que acude a los servicios de una bailarina de un club de alterne y le paga para que se tumbe en un ataúd y finja estar muerta para él. En el segundo film, por su parte, el asesino protagonista (David Rocha) mantiene relaciones sexuales con un cadáver cuando cree estar haciéndolo con un maniquí.

Los ataques perpetrados por los cadavéricos Templarios de Amando de Ossorio, los *zombies* de *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1975) y los vampiros, como en *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) y especialmente *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973)⁴²⁸ son también un ejemplo de relación/agresión de tipo necrófilo. Deben recibir una mención especial, en este sentido, *La llamada del vampiro* (José María Elorrieta, 1972), *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973) y *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973), puesto que en los tres filmes se introducen a humanos que mantienen relaciones sexuales con vampiros. Muy similar resulta el caso de *La llamada* (Javier Setó, 1965), título en el que Pablo (Emilio Gutiérrez Caba) se acuesta con su novia Dominique (Dyanik Zurakowska) después de que ésta haya vuelto de entre los muertos como un espectro/fantasma. Aunque el joven es completamente desconocedor de dicho fenómeno paranormal, el hecho de practicar el coito con su difunta pareja lo convierte en un necrófilo.

También en relación con la necrofilia, cabe destacar que en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) y *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973) se incluyen situaciones de desenfreno sexual y/o violaciones en cementerios o en las inmediaciones de los mismos. Pese a que este tipo de encuentros sexuales no implican que los partícipes sean necrófilos *per se*, los mismos pueden ser igualmente incluidos dentro de esta parafilia por el hecho de mantener relaciones en espacios vinculados a la muerte.

En cuanto a la pedofilia, la relación establecida entre Susan (Maribel Martín) y su esposo (Simón Andreu) en *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) toma unos cauces marcadamente pedófilos dada la notable diferencia de edad existente entre ambos. Si bien es cierto que en el film de Aranda no llega a especificarse la edad de los cónyuges en ningún momento, sí se hacen ciertos comentarios sobre los rasgos añados de la protagonista, que chocan con el semblante más maduro del marido. Por otro lado, la Sra. Fourneau (Lilli Palmer), la autoritaria directora de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), se siente atraída por una de sus alumnas (también de edad desconocida); mientras que al mismo tiempo mantiene un vínculo incestuoso con su hijo (menor de edad), al que sobreprotege y promete que algún día encontrará una mujer que lo ame tanto como ella. También las dos hermanas protagonistas de *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) parecen sentirse atraídas por hombres mucho más jóvenes. Así, Verónica (Esperanza Roy) mantiene una relación en secreto con un hombre veinte años más joven que ella; mientras que Marta (Aurora Bautista), en una escena clave para definir al personaje, observa a unos niños bañándose y jugando en un arroyo (centrándose la cámara en captar a los más impúberes), para después resarcirse

⁴²⁸ En este film de Klimovsky de 1973 la conexión entre el mordisco vampírico y el acto sexual resulta prácticamente indivisible al encontrarse todos los ataques acompañados por uno o más desnudos, ya sean éstos de las víctimas o de las vampiras.

cruzando un campo de maleza. En *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), por su parte, Paul (David Rocha) mantiene una extraña amistad con un niño (Rafael González Jr.) al que en cierto momento del film abraza para seguidamente restregarse contra él mientras gime y respira de manera acelerada.

A menudo relacionado con la pedofilia, en los filmes del *fantaterror* es común hacer uso del recurso del incesto vinculado a la sobreprotección maternal a través del complejo de Edipo. El carácter sobreprotector y represivo frente al sexo ejercido por una figura maternal autoritaria será una de las principales causas de la conducta criminal masculina en muchas de las obras cinematográficas de terror producidas en la España tardofranquista. Encontramos ejemplos de ello en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *Marta* (José Antonio Nieves Conde, 1971), *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975), *Mil gritos tiene la noche* (Juan Piquer Simón, 1982) o *Angoixa* (Bigas Luna, 1987). En este sentido, en el *whodunit* *El asesino está entre los trece* (Javier Aguirre, 1973), incluso se llega a introducir a un joven personaje mangoneado por su madre, adicto a la pornografía y *voyeur* (interpretado por Eusebio Poncela), con la evidente intención de despistar al espectador y hacerle creer que se trata del asesino. A nivel más simbólico, aunque igualmente con características incestuosas, destaca el amor y obsesión que el Dr. Orloff (Howard Vernon) siente por su hija Melissa (Diana Lorys) en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962); que lo llevarán a cometer los actos más atroces por el bien (físico) de ella. En futuras reinterpretaciones del personaje, Jesús Franco acentuaría el trasfondo sexual e incestuoso de dicha relación, tal y como puede verse en títulos como *El siniestro doctor Orloff* (Jesús Franco, 1984), entre un hijo y su madre, y *Faceless* (Jesús Franco, 1987), entre dos hermanos.

Siguiendo con el incesto, y tratándose de un caso muy singular, *La mansión de la niebla* (Francisco Lara Polop, 1972) destaca como un ejemplo del complejo de Electra. La atracción que la protagonista (Analía Gadé) siente hacia su padre, así como la tendencia del mismo por acostarse con mujeres de una edad similar a la de su hija (e incluso en la cama de ésta) los convierten a ambos en personajes propicios al incesto. Es más, esta relación resulta realmente interesante al ser sus consecuencias completamente opuestas a las del complejo de Edipo; ya que mientras que la figura materna de moralidad imperante y contraria al sexo, que veíamos en los filmes previamente citados, supone la conversión del hijo en un reprimido que canalizará sus obsesiones sexuales en toda una serie de asesinatos. En cambio en *La mansión de la niebla* (Francisco Lara Polop, 1972) la abierta vida sexual del padre llevará a la hija a casarse con un hombre mayor que ella para después cerrarse completamente en sí misma hasta el punto de no querer mantener relaciones con éste.

La escopofilia/voyerismo, por su parte, es otra de las filias que goza de gran representación en el *fantaterror*; sobre todo por permitir a los realizadores incluir planos íntimos de desnudo o sexo, además de poder dar a entender al espectador de la escasez de moralidad o de escrúpulos de algún personaje en concreto. Uno de los voyeristas más memorables del cine de terror español es Luis (John Molder-Brown), el asesino de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969); quien se dedica a espiar a las jóvenes internas del centro tanto en sus actividades del día a día como en espacios mucho más íntimos como las duchas. El hombre lobo Waldemar Daninsky también recibe rasgos voyeristas en *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), cuando observa a través de una ventana a una mujer mientras se desnuda y se va a la cama antes de adentrarse él mismo en la habitación y tumbarse a su lado. Del mismo modo, el guarda de *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973) contempla escondido a la pareja protagonista (Tony Kendall y Esperanza Roy) retozando en los alrededores del cementerio de los Templarios; mientras que el personaje interpretado por Jack Taylor en *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973) se dedicará a espiar a una de sus jóvenes compañeras de viaje (Dyanik Zurakowska) a través de un agujero

en la pared que acabará tomando importancia a nivel argumental ya que permitirá a los vampiros enterarse de los planes de huida de la pareja protagonista. En el campo de la escopofilia resulta realmente interesante hacer también mención a *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1971); un film que bebe de los *thrillers* dirigidos por Alfred Hitchcock, y cuya trama se basa en el intento de una solitaria y aburrida ama de casa (Carmen Sevilla) por descubrir si su vecina (Patty Shepard) ha matado a su marido escuchando los ruidos que le llegan a través de las paredes y el techo. Cabe destacar que en esta obra no sólo está presente el voyerismo auditivo de la protagonista sino también el visual de su casero, que espía y saca fotografías de las dos mujeres. Es importante señalar que en los filmes hasta ahora mencionados el voyerismo es mostrado como la contemplación de otros, sin llegar a exhibir las reacciones sexuales del *voyeur*. Sin embargo, sí existe un caso concreto en el que esta filia acarreará unas consecuencias claramente eróticas en el personaje que la practica, y es el de *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972), donde Sara (Nuria Torray) espía a través de un orificio en la pared a su hijastro (por el que se siente atraída) yaciendo con su nueva esposa. Seguidamente, la mujer se tumbará en la cama, moviendo sugerentemente las extremidades y abrazándose con fuerza a la almohada mientras gime de placer⁴²⁹.

Finalmente, queremos hacer una breve referencia a la agalmatofilia, la atracción sexual por las esculturas, maniqués, muñecos, etc., puesto que aparece como un rasgo distintivo del mayordomo de *Escalofrío diabólico* (George Martin, 1972) y del protagonista de *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975); identificando e incluso confundiendo ambos a maniqués con las mujeres por las que se sienten atraídos.

Esta amplia presencia de filias y parafilias en constante evolución en el sentido de una cada vez mayor explicitud y truculencia, la relacionamos con lo que dice Casimiro Torreiro (2010, p. 363) cuando afirma que el cine del *fantaterror* “usufructuó ampliamente [...] los nuevos márgenes de la tolerancia sexual del momento”. Es a partir de esta mayor tolerancia, así como por la consideración por parte de la censura de que este tipo de elementos sexuales más morbosos no desentonaban con los tópicos del género, que se permitió una mayor exploración de diferentes elementos sexuales poco comunes e incluso téticos; siempre que los mismos no fuesen mostrados de un modo excesivamente explícito u ofensivo. Además, la mayor parte de estas parafilias serían adoptadas por parte del *fantaterror* tanto del cine fantástico en general como del *giallo*. Así, tal y como apuntan Ramón Freixas y Joan Bassa (2001, pp. 97-98) el voyerismo se trataba de un rasgo ampliamente tratado en este subgénero italiano, ya que permitía incluir diferentes escenas de desnudo; como también lo hacía, según los mismos autores, la presentación de traumas infantiles y/o sexuales por parte de los criminales (Freixas y Bassa, 2001, p. 94). La atracción de los realizadores españoles por la necrofilia, por su parte, también podría tener sus raíces en la exploración de los diferentes aspectos de la misma en el cine de terror italiano de los años sesenta (Freixas y Bassa, 2000, pp. 86-87). La pedofilia y el incesto merecen una mayor atención ya que, relacionándolos con la figura de “the monstrous mother”⁴³⁰ (Creed, 1993, p. 139) y el pasado traumático de los asesinos al que nos referíamos previamente, se tratan de recursos muy habituales en los filmes del *fantaterror*. Este hecho reside en la proliferación del uso del complejo de Edipo dentro del género de terror durante los años sesenta y setenta, tal y como apunta Luis Gasca (1983c, pp. 97-98), a partir del éxito de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Ahora bien, en el caso de España, la presencia de todos estos personajes autoritarios de tipo progenitor, cuyas acciones represivas están respaldadas

⁴²⁹ La implantación de la clasificación S a finales de 1977 permitiría explorar de un modo mucho más explícito las consecuencias onanistas de la actividad voyerista. En *Los ritos sexuales del diablo* (Eugenio Martín, 1982), por ejemplo, Fiona (Helga Liné) espía a través de una pequeña ranura a la pareja protagonista (Vanessa Hidalgo y Jeffrey Healey) manteniendo relaciones sexuales, lo que la llevará a acariciarse el cuerpo y masturbarse.

⁴³⁰ “La madre monstruosa” (Traducción propia).

por su ideología y moral retrógradas, más allá de ser resultado de una explotación del complejo de Edipo por una cuestión meramente comercial o de moda, tiene una explicación que corresponde con el contexto histórico en el que fue desarrollada la mayor parte de estas obras cinematográficas: todos estos personajes son una representación del aparato franquista. En este sentido, será determinante la situación de la totalidad de la acción –o al menos gran parte de la misma– en una mansión gótica. La ambientación propia de los espacios góticos incrementa drásticamente la asfixiante sensación claustrofóbica y represiva que sienten los diferentes personajes, además de esconder un secreto, un mal que según Ann Davies (2015, pp. 122-123) se trata de un poder corrupto y represor creador de monstruos y que, de acuerdo con la autora, puede ser considerado como una representación de la dictadura franquista o el patriarcado. De acuerdo con Ana Asión Suñer (2019, p. 41n) “*No somos de piedra* (Manuel Summer, 1968) fue una de las primeras películas que visualizó la represión sexual que había experimentado el hombre español en su pasado más reciente”, un hecho que la autora relaciona con la aparición en España de una mentalidad más abierta hacia el sexo ante la apertura del país al turismo (Asión Suñer, 2019, pp. 40-41). No es raro, por lo tanto, que a partir de 1969 y en clave de terror, jugando con el concepto del complejo de Edipo, los realizadores españoles se atreviesen a criticar de un modo más o menos implícito el posicionamiento moral del franquismo y su censura. El gobierno de la dictadura se convierte de este modo en la madre autoritaria que impone unas estrictas normas e imparte una conducta represora hacia cualquier tipo de tendencia y actividad sexual, además de mantener una actitud marcadamente sobreprotectora sobre sus hijos.

4. Orientaciones sexuales y de identidad de género.

En cuanto a las orientaciones sexuales diferentes a la heterosexualidad, es común que en los filmes del *fantaterror* se introduzcan personajes femeninos homosexuales o bisexuales. El lesbianismo, cuyo uso por cuestiones comerciales es habitual en el cine *exploitation* y de serie B de los setenta, como consecuencia de la atracción que el mismo suscita en el público masculino, se trata de un recurso muy utilizado por los directores del cine de terror subgenérico español a la hora de incluir escenas de sexo y desnudo. Aunque hemos de apuntar que, si bien pueden encontrarse casos en los que personajes femeninos de naturaleza no sobrenatural, mantienen algún tipo de relación sexual entre ellos, tal y como sucede en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) o *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972), son las vampiras las que jugarán un papel determinante en el establecimiento de relaciones de este tipo a un nivel más metafórico. En *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), la joven Genevieve (Barbara Capell) se convertirá en la acompañante de la vampira y hechicera Wandesa Dárvula de Nadasdy (Patty Shepard); además de intentar vampirizar a Elvira (Gaby Fuchs), la coprotagonista del film, adentrándose en su dormitorio en medio de la noche. En *La llamada del vampiro* (José María Elorrieta, 1972) la vampira Margaret (Loreta Tovar) no se limita sólo a morder a Marisa (María Luisa Tovar) en el cuello, sino que también le estimulará los pezones frotándoselos con los suyos, le besará y acariciará el cuerpo y, en última instancia, le practicará el *cunnilingus*; ofreciendo la que posiblemente se trate de una de las secuencias más explícitas de sexo lésbico del *fantaterror*. En *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), por su parte, somos testigos de cómo Elke (Mirta Miller) y Marlene (Ingrid Garbo), convertidas al vampirismo, succionan la sangre de Senta (Rosanna Yanni) en una escena en la que claramente se representa un *ménage à trois* lésbico; donde las vampiras muerden a su víctima primero en el cuello para después desnudarla y así mordisquearle y arañarle los senos con el objetivo de beberse la sangre que brote de las heridas. Caso aparte supone el acercamiento al vampirismo lésbico realizado por Vicente Aranda en *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972);

film en el que el realizador presenta el lesbianismo de un modo totalmente realista y juega con los convencionalismos del subgénero de los vampiros para plantear una historia de crítica contra el machismo propio de la España franquista. Para ello, el director reserva los desnudos más explícitos para las escenas de sexo heterosexual, que además impregna con un cariz violento, y presenta unas pocas secuencias de vampirismo nada sexualizadas ni excesivas en comparación con el resto de filmes del *fantaterror*.

La homosexualidad masculina, en cambio, no llega a ser mostrada de un modo tan directo ni explícito; viéndose reducida a unos pocos ejemplos muy anecdóticos y un tanto ambiguos. En *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), la presencia de un joven de actitud amanerada parece ser un intento por parte de Jesús Franco de incluir a un personaje homosexual; que el director recuperaría ya de un modo abiertamente gay en *El siniestro doctor Orloff* (Jesús Franco, 1984). En el caso de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), aunque somos testigos del establecimiento de una atracción homoerótica entre el protagonista (Vicente Parra) y un misterioso hombre (Eusebio Poncela), el punto culminante de la misma se limitará a una secuencia de ambos nadando en una piscina. También el personaje principal de *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975) será mostrado de un modo exageradamente afeminado e incluso erótico, sobre todo en sus más que sugerentes gemidos y movimientos en la ducha. Sin embargo, en ninguno de los tres casos llega a mostrarse abiertamente la identidad sexual de ninguno de los dos personajes –un hecho fácilmente comprensible dada la represión de la homosexualidad por parte de la dictadura–, aunque en el caso del film de Miguel Madrid sí que el trastorno del protagonista hace que el mismo se niegue a mantener relaciones sexuales con una mujer mayor que él (interpretada por Helga Liné). La obra de Eloy de la Iglesia, además, resulta interesante respecto a los otros dos títulos ya que, pese al obvio trasfondo homosexual de la amistad establecida entre los dos hombres, ninguno de los dos personajes es interpretado de un modo excesivamente afeminado ni exagerado; por lo que se rehúye de los convencionalismos propios del cine a la hora de representar a los hombres homosexuales. Más allá de estos tres casos, la homosexualidad masculina es totalmente omitida en el resto de la producción del *fantaterror*; evitando incluso la aplicación de una posible lectura de la misma en las secuencias de vampirismo y de los ataques perpetrados por otros monstruos. Aún siendo posible encontrar algún ejemplo de vampiros masculinos mordiendo a víctimas de su mismo sexo –tal y como sucede en *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973)–, estas agresiones son considerablemente más breves y menos explícitas que cuando las mismas son sufridas por mujeres o en sus variantes de tipo lésbico; limitándose la cámara a mostrar al vampiro abalanzándose y cubriendo a los hombres con su capa. En las secuencias de ataques de vampiros/vampirias a personajes femeninos –las de mayor número en el film–, en cambio, se incluyen planos muy cercanos del mordisco y elementos de desnudo (normalmente mientras las mujeres se encuentran tumbadas en la cama).

En cuanto al hombre lobo Waldemar Daninsky, pese a atacar a ambos (hombres y mujeres) en diferentes filmes de su saga como *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, Antonio Isasi-Isasmendi y Eberhard Meichsner, 1970), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972) o *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973), los ataques perpetrados contra los hombres son ejecutados de un modo mucho menos agresivo y explícito que contra las mujeres. Este hecho es sobre todo visible en el mencionado título de José María Zabalza, donde los ataques a mujeres por parte del licántropo implican el establecimiento de un encuentro sexual zoofílico, mientras que los asaltos a hombres se limitan a una simple acometida. En el caso de *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) el personaje incluso llega a delimitar el género de sus víctimas, atacando exclusivamente a mujeres; mientras que en *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975)

el hombre lobo sólo ataca a hombres ya que el grupo antagonista está formado por bandoleros, por lo que las agresiones tan propias de los filmes anteriores son eludidas. Lo mismo sucede en la tetralogía de los Templarios de Amando de Ossorio, quien se recrea a la hora de mostrar en pantalla las muertes y mutilaciones de los personajes femeninos mientras resulta mucho más sobrio a la hora de abordar los ataques sufridos por hombres. Es importante señalar que las víctimas de los Templarios a la hora de llevar a cabo sus ritos satánicos son exclusivamente mujeres, a las que desnudan y torturan, mientras que los hombres mueren como un daño colateral, sin entrar en detalles y llegando a suceder fuera de cámara. Supone una excepción, en este sentido, el asesinato de los personajes masculinos antagonistas de *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973), dada la naturaleza villanesca de los mismos, aunque las agresiones igualmente carecen del grado de sadismo y lubricidad presente en las secuencias de tipo ritual.

En cuanto al travestismo, si bien no aparece representado en sí mismo en el *fantaterror*, sí pueden verse a personajes que se visten del sexo contrario a la hora de cometer sus crímenes. Esto, sobre todo, sucede en aquellos *thrillers* que beben directamente del *giallo* y a imitación del personaje de Norman Bates de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), tan influyente en este período. Así, encontramos personajes masculinos que se visten de mujeres en *La morte cammina con i tacchi alti* (Luciano Ercoli, 1971), *Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1973) y *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975). En el caso de *Odio mi cuerpo* (León Klimovsky, 1974), el trasplante del cerebro de un hombre en el cuerpo de una mujer puede ser interpretado como una representación ya no de travestismo sino de transexualidad.

Todas las parafilias, orientaciones sexuales y de género hasta ahora enumeradas serán llevadas a la pantalla de dos modos. Por un lado, tenemos las que se presentan como una característica propia de los personajes, lo cual les aportará (hasta cierto punto) un mayor trasfondo y desarrollo. Por otro lado, están aquellas que son incluidas para permitir la introducción de toda una serie de actos brutales y escabrosos que se unirán a la explotación del cuerpo de la mujer, a la que nos referíamos previamente, por medio de la violencia sexual. Todo ello implicará la derivación de los argumentos en un sentido erótico; convirtiéndose el sexo, a menudo, en un elemento primordial de la narración. Tal y como decíamos anteriormente, la erotización de las imágenes del *fantaterror* está sujeta a un condicionamiento del espacio en el que se sitúa la acción (piscinas, playas, clubs nocturnos, etc.), la época en la que se encuadran los hechos ya que ello afectará al vestuario e incluso el oficio que desempeñarán las protagonistas y las principales víctimas de los asesinos dentro de los filmes, con tendencia a ser convertidas en modelos y mujeres de compañía. De un mismo modo, el sexo o algún elemento en relación con el mismo (parafilias, represión y/o traumas) serán los detonantes de las acciones criminales del monstruo/asesino –recibiendo éste, rápidamente, la etiqueta de maníaco sexual–, que supondrán la base de la mayor parte de estos filmes y que incluso permitirán el avance de la(s) trama(s).

Al mismo tiempo, suele ser recurrente alejar a los personajes protagonistas de un film de las principales tramas criminales y/o de terror para poder desarrollar más a fondo las relaciones existentes entre los mismos e introducir diferentes secuencias amorosas y de desnudo. Así, se los incluye en diferentes subtramas románticas, en ocasiones un tanto forzadas y apresuradas, que los llevarán a practicar el acto sexual en algún momento del argumento. Son un buen ejemplo de ello los títulos cuyos guiones están firmados por Paul Naschy, y especialmente los de su hombre lobo, dada la importancia de los romances a nivel argumental (sólo una mujer que se enamora del protagonista podrá liberarlo de su maldición).

De un modo muy similar, es posible encontrar algunos filmes más cercanos al *thriller* o el terror psicológico en los que los personajes se encuentran encerrados dentro de un espacio delimitado. Lo que quizá para otros realizadores habría supuesto un contexto proclive para

llevar a cabo una reflexión sobre el ser humano y sus actos, tal y como sucede en *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), para los directores del *fantaterror* español esta puesta en escena resultó propicia a la hora de explorar las relaciones y tensiones sexuales establecidas entre los miembros que conforman el grupo protagonista; llegando a vislumbrarse cierto aspecto crítico a nivel social y político, aunque centrándose principalmente en lo erótico. Dos ejemplos de ello son los filmes de ciencia ficción postapocalíptica *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974) y *Último deseo* (León Klimovsky, 1976). Esta tendencia es también notable en el caso de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), donde la asfixiante y represiva ambientación gótica del internado en el que se desarrolla la acción toma un papel determinante en el modo en el que se relacionan los personajes entre sí. Es más, en esta obra cinematográfica de Ibáñez Serrador es también destacable la derivación de las tramas a la que hacíamos referencia previamente, ya que, pese a presentar el asesinato y desaparición de una alumna durante las primeras secuencias del film, la trama criminal es olvidada hasta el mismo final (cuando se resuelve todo el misterio); centrándose el resto del argumento en los quehaceres de las alumnas del centro. Ahora bien, en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), justamente, el erotismo no sólo ocupa un espacio importante a nivel argumental, sino que también permite, como veíamos anteriormente, una crítica a la represión de la sexualidad por parte de la dictadura franquista. Si bien no son muchos los ejemplos de filmes en los que se siguió esta práctica, sí destacan unas pocas obras con un enfoque acaso más experimental y/o realista en las que la visión que en ellas se da del erotismo posibilita llevar a cabo una interesante crítica de temas como pueden ser el matrimonio y la potestad del hombre sobre la mujer, el sexo, los valores morales, etc. Esta distinción, sin embargo, en ningún caso implica que el resto de la producción del *fantaterror* no pueda presentar algunos aspectos críticos, sino que simplemente los mismos no están relacionados con el erotismo ni son introducidos a nivel argumental a través del mismo⁴³¹. Entre estas obras encontramos, además de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) y *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973). También son de cierto interés, por su aspecto crítico, *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1978), al tratarse de una adaptación de un hecho real que aborda temas tan escabrosos como la prostitución y el aborto, así como el juego; y *Aquella casa en las afueras* (Eugenio Martín, 1980), por girar su argumento en torno a los abortos realizados ilegalmente durante la dictadura franquista. Centrándonos en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) y *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), en ellos se trata de manera directa algunos de los rasgos propios de la dictadura franquista durante de los años cuarenta y cincuenta. En *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) y *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) quedan reflejados el autoritarismo y la represión sistemática de la sexualidad que en el film de Eugenio Martín son mostrados junto a la preservación de la moral⁴³². Mientras que el matrimonio y la potestad del marido sobre la mujer son los temas sobre los que gira *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)⁴³³.

⁴³¹ En *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973), por ejemplo, se presenta una irónica visión de los políticos como unos corruptos; mientras que en *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) se tratan diferentes cuestiones de verdadero interés, tanto políticas como ecológicas.

⁴³² De acuerdo con Lucía Prieto Borrego (2018, pp. 53-69) durante los años cuarenta en España se controlaba la moral y el comportamiento –sobre todo de la mujer– en los espacios de ocio y en la calle, hasta el punto de que “se regulaba el atuendo femenino según un modelo que buscaba una apariencia asexual ocultando la piel y las formas femeninas” (Prieto Borrego, 2018, p. 61).

⁴³³ En palabras de Ana Asión Suñer (2019, p. 37), “Desde su llegada al poder, el régimen franquista tuvo claro que uno de sus objetivos iba a ser asentar en España un modelo patriarcal que anulara a la mujer, la volviera prisionera en su propio hogar y la convirtiera en esclava de su marido”. Para ello, se ideó un modelo de mujer

En relación con el establecimiento de una ética moral severa y represiva en contra de cualquier actitud excesivamente liberal (sexualmente hablando), tanto en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) como en *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) se presentan dos personajes muy parecidos entre sí, la Sra. Fourneau (Lilli Palmer) y Marta (Aurora Bautista), respectivamente. La primera es una lesbiana/bisexual que se siente atraída por una de sus alumnas, mientras que la segunda reniega de cualquier atracción u instinto sexual debido a su estricta moralidad, aparentemente, como resultado de un desengaño amoroso sufrido durante su juventud. Las similitudes existentes entre ambas mujeres residen en su edad (tienen alrededor de cincuenta años), y por el hecho de reprimir no sólo sus propias inclinaciones sexuales, sino que también las de sus más allegados. En el caso de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), las internas del centro mantienen encuentros, por turnos y en secreto, con el joven que les proporciona leña; mientras que el hijo de Fourneau se dedica a espiar a las alumnas desde los recovecos más insospechados. En *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), por su parte, Marta somete bajo un estricto control a su hermana menor –quien mantiene una relación a escondidas con un hombre veinte años más joven que ella–; y también a las inquilinas de su posada, a las que les recrimina su actitud libertina e incluso castiga con la muerte, bajo el supuesto de que se trata de una acción de Dios. La repulsión que ambas mujeres sienten hacia su propia sexualidad las llevará a atenuar sus tendencias a través de un dolor religioso íntimamente ligado al sadomasoquismo. Marta lo hará con ambos, el sadismo y masoquismo, ya que en el momento en el que decida asesinar a sus huéspedes adoptará una actitud claramente sádica; mientras que se castigará a sí misma de un modo totalmente masoquista cruzando un campo de hierbajos para redimirse por haber estado espionando a un grupo de jóvenes desnudos. Dicho acto hará que se le rompa la ropa, dejándole la blusa totalmente entreabierta y el pelo completamente despeinado; aparentando haber salido de un encuentro sexual fortuito. La Sra. Fourneau, por su parte, tomará una postura sádica y *voyeur* mientras observa atentamente cómo Irene (Mary Maude), su alumna fetiche, azota a Catalina (Pauline Challoner), la joven por la que se siente atraída; para posteriormente curarle las heridas y, en el acto, besárselas. La escopofilia (voyerismo) y el sufrimiento, ya sea éste autoinfligido o sufrido por otros, son los métodos con los que Marta y la Sra. Fourneau consiguen paliar esa represión sexual de la que son ejecutoras y víctimas a partes iguales. En contraposición a estas dos mujeres, de mediana edad y carácter autoritario, encontramos a la joven e inocente Susan (Maribel Martín), la protagonista de *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972). A diferencia de los dos personajes previamente comentados, Susan no es la causante ni la víctima de una represión sexual, sino que sufre las consecuencias de la violencia sexual ejercida por su marido (Simón Andreu). Ante las constantes agresiones, Susan se convertirá en una mujer rebelde que deberá protegerse a sí misma y matar a su marido para poder liberarse. Esta rebeldía será personificada por una vampira, Mircala/Carmila Karnstein (Alexandra Bastedo). La principal diferencia existente entre el modelo de mujer representado por Susan y el de la Sra. Fourneau/Marta es generacional. A estas últimas se les ha impuesto la ideología y la moralidad propias del sistema patriarcal y machista, siendo ahora ellas mismas las que se han convertido en opresoras y en las encargadas de mantener el *statu quo*. Susan, en cambio, es joven, recién casada y recibe esa rebeldía feminista que le dará la fuerza suficiente como para encararse al machismo representado por su marido. Estos filmes, por lo tanto, reflejan la situación de España y el gobierno de la dictadura en un momento en el que, tal y como afirma Ana Asión Suñer (2019, p. 40) “caminaba con paso firme hacia una modernidad que luchaba por abrirse camino en una sociedad fuertemente arraigada a su pasado”, mostrando el choque generacional existente entre el modelo de los años cuarenta señalado por Sofía Rodríguez

que debía dedicarse plenamente a su familia y que dependía de su marido en todos los aspectos (Asión Suñer, 2019, pp. 37-38).

López (2004, p. 489) “de la mujer tradicional, sacrificada y abnegada en honor del “Nuevo Estado” y la familia” y el nuevo prototipo femenino de influencia extranjera, trabajadora, consumista y de vida acomodada al que nos referíamos anteriormente.

El film de Aranda, además, enlaza con una ideología que surgió a principios de los años setenta como una respuesta del feminismo a la revolución sexual acontecida durante la década previa. Dicho ideario cuestionaba la “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1996, p. 18) y estudiaba las posibilidades que el lesbianismo ofrecía a las mujeres para poder liberarse y emanciparse (Cobo Bedia, 2015, p. 8)⁴³⁴. Es más, la representación del marido de la protagonista como un hombre misógino que fuerza sexualmente a su esposa a partir del momento de contraer matrimonio, encaja con la idea compartida por Adrienne Rich (1996, p. 26) de “la violación marital”, como uno de los diferentes métodos utilizados por el sistema heteropatriarcal para someter a las mujeres. Es por ello que en el film las dos mujeres –la joven esposa y la vampira– unen fuerzas para acabar con el marido y establecen un vínculo de trasfondo lésbico.

5. Material publicitario y su influencia *pulp*.

Siguiendo con uno de los conceptos más tradicionales del género, en los filmes españoles de terror son más que constantes los asaltos a mujeres por parte del monstruo/asesino. Así, los ataques a las mujeres permiten el desnudamiento de las actrices en situaciones de verdadero pavor como agresiones, muertes, torturas y violaciones. La relación entre el sexo, la muerte y la violencia se trata de uno de los ingredientes fundamentales del cine de terror de explotación y, por extensión, también del *fantaterror* español. Un claro ejemplo de ello es el del hombre lobo Waldemar Daninsky, quien, en las versiones destinadas al mercado extranjero de *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), y *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972), no sólo arremete violentamente contra mujeres jóvenes e indefensas, sino que además las despoja de sus prendas rasgándoselas. También los Templarios de Amando de Ossorio, en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973) y *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975), desnudan a sus víctimas durante la celebración de sus escabrosos y sanguinarios rituales. Este tipo de elementos eróticos, en los que se explota la dicotomía de los polos opuestos formados por el aspecto grotesco y horripilante del monstruo y la sensualidad y belleza del cuerpo femenino, aparte de ser propios del cine de explotación también pertenecen a la estética *pulp* (de los cómics y las novelas de bolsillo y revistas) que tanto influyó a los realizadores del *fantaterror*. Encontramos ejemplos de esta influencia en los trabajos de Jesús Franco, quien otorgó a muchas de sus primeras obras cinematográficas un trasfondo *pulp* al afirmar, falsamente, que se trataban de adaptaciones de diferentes novelas de bolsillo (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 65-66); mientras que Amando de Ossorio les dio a sus Templarios una estética, que según Ángel Sala (1999, p. 310) y Antonio Lázaro-Reboll (2014, p. 82), es fácilmente reconocible entre los seguidores de los cómics estadounidenses de terror de los años cincuenta. También Paul Naschy creó su sello personal partiendo, entre otros, de antiguos seriales *pulp* y de los filmes clásicos de Universal Pictures (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 68-69; Naschy, 1997, p. 88)⁴³⁵.

⁴³⁴ Este tipo de vínculo lésbico –o en su defecto, de sororidad– es también visible en otros títulos del *fantaterror* como *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969), *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1973) y *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973).

⁴³⁵ Esta tendencia hacia la cultura popular *pulp* es igualmente notable en la aproximación por parte de algunos de estos realizadores a ciertos personajes de esta índole, como el Tarzán de Edgar Rice Burroughs, que dio pie a filmes de aventuras como *Tarzán y el arco iris* (Manuel Caño, 1972), *Tarzán en las minas del rey Salomón* (José

Es en el material publicitario (carteles y anuncios) de los filmes del *fantaterror*, sin embargo, donde resulta más evidente el referente de las fuentes *pulp*; ya que, como en el caso de los carteles de las obras de fantasía, terror y ciencia ficción británicas y estadounidenses de los años cincuenta (Sánchez López, 1997, pp. 86-87)⁴³⁶, el cómic y las ilustraciones de las portadas de las revistas y libros *pulp* se convirtieron en una fuente de inspiración para los cartelistas españoles. Es por ello que estos artistas tendieron a presentar a mujeres en estado de semidesnudez y/o peligro, llegando a alargar los escotes y a acortar las faldas de los vestidos, siempre dentro de unos límites aceptados por la censura⁴³⁷ e incluso sugiriendo la presencia de elementos de desnudo en filmes que no incluían escenas de este tipo⁴³⁸. A nivel general, por lo tanto, el cartel del terror español hizo uso de la violencia contra las mujeres y el erotismo femenino como reclamo publicitario; presentando unos personajes femeninos sexualizados y victimizados que cumplieran con la expectativa culturalmente aceptada de la víctima femenina y el monstruo masculino (Lázaro-Reboll, 2014, pp. 82-83).

6. Impacto del *fantaterror*.

Por otro lado, en lo que a las reacciones del público de la época se refiere, las mismas fueron muy dispares. Mientras que la mayor parte de los títulos del *fantaterror* no consiguieron un éxito de público excesivamente notable, filmes como *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) o *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) gozaron de una muy buena aceptación. Aún así, es importante destacar que, pese a la considerable cantidad de dinero recaudado en taquilla por algunos de estos filmes, las cifras no fueron, ni mucho menos, equiparables a las del resto de estrenos nacionales; de ahí que sólo unos pocos títulos del *fantaterror* llegasen a situarse dentro de las listas anuales de los filmes españoles con mayor recaudación. En este sentido, debe tenerse en cuenta que, si bien muchas de estas obras no conseguían un destacable éxito de taquilla, el mismo podía llegar a ser lo suficientemente elevado como para cubrir e incluso superar los bajos costes de producción con las que éstas eran generalmente llevadas a cabo; consiguiendo un mayor número de beneficios con la distribución en el extranjero que en España. Es por ello que el verdadero objetivo de los directores y productores españoles del *fantaterror* era la exportación; razón por la cual se incluían escenas de contenido erótico (a menudo rodadas en doble versión) y se buscaban diferentes modos con los que beneficiar la comercialización de sus filmes fuera de las fronteras españolas, ya fuese internacionalizando los nombres de los intérpretes o de los miembros del reparto o contratando a estrellas europeas de cierto renombre.

La crítica, sin embargo, no vio con buenos ojos el objetivo claramente comercial de estos filmes; por lo que los señaló como productos muy semejantes los unos de los otros y

Luis Merino, 1973), *Tarzán y el misterio de la selva* (Miguel Iglesias, 1973) o *Tarzán y el tesoro Kawana* (José Truchado, 1975). También el personaje creado por Sax Rohmer, Fu Manchú, fue llevado a la pantalla en dos ocasiones de la mano de Jesús Franco en *The Blood of Fu Manchu* (1968) y *The Castle of Fu Manchu* (1969).

⁴³⁶ Cabe decir que aunque el autor citado se refiere sólo a filmes de los años cincuenta, también en los carteles e imágenes publicitarias de las obras cinematográficas de Universal Pictures de las dos décadas anteriores como *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *The Mummy* (Karl Freund, 1932), *The Wolf Man* (George Waggner, 1941) o *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943) ya pueden verse a mujeres adoptando un papel de víctima y en posiciones más o menos sexualizadas, si bien en los mismos el grado de terror y desnudez es inferior, como es comprensible, que en ejemplos posteriores.

⁴³⁷ El cartel de *La venganza de la momia* (Carlos Aured, 1975), por ejemplo, presentaba una imagen del actor Jack Taylor llevando en brazos a una mujer con el muslo y parte del trasero a la vista, por lo que fue censurado y sustituido por uno de nuevo que omitía dicha imagen (Llopis, 2013, p. 60).

⁴³⁸ Éste es el caso del cartel español de *Nachts, wenn Dracula erwacht* (Jesús Franco, 1970), que incluye una ilustración de una mujer semidesnuda cuando el film no presenta ninguna secuencia de desnudo.

completamente vacíos a nivel artístico (afirmaciones también comunes entre los censores). Sólo los títulos de Narciso Ibáñez Serrador gozaron de cierto beneplácito en este sentido, más por parte de la censura que de la crítica. Mientras que las primeras muestras del *fantaterror* (como las de Jesús Franco) consiguieron llamar la atención de ambos, censores y críticos, tanto por su imagen en blanco y negro como por su cuidada fotografía y puesta en escena, igualmente fueron tachadas de ser películas de mal gusto por los temas que en ellas se trataban y de baja calidad por lo poco novedoso de sus planteamientos. El sector de la crítica española especializada en el cine de terror, por su parte, si bien contemplaba estas obras de un modo mucho más cándido, tampoco estaba del todo complacido con el resultado de muchos de los filmes del *fantaterror*. Aunque existen críticos que supieron ver el potencial de los realizadores y su buen hacer e incluso mantenían la esperanza de que en España se pudiesen producir filmes de terror de buena calidad; a nivel general consideraban que la mayoría de las obras realizadas, pese a ser entretenidas y tener cierto encanto, eran de una calidad muy baja, sobre todo en comparación con el tipo de filmes de terror que llegaban desde el extranjero y que muchos de estos críticos conocían a través de diferentes festivales de cine. La crítica especializada extranjera, sin embargo, no apreció del mismo modo las posibilidades que ofrecían muchas de estos títulos, puntuándolos negativamente y llegando un crítico incluso a confeccionar un listado de directores españoles cuyos trabajos era mejor evitar. Este rechazo llegó a suceder también en algunas de las obras de carácter más artístico y de autor. Ahora bien, esta concepción de los filmes del *fantaterror* como subproductos carentes de interés, no reflejaba la aparente atracción que el público sentía hacia los mismos; sobre todo en el extranjero. Un claro ejemplo de ello es la tetralogía de los Templarios de Amando de Ossorio, la cual, pese a las malas críticas recibidas desde su primera entrega, gozó de una gran acogida en países como Alemania o Italia que le permitió a su director realizar tres filmes más centrados en estos personajes.

Los vocales de la Junta de Censura, por su parte, no toleraron que en este nuevo subgénero tan en boga se tratasen temas demasiado morbosos, tanto en un sentido sexual como violento. Las escenas de desnudo, sexo y violencia explícita debían ser evitadas por los realizadores ya que de ello dependía la aprobación del film por parte de la Junta. Es más, la presentación de un elevado número de las mismas podía suponer la total prohibición de un film; de ahí que los directores optaran por rodar dobles versiones para su distribución fuera de España. Aunque esto no es todo, pues había secuencias que podían llegar a ser eliminadas si en ellas se incluían semidesnudos, elementos parafilicos u orientaciones sexuales consideradas como anómalas; llevando a cabo, en algunas sesiones, curiosos debates sobre si en ciertas escenas concretas se presentaban o no elementos de este tipo o si en un breve plano de semidesnudo se mostraba más de lo debido. El lesbianismo, concretamente, se trataba de una de las mayores preocupaciones de los censores; mientras que al mismo tiempo era uno de los principales recursos utilizados por los realizadores españoles a la hora de poder incluir imágenes de desnudo y sexo. Es más, en ocasiones, ni siquiera era necesario que la atracción entre dos mujeres fuese mostrada de un modo excesivamente explícito, ya que unas simples caricias o un intercambio de miradas entre los personajes eran suficientes como para alertar a los vocales de la Junta. Al mismo tiempo, es importante señalar que muchas de las resoluciones de los censores eran del todo subjetivas. El voyerismo, por ejemplo, estaba aceptado si el mismo era plasmado desde la curiosidad en vez de tener fines sexuales; e incluso sucesos como violaciones y agresiones sexuales eran admitidos, en caso de no incluir desnudos, si los mismos eran soñados o imaginados, ya que de este modo no sucedían dentro de la realidad del film. También había escenas que, pese a ser muy truculentas, pasaron la censura porque, según los vocales, encajaban con la naturaleza del género de terror y no resultaban demasiado preocupantes dado el limitado público de esta clase de filmes.

A nivel general, por lo tanto, muchos de estos títulos fueron rechazados por la mayor parte de la crítica y de la censura por sus ambiciones comerciales, llegando a ser tachados como productos sin ninguna clase de ambición artística. Sin embargo, no debemos olvidar que el *fantaterror* también supuso la realización de obras por parte de directores mucho más experimentales y artísticos que incluso pertenecían a corrientes del cine independiente y de autor, como Vicente Aranda, Juan Antonio Bardem, Eloy de la Iglesia, Gonzalo Suárez o Jorge Grau. Es más, muchos realizadores hicieron uso de diferentes técnicas cinematográficas con las que sorprender al espectador; en ocasiones, retrotrayéndose a filmes clásicos de terror y homenajando obras *pulp* y del expresionismo alemán. Son un ejemplo de ello el uso de la cámara lenta para los movimientos de los seres de naturaleza sobrenatural en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) y *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) o de metraje en negativo en *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), donde además Aguirre traslada al cine comercial técnicas propias del cine *underground*. En consecuencia, aunque estos filmes surgieron, principalmente, a partir de una serie de motivaciones comerciales, no por ello son faltos de cierto interés intelectual o artístico, además de presentar un atractivo trasfondo fantástico de personajes muy originales e imaginativos, reivindicables hoy en día. En ello tendría gran influencia la llegada, señalada por Casimiro Torreiro (2010, p. 363), al terror de varios realizadores de un cine más de autor e independiente, tanto del Nuevo Cine Español como de la Escuela de Barcelona.

En cuanto a la relación establecida entre el público español de la época y el erotismo presente en estos filmes fue, debido a la intervención censora, realmente interesante. Los cortes y prohibiciones impuestos por la censura sólo consiguieron estimular todavía más la curiosidad de los espectadores hacia muchas de estas obras; generando una especie de leyenda alrededor de las dobles versiones. La atracción hacia estas versiones se vio incrementada a partir de la aparición de escándalos como el de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) y ante la proliferación de toda una serie de artículos y debates en la prensa sobre la producción de estos filmes y su exportación fuera de España con desnudos⁴³⁹. Es más, incluso algunos críticos también se vieron influenciados en este sentido, llegando a señalar que seguramente las versiones destinadas al extranjero de muchos de los filmes del *fantaterror* debían de ser más entretenidas que aquellas estrenadas en España, tal y como hemos podido ver en algunas de las críticas de los filmes analizados.

Para concluir, y resumiendo todo lo aportado, el *fantaterror* fue un subgénero de terror que ya desde sus inicios nació con una fuerte vinculación entre la violencia y el sexo. La influencia del cine internacional –en proceso de liberación de censuras e imposiciones– y una concepción del sexo menos encorsetada por parte de la sociedad, permitieron que el mismo sufriese un proceso de erotización en alza. Así, de manera progresiva, aunque irregular, se fueron incluyendo un mayor número de elementos eróticos. Éstos, sin embargo, no se limitaron a la presencia de desnudos –en su mayoría femeninos– sino que también implicó la representación de toda una serie de parafilias a menudo relacionadas con el género fantástico y de terror como la zoofilia, el sadismo, la necrofilia o el canibalismo. También la homosexualidad y el travestismo, en menor medida, tuvieron cabida dentro de esta extensa producción. Concretamente, y pese a ser uno de los grandes tabúes para la censura, el lesbianismo fue un recurso al que recurrieron muchos realizadores a la hora de incluir escenas de cama y de desnudo femenino.

Los principales elementos eróticos del *fantaterror*, por lo tanto, estaban proyectados en la mujer; que, como en las fuentes *pulp*, fue convertida en víctima de toda clase de vejaciones.

⁴³⁹ Tanto el escándalo generado por el estreno de una versión sin cortes de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) en Galicia, como los artículos surgidos a partir del mismo, pueden encontrarse expuestos en la segunda parte de este trabajo de investigación.

Los hombres, sin embargo, no fueron desnudados con la misma facilidad, puesto que el público general de estos filmes era masculino y en ellos imperaba una mirada sexualizada y cosificada de la mujer. Esta persistente explotación del cuerpo femenino permitió al mismo tiempo que los personajes que éstas interpretaban obtuvieran una mayor importancia e independencia a nivel argumental que en otros géneros; siendo capaces de enfrentarse al monstruo y de acabar con él por sí solas.

El gobierno de la dictadura franquista, en progresivo desgaste y más tolerante ante el sexo, vendió estos filmes al extranjero con desnudos mientras exhibía versiones censuradas en España. Sin embargo, en estas copias puede percibirse una sugerida presencia parafilica y/o de tendencias sexuales perseguidas por la censura. La doble versión fue, por lo tanto, una práctica a través de la cual pudo mantenerse a raya la moral de los españoles mientras se ofrecía una imagen mucho más liberal de España de cara al extranjero. El país no sólo producía y coproducía cine de terror, con un marcado aspecto internacional, sino que además lo hacía incluyendo desnudos y sexo. Esta doble moral, interesada e hipócrita, demuestra que el gobierno de la dictadura no había cambiado tanto de puertas adentro, aunque estaba empezando a hacerlo.

CONCLUSIONES.

El cine del *fantaterror* español realizado entre 1962 y 1977 fue un cine marcado por el erotismo. La presencia de los elementos eróticos dentro del subgénero sufrió una evolución más que notable, aunque la misma no fue progresiva sino más bien irregular. En este sentido, es interesante apuntar la presencia de ciertos títulos que evaden el sexo ya sea por el hecho de partir de obras tanto literarias como cinematográficas previas como por su objetivo de llegar a un público más amplio. Además, debido a la presencia de las dobles versiones, la erotización de este subgénero no fue única sino doble, que es una conclusión a la que no esperábamos llegar. Así, mientras que en las pantallas extranjeras los desnudos y semidesnudos eran una constante, en España el proceso estuvo sobre todo centrado en un mayor aumento de los elementos parafilicos. Creemos interesante apuntar, en todo caso, que los elementos eróticos presentes en el cine de los años sesenta son realmente interesantes e incluso, en ocasiones, llamativos por su explicitud; por mucho que los estudios previos que han tratado el sexo en el *fantaterror* parezcan indicar lo contrario al dejarlos a un lado y centrarse en los filmes del *boom* del subgénero.

Respecto a las razones socio-políticas que permitieron la aparición de este tipo de cine con elementos eróticos, a nivel internacional fueron la cada vez mayor supresión de las censuras, el auge del cine de autor, así como la revolución sexual de los años sesenta y el movimiento *hippie*. En cuanto a España, la necesidad de llevar a cabo un tipo de filmes comerciales que pudiesen ser exportados alrededor del mundo propició el interés de los productores hacia el terror que, unido a una progresiva tolerancia por parte de la censura como consecuencia de las políticas aperturistas de la dictadura, favorecieron una cada vez mayor presencia de elementos de desnudo, semidesnudo, escenas de sexo, etc. En ello también pudo jugar un papel determinante el hecho de que los dirigentes franquistas utilizaran el cine para dar una visión más moderna y positiva de España y la dictadura. España había cambiado, y una muestra de ello era la realización de un tipo de cine moderno, comercial, exportable, con sexo, desnudos y un nuevo modelo de mujer más fuerte e independiente.

Este erotismo, sin embargo, no fue sólo visual (con desnudos y escenas de sexo), sino que también llegó a estar presente a nivel argumental. En general, si bien es cierto que el erotismo está sobre todo centrado en los desnudos, con secuencias y situaciones incluidas ex profeso, y tomándose licencias cinematográficas para poder incluir actrices vestidas con prendas muy finas y escotadas, también encontramos un erotismo con un mayor trasfondo. Más allá de las metáforas que suelen acompañar a los mitos del terror (la zoofilia del hombre lobo, el sadismo y necrofilia de los vampiros, etc.), los argumentos de los filmes suelen tomar un cariz pretendidamente sexual con el que explorar las tensiones y atracciones sexuales establecidas entre los personajes –lo cual supone la excusa perfecta para introducir secuencias de sexo y desnudos–. Es más, incluso llegamos a encontrar unos pocos títulos en los que el sexo se convierte en el motor de la historia y se critican algunos de los aspectos dictadura (el matrimonio, la moral, la represión de la sexualidad); jugando con los convencionalismos del género de terror y de la novela gótica para conjugar un mal que no puede verse, una represión (sexual) que amenaza a los personajes y los convierte en esclavos de sus propios instintos, por muy perversos que puedan llegar a ser.

Respecto a la naturaleza de los elementos eróticos, la base principal sobre la que gira el erotismo del *fantaterror* –como en el cine en general– es la explotación del cuerpo femenino. Si bien existen unos pocos elementos de desnudo masculino, sobre todo en lo que respecta a la presentación de sus torsos –puesto que se trata de un hecho socialmente aceptado, al contrario que con las mujeres dada la sexualización del cuerpo femenino–, los desnudos

masculinos son realmente escasos en comparación con los de las mujeres. Así, si bien es constante la presentación de mujeres en bikini, saltos de cama, ropa interior y en todo tipo de escenas de desnudo, los hombres rara vez aparecen desnudos. Es más, los desnudos masculinos se limitan, en general, a las escenas de cama, en donde la cámara prefiere centrarse más en ellas que en ellos, ya que desde un planteamiento sexual machista resulta más erótico mostrar los senos de las actrices que el pecho masculino. Suponen una excepción, curiosamente, aquellos filmes protagonizados por personajes masculinos homosexuales, en los que los hombres son convertidos en el objeto del deseo. Por lo tanto, aunque en el *fantaterror* sí existe un erotismo centrado en los personajes masculinos, el mismo es minoritario y no puede ser comparado con el inmenso número de mujeres que fueron desnudadas por el interés comercial de estos filmes.

Las parafilias también suponen un elemento erótico determinante dentro de la producción del *fantaterror* español, introduciendo todas aquellas filias generalmente relacionadas con el género fantástico y el terror. Así, encontramos prácticas relacionadas con el sadismo, la necrofilia, la zoofilia, el canibalismo, el voyerismo, la pedofilia y el incesto. Esta amplia presencia de filias y parafilias, en constante evolución en lo que se refiere a su nivel de explicitud y truculencia, la relacionamos directamente con una mayor tolerancia por parte de los censores; quienes, justamente, creían que este tipo de elementos sexuales y morbosos no desentonaban con los tópicos del género (siempre que fuesen tratados con cautela). La representación de las mismas variará, siendo en algunos filmes presentadas de un modo mucho más explícito que en otros, aunque a menudo serán puestas como un rasgo con el que caracterizar a los personajes y sus actos. De todos estos elementos parafilicos, el sadismo es el que tomará un lugar cada vez más determinante a través de escenas de tortura y violaciones, en las que las víctimas serán principalmente mujeres debido a la mirada sexista de los directores y del público.

Los convencionalismos del género de terror también permitirán la inclusión de cierto tipo de tendencias sexuales alternativas a la heterosexualidad propia de la sociedad del momento, como la homosexualidad femenina. Las vampiras jugarán un papel determinante en este sentido, ya que mientras que el lesbianismo suponía una de las mayores preocupaciones de los censores, al mismo tiempo era una de las bazas de los directores para introducir escenas de sexo (más o menos camuflado en succiones de sangre) entre mujeres. Estas relaciones lésbicas en algunos casos incluso darán pie al establecimiento de un vínculo de sororidad, es decir, de unión entre dos o más mujeres para empoderarse. La homosexualidad masculina, el travestismo y la transexualidad, en cambio, no llegan a ser mostrados de un modo tan directo ni explícito.

La presentación de todas estas escenas de sexo y desnudo, como decimos, sobre todo centradas en los personajes femeninos, permitirán, de un modo u otro, que las mujeres tomen un mayor protagonismo. A nivel de reparto, son numerosos los filmes en los que el número de actrices sobrepasa al de los actores, aunque ello también se veía reflejado a nivel argumental. Así, es notable cómo poco a poco las mujeres van tomando una mayor importancia dentro de las historias. Además, estos personajes están a menudo caracterizados como jóvenes que tienen estudios y/o trabajos y mantienen un estilo de vida moderno. Todo ello encaja con los movimientos feministas que estaban floreciendo a nivel internacional, la apertura de la dictadura y el ideal de mujer que había empezado a surgir en España durante los años sesenta. Ahora bien, las acciones de estos personajes femeninos siempre benefician a los protagonistas masculinos, y en ningún caso se rompe con la tendencia propia del cine de terror de victimizar a la mujer y del cine en general de sexualizarla y de ponerla al servicio (sexual) del hombre. Sin embargo, el hecho de mostrar la vida sexual de estas mujeres permite una visión de la sexualidad femenina mucho más abierta y propia, por mucho que se haga desde el punto de

vista del goce masculino como consecuencia del cariz sexista de la revolución sexual de los años sesenta.

En lo que respecta a las escenas de sexo y la práctica de las dobles versiones, cabe decir que estas secuencias no aportan nada a nivel argumental si bien el argumento, como decíamos, en muchas ocasiones se ve condicionado e incluye subtramas románticas para poder desembocar en encuentros de tipo sexual. Es cierto que muchas de estas escenas llegan a ser mucho más extensas en las versiones extranjeras que en las españolas, aunque ello nada tiene que ver con la supuesta necesidad o justificación de los desnudos e incluso de su sentido dentro del argumento. Por lo tanto, aunque en muchas ocasiones los realizadores fuerzan de un modo u otro las tramas para poder introducir secuencias de sexo o desnudo, su importancia, a nivel general, es discutible. Sí podemos encontrar, en todo caso, obras cinematográficas en las que el sexo es introducido, como decíamos anteriormente, desde un punto de vista crítico. Aún así, incluso en estos filmes, pese a que el sexo y los desnudos tienen su significado e importancia, igualmente creemos que podría cuestionarse la necesidad de explicitud de algunas de sus escenas.

La respuesta de la sociedad del momento ante la presencia de todos estos elementos eróticos quedó, de un modo u otro, reflejado en las fuentes primarias. Son muchos los críticos que hacen referencia al talante sexual de estos títulos, ya sea desde un punto de vista positivo o negativo, dependiendo de las tendencias de cada uno. Así, hay críticos que consideraron que el contenido sexual de estas obras rozaba el mal gusto y no dudaban en señalarlas como pornográficas, mientras otros creían que las versiones destinadas al extranjero serían mucho más interesantes puesto que las españolas les parecían excesivamente modestas. Más allá de este hecho, podemos decir que la crítica no vio con buenos ojos este tipo de filmes de terror por su objetivo claramente comercial, más allá de que presentasen o no elementos eróticos. Estas mismas consideraciones eran aplicables a los censores, quienes creían que los títulos del *fantaterror* eran todos iguales y permitían ciertas escenas ya que creían que no desentonaban con el género o por el hecho de ser obras con una cantidad de seguidores más bien escasa en comparación con otros géneros cinematográficos.

En relación con el público y la sociedad de la época, es igualmente importante apuntar que el erotismo tan propio de estos filmes estaba también presente en el material publicitario. Los ilustradores y artistas que realizaron los carteles del *fantaterror* a menudo tomaron como referencia diferentes fuentes *pulp* y presentaron carteles en los que las mujeres son puestas en situaciones de semidesnudo y de terror, siendo atacadas o asaltadas por los monstruos en ataques de un claro trasfondo sexual. Los elementos *pulp* están igualmente presentes en los filmes, ya que los realizadores del *fantaterror* se inspiraron en diferentes obras cinematográficas, libros y cómics *pulp* de los años treinta y cuarenta y hicieron uso del sexo, la violencia y misterio para conferir a sus filmes una estética que estaba siendo dejada a un lado por el cine de terror internacional, cada vez menos colorido y fantasioso y mucho más realista e intelectual. La intención de explotación de los directores del *fantaterror* es evidente, pero también resulta muy claro su objetivo de crear obras poco o nada ambiciosas que cumpliesen la función de entretener y divertir a los fans más acérrimos del género de terror y conseguir un éxito en taquilla lo suficientemente alto como para pagar los gastos de realización. Ello no implica, en todo caso, que no nos encontremos con títulos mucho más experimentales o de autor, o que muchos de estos filmes presenten elementos artísticos muy interesantes de ser estudiados, como son la fotografía, el montaje, la música, etc.

El *fantaterror* fue un subgénero en el que el erotismo cobró una gran importancia, tanto en lo que respecta a los desnudos y escenas de sexo como a la presentación de elementos parafílicos. Estas escenas, sin embargo, no siempre resultan de importancia a nivel argumental y, en caso de hacerlo, en filmes con un claro mensaje crítico, las secuencias más explícitas pueden

igualmente ser señaladas como prescindibles. Este erotismo, como sucedió también en el cine y las artes en general, está sobre todo centrado en la explotación del desnudo femenino, un hecho que es visible tanto en los filmes como en el material publicitario, que bebe de influencias *pulp* y convierte a las mujeres en las principales víctimas de los monstruos y los más temibles sádicos. Sin embargo, la presencia de un mayor número de personajes femeninos también permitió que las mujeres obtuvieran un cada vez mayor protagonismo, si bien su presencia se debía al hecho de aparecer desnudas y que sus acciones beneficiaran los intereses de los personajes masculinos. El erotismo en el cine de terror español, como en el cine de explotación en general, supone un arma de doble filo que permite lecturas muy diversas, y la recuperación de las obras del *fantaterror* en estudios recientes demuestra que este subgénero, aunque breve y a menudo vilipendiado, tiene todavía hoy mucho que decir.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Archivos consultados.

Archivo General de la Administración (AGA), Sección Cultura. Alcalá de Henares.

2. Recursos en línea.

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-a). Pulp. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pulp>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-b). Whodunnit. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/whodunnit>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-c). Back-to-back. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/back-to-back>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-d). Sexploitation. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sexploitation>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-e) Hard porn. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-spanish/hard-porn>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-f). Soft porn. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/soft-porn>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-g). Hard-core. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-spanish/hard-core>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-h). Soft-core. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/soft-core>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. (s.f.-i). Peeping Tom. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de octubre de 2021, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-spanish/peeping-tom>

MERRIAM-WEBSTER. (s.f.). Pulp. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recueperado en 22 de semptiembre de 2020, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pulp>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (s.f.). *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica*. <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do> [07/12/2022].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-a). Pornografía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dle.rae.es/pornograf%C3%ADa>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-b). Erotismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dle.rae.es/erotismo>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-c). Pornográfico, pornográfica. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dle.rae.es/pornogr%C3%A1fico>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-d). Erótico, erótica. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dle.rae.es/er%C3%B3tico>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-e). Vampiro, vampira. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de febrero de 2021, de <https://dle.rae.es/vampiro>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-f). Vampiresa. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 22 de febrero de 2021, de <https://dle.rae.es/vampiresa>

3. Audiovisuales.

AGUDO, Á. (Director). (2010). *El hombre que vio llorar a Frankenstein* [Documental]. Scifiworld Entertainment; Waldemar Media; La Cruzada Entertainment.

AGUIRRE, J. (Director). (1973). *El gran amor del conde Drácula* [Film; versión con comentarios de Paul Naschy, Javier Aguirre y Ángel Gómez Rivero editada en Blu-ray en EE.UU. en 2016 por Vinegar Syndrome bajo el título *Count Dracula's Great Love*]. Janus Films.

ALCOCER, S. (Director). (1967a). *El enigma del ataúd* [Film; versión sin censura]. Eurociné; Hispamer Films; Santos Alcocer, P.C. Disponible en <https://archive.org/details/theorgiesofdr.orloff> [01/09/2021].

ALCOCER, S. (Director). (1967b). *El enigma del ataúd* [Film; versión censurada]. Eurociné; Hispamer Films; Santos Alcocer, P.C. Disponible en la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya. Enlace permanente: http://catalegbeg.cultura.gencat.cat/iii/encore/record/C__Rb1238586 [01/09/2021].

ARANDA, V. (Director). (1972a). *La novia ensangrentada* [Film; versión sin censura]. Morgana Films. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/b9bba261-45a1-44f5-bf38-7d6cc0f939cd> [20/08/2021].

ARANDA, V. (Director). (1972b). *La novia ensangrentada* [Film; versión con escena alternativa a modo de extras editada en DVD en Francia en 2014 por Artus Films bajo el título *La Mariée sanglante*]. Morgana Films.

BAILEY, F. y BARBATO, R. (Directores). (2005). *Inside Deep Throat* [Documental]. Imagine Entertainment; HBO Documentary Films; World of Wonder Productions.

BELLUCO, J. (Directora). (2011). *The Terror Group* [Documental]. eXistencefilms; Lukimedia; Neyrac Films; Orange Cinéma Séries; Canal+.

BURGIN, X. (Director). (2019). *Horror Noire: A History of Black Horror* [Documental]. Stage 3 Productions.

CHIMIENTI, R. y JENSEN, T. (Director). (2019). *Scream, Queen! My Nightmare on Elm Street* [Documental]. The End Productions.

COLL, J. (Director). (1963). *Los muertos no perdonan* [Film]. Juro Films, P.C. Disponible en <https://ok.ru/video/1486498171482> [01/09/2021].

COLLUM, J.P. (Director). (2003). *Something to Scream About* [Documental]. Tempe Entertainment.

- DEMICHELI, T., FREGONESE, H., ISASI-ISASMENDI, A. y MEICHSNER, E. (Directores). (1970). *Los monstruos del terror* [Film]. Eichberg-Film, GmbH; International Jaguar Cinematografica; Producciones Jaime Prades. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/fc3f0c70-6cf0-44e5-817b-8b8b64aa00b7> [20/08/2021].
- EPSTEIN, R. y FRIEDMAN, J. (Directores). (1995). *The Celluloid Closet* [Documental]. ARTE; Brillstein-Grey Entertainment; Channel Four Films; Columbia Pictures Television; Home Box Office (HBO); Sony Pictures Classics; Telling Pictures; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- FERNÁNDEZ RIVEIRO, J. (Director). (2019). *Relatos del fantástico* [Documental]. Pelicacómetro Pictures.
- FLORES, P. y MILLÁN, F. (Directores). (2015). *Soledad Miranda, una flor en el desierto* [Documental]. Canal Sur Televisión; Junta de Andalucía; Producciones Cibeles.
- FRANCO, J. (Director). (1962a). *Gritos en la noche* [Film; versión sin censura editada en DVD en España en 2012 por Regia Films e indicada en el disco como “Versión internacional”]. Hispamer Films; Leo Lax Production; Ydex Eurociné.
- FRANCO, J. (Director). (1962b). *Gritos en la noche* [Film; versión censurada editada en DVD en España en 2012 por Regia Films e indicada en el disco como “Versión española”]. Hispamer Films; Leo Lax Production; Ydex Eurociné.
- FRANCO, J. (Director). (1964a). *El secreto del Dr. Orloff* [Film; versión sin censura con escenas alternativas y eliminadas a modo de extras editada en DVD en EE.UU. en 2002 por Image Entertainment bajo el título *Dr. Orloff's Monster*]. Eurocineac; Leo Films.
- FRANCO, J. (Director). (1964b). *El secreto del Dr. Orloff* [Film; versión censurada con comentarios de Tim Lucas editada en DVD y Blu-ray en EE.UU. en 2017 por Kino Lorber bajo el título *Dr. Orloff's Monster*]. Eurocineac; Leo Films.
- FRANCO, J. (Director). (1966a). *Miss Muerte* [Film; versión sin censura con comentarios de Tim Lucas editada en DVD en Alemania en 2012 por Subkultur Entertainment bajo el título *Das Geheimnis des Dr. Z*; edición limitada]. Spéva Films; Ciné-Alliance; Hesperia Films S.A.
- FRANCO, J. (Director). (1966b). *Miss Muerte*. [Film; versión censurada]. Spéva Films; Ciné-Alliance; Hesperia Films S.A. Disponible en la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya. Enlace permanente: http://catalegbeg.cultura.gencat.cat/iii/encore/record/C_Rb1324465 [01/09/2021].
- GRAU, J. (Director). (1974). *No profanar el sueño de los muertos* [Film; versión sin censura]. Star Films S.A.; Flaminia Produzioni Cinematografiche. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/7c209f68-67a1-4c56-b98b-b8cfd177e85d> [20/08/2021].
- GREGORY, D. (Director). (2003). *Celluloid Crime Of The Century* [Documental]. Blue Underground.
- GREGORY, D. (Director). (2005). *Ban the Sadist Videos!* [Documental]. Blue Underground.
- GREGORY, D. (Director). (2006). *Ban the Sadist Videos! Part 2* [Documental]. Blue Underground.
- HARTLEY, M. (Director). (2008). *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!* [Documental]. Australian Film Finance Corporation (AFFC); City Films Worldwide; Madman Entertainment; Film Victoria; Melbourne International Film Festival; Magnolia Pictures; SBS Independent.

- HARTLEY, M. (Director). (2010). *Machete Maidens Unleashed!* [Documental]. Screen Australia; Fury Productions; Bionic Boy Productions; Melbourne International Film Festival; Film Victoria; Screen Queensland; Australian Broadcasting Corporation (ABC).
- HARTLEY, M. (Director). (2014). *Electric Boogaloo: The Wild, Untold Story of Cannon Films* [Documental]. RatPac Documentary Films; Wildbear Entertainment; Melbourne International Film Festival; Screen Queensland; Film Victoria; Screen Australia; Celluloid Nightmares.
- IBÁÑEZ SERRADOR, N. (Director). (1969a). *La residencia* [Film; versión sin censura]. Anabel Films, S.A. Disponible en https://vk.com/video480228345_456239098 [11/05/2021].
- IBÁÑEZ SERRADOR, N. (Director). (1969b). *La residencia* [Film; versión censurada editada en DVD en España en 2011 por Divisa Home Video]. Anabel Films, S.A.
- IBÁÑEZ SERRADOR, N. (Director). (1969c). *La residencia* [Film; versión en inglés sin censura]. Anabel Films, S.A. Disponible en https://vk.com/video-52916032_165418154 [11/05/2021].
- IBÁÑEZ SERRADOR, N. (Director). (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Film; versión sin censura]. Penta Films. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/597182b1-3e75-44eb-999a-49ffea9ab02d> [20/08/2021].
- IGLESIAS, M. (Director). (1975a). *La maldición de la bestia* [Film; versión sin censura]. Profilmes. Disponible en https://vk.com/video480228345_456239365 [01/09/2021].
- IGLESIAS, M. (Director). (1975b). *La maldición de la bestia* [Film; versión con censura]. Profilmes. Disponible en https://vk.com/video315658137_456239068 [01/09/2021].
- KLAINBERG, L. (Directora). (2007). *Indie Sex: Censored* [Documental]. Orchard Films.
- KENTON, E.C. (Director). (1944). *House of Frankenstein* [Film]. Universal Pictures.
- KLIMOVSKY, L. (Director). (1971a). *La noche de Walpurgis* [Film; versión sin censura]. Plata Films, S.A.; HIFI Stereo 70 Kg. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/d8ec955f-16e5-49dd-9c5d-e277d6014928> [20/08/2021].
- KLIMOVSKY, L. (Director). (1971b). *La noche de Walpurgis* [Film; versión estadounidense sin censura conocida como *Werewolf Shadow*]. Plata Films, S.A.; HIFI Stereo 70 Kg. Disponible en https://vk.com/video-111429459_456240550 [01/09/2021].
- LIMÓN, P. y SÁNCHEZ, J.C. (Directores). (2019). *Sesión Salvaje* [Documental]. Apache Films; FlixOlé; Morbido Films; Vídeo Mercury Films.
- LÓPEZ EGUILUZ, E. (Director). (1968). *La marca del hombre lobo* [Film]. Maxper, P.C. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/2e29835b-9f0e-4631-abe1-7f1b9f6e9137> [20/08/2021].
- MESA, K. (Director). (2007). *Jesús Franco. Manera de vivir* [Documental]. Ándale Films.
- MOLINA, J. (Director). (1977). *Inquisición* [Film; versión sin censura]. Ancla Century Films; Anubis Films. Disponible en <https://ver.flixole.com/watch/cf2697ec-1c93-4bb9-ac54-989c652482a2> [20/08/2021].
- MORENO ALBA, R. (1971). *Las melancólicas* [Film; versión sin censura]. Dauro Films. Disponible en <https://archive.org/details/las.melancolicas.english.lang> [22/02/2021].

- MURIANA, C. y PANIAGUA LABAD, M. (Directores). (22 de mayo de 2017). Chicho Ibáñez Serrador: Historias para recordar (Temporada 7, Episodio 13) [Episodio de serie de televisión]. En Pérez Roa, R. (Productora ejecutiva) y Peláez, A. (Directora), *Imprescindibles*. Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE). <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/chicho-ibanez-serrador-historias-para-recordar/6497527/> [01/05/2021].
- NASCHY, P. (2009). Entrevista con Paul Naschy (2009) [Entrevista]. En López Eguiluz, E. (Director). (1968), *La marca del hombre lobo* [Film; edición en DVD editada en España en 2009 por Research Entertainment y Vellavisión]. Maxper, P.C.
- NEVILLE, E. (Director). (1944). *La torre de los siete jorobados* [Film]. España Films; Judez-Films. Disponible en FlixOlé <https://ver.flixole.com/watch/194e60a6-fc61-45f5-bce9-90df2b844668> [20/08/2021].
- OOSTERLINCK, J. (Directora). (2012). *Sex in the Comics* [Documental]. Arte France; Les Bons Clients.
- OSSORIO, A. de (Director). (1973). *El ataque de los muertos sin ojos* [Film; versión sin censura]. Ancla Century Films. Disponible en https://vk.com/video480228345_456239290 [22/10/2021].
- OSSORIO, A. de (Director). (1975). *La noche de las gaviotas* [Film; versión en Blu-ray editada en EE.UU. en 2018 por Shout Factory con comentarios de Rod Barnett y Troy Guinn bajo el título *Night of the Seagulls*]. Ancla Century Films; Profilmes.
- PELLY, M. (Productor y Director). (29 de septiembre de 2011). Dear Censor... The secret archive of the British Board of Film Classification (Temporada 11, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión]. En Poole, M. (Productor ejecutivo), *Timeshift*. British Broadcasting Corporation (BBC).
- PENSO, G. (Director). (2011). *Ray Harryhausen: Special Effects Titan* [Documental]. Frenetic Arts; Ray and Diana Harryhausen Foundation.
- PENSO, G. y PONCET, A. (Directores). (2015). *Le complexe de Frankenstein* [Documental]. Frenetic Arts.
- PRADA, J. y PRADA, K. (Directores). (2014). *Queridos monstruos* [Documental]. Almatwins Productions; The Other Side Films; Tumtum Films.
- PRATS, C. (Director). (2017). *Drácula Barcelona* [Documental]. Filmin; PratsWorks; Rollout Producciones.
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994a). Las huellas de la censura (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-huellas-censura/1150454/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994b). Nuestra voraz tijera (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-nuestra-voraz-tijera/1155526/> [22/02/2021].

- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994c). Los ángeles guardianes (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-angeles-guardianes/1160431/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994d). La censura del silencio (Temporada 1, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-20110731-2300-43/1164981/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994e). Las tijeras de la República (Temporada 1, Episodio 5) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-tijeras-republica/1169670/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994f). Los censores de la guerra (Temporada 1, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censores-guerra/1192050/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994g). Censores y vencidos (Temporada 1, Episodio 7) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-20110814-2300-43/1174371/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994h). La censura del general (Temporada 1, Episodio 8) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censura-del-general/1179030/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994i). Censurar por Dios y por España (Temporada 1, Episodio 9) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censurar-dios-espana/1184206/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994j). Las tijeras de los 50 (Temporada 1, Episodio 10) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-tijeras-50/1189224/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994k). Los censores de la apertura (Temporada 1, Episodio 11) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censores-apertura/1194276/> [22/02/2021].

- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994l). Las últimas tijeras (Temporada 1, Episodio 12) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-ultimas-tijeras/1200763/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994m). Las perlas de la censura (Temporada 1, Episodio 13) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-perlas-censura/1206643/> [22/02/2021].
- ROMERO, V. (Guionista y Director). (1994n). Testigo de cargo (Temporada 1, Episodio 14) [Episodio de serie de televisión]. En Cabañas, M. y Cabrero, A. (Productores ejecutivos), *Imágenes prohibidas*. Televisión Española (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-testigos-cargo/1212716/> [22/02/2021].
- SAMUELS, S. (Director). (2005). *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream* [Documental]. Stuart Samuels Productions; Independent Film Channel (IFC) Canada; Movie Central Network; Mpix; Starz Entertainment; The Movie Network (TMN).
- SETÓ, J. (Director). (1965a). *La llamada* [Film; versión española editada en DVD en España en 2022 por Research Entertainment (Resen)]. Hermic Films.
- SETÓ, J. (Director). (1965b). *La llamada* [Film; versión estadounidense]. Hermic Films. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nKB-zYv1SPU&ab_channel=MichaelCleary [02/09/2021].
- STAPLETON, A. (Directora). (2011). *Corman's World: Exploits of a Hollywood Rebel*. A&E IndieFilms; Far Hills Pictures; Stick 'N' Stone Productions; Gallant Films.
- STARKE, A. y TOMBS, P. (Guionistas, Productores y Directores). (10 de octubre de 1999a). The Diabolical Mr. Franco (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En Starke, A. y Tombs, P. (Guionistas, Productores y Directores), *Eurotika!*. Boum Productions.
- STARKE, A. y TOMBS, P. (Guionistas, Productores y Directores). (24 de octubre de 1999b). From Barcelona... to Tunbridge Wells (Temporada 1, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión]. En Starke, A. y Tombs, P. (Guionistas, Productores y Directores), *Eurotika!*. Boum Productions.
- STARKE, A. y TOMBS, P. (Guionistas, Productores y Directores). (14 de noviembre de 1999c). So Sweet, So Perverse (Temporada 1, Episodio 7) [Episodio de serie de televisión]. En Starke, A. y Tombs, P. (Guionistas, Productores y Directores), *Eurotika!*. Boum Productions.
- STARKE, A. y TOMBS, P. (Guionistas, Productores y Directores). (28 de noviembre de 1999d). Is There a Doctor in the House? (Temporada 1, Episodio 9) [Episodio de serie de televisión]. En Starke, A. y Tombs, P. (Guionistas, Productores y Directores), *Eurotika!*. Boum Productions.
- STARKE, A. y TOMBS, P. (Guionistas, Productores y Directores). (12 de diciembre de 1999e). Blood and Sand (Temporada 1, Episodio 11) [Episodio de serie de televisión]. En Starke, A. y Tombs, P. (Guionistas, Productores y Directores), *Eurotika!*. Boum Productions.

TABERNERO, S. (Director). (8 de junio de 2001). Narciso Ibáñez Serrador y Quién puede matar a un niño (Temporada 3, Episodio 27) [Episodio de serie de televisión]. En Martín Camaño, J.A. (Productor), *Versión Española*. Televisión Española, S.A. (TVE). Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/narciso-ibanez-serrador-y-quien-puede-matar-a-un-nino/5273718/> [02/08/2021].

WEINER, D.A. (Director). (2019). *In Search of Darkness* [Documental]. CreatorVC.

WEINER, D.A. (Director). (2020). *In Search of Darkness: Part II* [Documental]. CreatorVC.

WEST, J. (Director). (2010). *Video Nasties: Moral Panic, Censorship & Videotape* [Documental]. Nucleus Films.

ZAPATA, X. (Director). (2001). *Amando de Ossorio: el último templario* [Documental]. Lorelei Producciones S.L.

4. Hemerografía.

2000 MANÍACOS. Valencia. 1989-1990.

ANÁLISIS E INVESTIGACIONES CULTURALES. Madrid. 1979

CINE ESPAÑOL 1989. Madrid. 1989.

CINE ESPAÑOL 1996. Madrid. 1996.

CINE ESPAÑOL 1998. Madrid. 1998.

CINEFANTASTIQUE. Elmwood Park (Illinois). 1970-1980.

EUROPEAN TRASH CINEMA. Kingwood (Virginia Occidental). 1990-1996.

NUEVO FILM-SEX. Madrid. 1977.

TERROR FANTASTIC. Barcelona. 1971-1973.

VIDEOOZE. Alexandria (Virginia). 1994.

VUDÚ. Barcelona. 1975.

5. Artículos.

[ANUNCIO PUBLICITARIO DE LA NOCHE DE WALPURGIS]. (19 de diciembre de 1971). *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 16.

[ANUNCIO PUBLICITARIO DE LA RESIDENCIA]. (9 de marzo de 1970). *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 36.

[ANUNCIO PUBLICITARIO DE NO PROFANAR EL SUEÑO DE LOS MUERTOS]. (27 de octubre de 1975). *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 44.

A LOS DIEZ AÑOS YA CONSUMÍA A POE [Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador]. (agosto de 1972). *Terror Fantastic*, (11), 17.

A.M.T. (19 de septiembre de 1968). Capitol: La marca del hombre lobo y El Santo contra la invasión de los marcianos. *La Vanguardia Española*, p. 49.

A.M.T. (22 de julio de 1971). Tívoli: La noche de Walpurgis. *La Vanguardia Española*, p. 41.

AGUILAR, C. (noviembre de 1991a). Jesús Franco habla: El cine es narración y espectáculo [Entrevista a Jesús Franco]. *Dezine*, (4), 38-51.

- AGUILAR, C. (noviembre de 1991b). El secreto del Dr. Orloff. *Dezine*, (4), 68-69.
- ALARCÓN, E. (10 de agosto de 1976). De carne y hueso. *Aragón Exprés: diario de la tarde*, p. 21.
- ALEGRE, S. (1997). Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, (175), 40-46.
- ANABEL FILMS, S.A. (26 de enero de 1970a). [Mensaje de agradecimiento de la productora por el éxito de público de La residencia]. *Hoja del Lunes* [Madrid], p. 10.
- ANABEL FILMS, S.A. (20 de abril de 1970b). [Aviso de la productora por el contenido de terror de La residencia]. *Hoja del Lunes* [Madrid], p. 6.
- ANDRÉS, L. (7 de mayo de 1972). Películas Nuevas. En el Comedia: La noche de Walpurgis. *Diario Español*, p. 15.
- ARCOS, J. (28 de diciembre de 1969). Vuelve a la actualidad con su primera película La Residencia. *Diario de Burgos*, p. 9.
- ARRUFAT GÓMEZ, M. (17 de agosto de 1980). El cine. *Mediterráneo*, p. 8.
- BACH, M. (20 de junio de 2015). Las otras películas de culto. *La Vanguardia* [suplemento *Cultura/s*], pp. 24-25.
- BAGET HERMS, J.M^a. (13 de noviembre de 1981). Las películas de la semana. *La Vanguardia*, p. 33.
- BAKER, R. (otoño de 1976). The werewolf vs. the vampire woman. *Cinefantastique*, 5(2), 34.
- BATLLE CAMINAL, J. (4 de agosto de 1996a). Películas. *La Vanguardia* [Revista], p. 7.
- BATLLE CAMINAL, J. (7 de agosto de 1996b). TV-Películas. *La Vanguardia* [Revista], p. 10.
- BOGDANY, S. (noviembre de 1990). The Return of the Evil Dead. *European Trash Cinema*, 2(1), 17-19.
- BONET MOJICA, L. (29 de diciembre de 1973). ¿Se terminó el juego de la doble versión?. *La Vanguardia Española*, p. 65.
- BONET MOJICA, L. (12 de junio de 1984). Vicente Aranda: Cada filme es un pacto [Entrevista a Vicente Aranda]. *La Vanguardia*, p. 45.
- CALLEJA. (3 de diciembre de 1968). El actor Paul Naschy descansa en Burgos de su rodaje de Operación Terror y escribe el guion de su nueva película El holandés errante [Entrevista a Paul Naschy]. *Diario de Burgos*, p. 8.
- CAMÍN, A. (agosto de 1973). Los hombres de la fantasía: Paul Naschy. *Terror Fantastic*, (23), 38-40.
- CARTELERA DE ESPECTÁCULOS. (27 de julio de 1967). *Diario de Burgos*, p. 2.
- CARTELERA DE ESPECTÁCULOS. (24 de noviembre de 1970). *Diario de Burgos*, p. 2.
- CARTELERA. (28 de abril de 1982). *La Prensa Alcarreña*, p. 15.
- CASTELL. (12 de marzo de 1962). Cines: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 28.
- CASTELL. (23 de septiembre de 1968). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 30.

- CASTELL. (17 de febrero de 1969). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 35.
- CASTELL. (16 de marzo de 1970a). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 39.
- CASTELL. (4 de mayo de 1970b). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 35.
- CASTELL. (29 de noviembre de 1971). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 40.
- CASTELL. (20 de noviembre de 1972). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 42.
- CASTELL. (15 de diciembre de 1975). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 42.
- CASTELL. (3 de mayo de 1976). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 44.
- CASTELL. (23 de mayo de 1977). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 42.
- CAZORLA, R. (23 de marzo de 1987). Paul Naschy, un cineasta universal [Entrevista a Paul Naschy]. *Diario de Burgos*, p. 36.
- CEBOLLADA, P. (22 de febrero de 1964). Aspectos del cine en 1963. *Ecclesia*, (1180), 23-24.
- CEBOLLADA, P., GÓMEZ, L. y QUESADA, L. (15 de junio de 1973). La opinión de los críticos. *La Estafeta Literaria*, (518), 30.
- CERVERA, A. (mayo de 1972a). Veremos... Pastel de sangre y La noche del terror ciego. *Terror Fantastic*, (8), 16-24.
- CERVERA, A. (mayo de 1972b). Un cómic con Waldemar Daninsky. *Terror Fantastic*, (8), 55.
- CERVERA, A. (julio de 1972c). Veremos... Dr. Jekyll y el hombre lobo. *Terror Fantastic*, (10), 37-39.
- CERVERA, A. (febrero de 1973a). Veamos... Hablemos de Cristina Suriani. *Terror Fantastic*, (17), 38-39.
- CERVERA, A. (marzo de 1973b). Veamos como es... Loreta Tovar. *Terror Fantastic*, (18), 51-52.
- CERVERA, A. (abril de 1973c). Veremos... Dos películas de Amando de Ossorio. *Terror Fantastic*, (19), 50-53.
- CERVERA, A. (abril de 1973d). Veamos como es... Dianik Zurakowska. *Terror Fantastic*, (19), 54-56.
- CIENTO CUATRO MILLONES DE PESETAS EN CRÉDITOS A LA CINEMATOGRAFÍA, DURANTE DICIEMBRE ÚLTIMO. (28 de enero de 1969). *La Vanguardia Española*, p. 43.
- CINÉFILO. (25 de agosto de 1980). Un poco de aire fresco, en medio del terror. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 21.
- CINES DE ESTRENO. (16 de abril de 1973). *Hoja del Lunes* [Granada], p. 4.

- COBO BEDIA, R. (2015). El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad. *Investigaciones Feministas*, 6, 7-19. Recuperado en 10 de agosto de 2022, de https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51376
- COLLINS, K. (1996). Interview with Jess Franco. *European Trash Cinema, (Special #1)* [número especial dedicado a Jesús Franco], 5-36.
- CORBERO, S. (23 de febrero de 1970). La visita y los proyectos de Ibáñez Serrador [Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador]. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 33.
- COSTA, J. (8 de mayo de 2013). ¿Qué le debemos a Jesús Franco?. *La Vanguardia* [suplemento *Cultura/s*], p. 26.
- CUENCA, J.I. (julio de 1994). The Howl from Overseas [Entrevista a Paul Naschy]. *Fangoria*, (134), 58-65.
- DE AQUÍ Y DE ALLÁ. (7 de febrero de 1977). *Hoja del lunes* [Madrid], p. 36.
- DE AQUÍ Y DE ALLÁ. (10 de julio de 1978). *Hoja del lunes* [Madrid], p. 44.
- EL CINE EN TV. (16 de noviembre de 1981). *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 47.
- EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO. (1 de febrero de 1973). *ABC* [Madrid], p. 119
- EL POPULAR ACTOR Y DIRECTOR PAUL NASCHY DESCANSA EN BURGOS [Entrevista a Paul Naschy]. (1 de septiembre de 1976). *Diario de Burgos*, pp. 12-13.
- ESCARRÉ, J. (1 de noviembre de 1991). La necesidad de innovar es fundamental. [Entrevista a Vicente Aranda]. *La Vanguardia*, p. 35.
- ESPECTÁCULOS. (16 de junio de 1973). *Nueva Alcarria*, p. 23.
- ESQUINAS, F. (2009). El Giallo italiano. *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (4), 180-198. Recuperado en 2 de febrero de 2021, de <https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame4/estudios/1.12.pdf>
- ESTRENO EN LIMA DE UNA PELÍCULA ESPAÑOLA. (4 de septiembre de 1970). *Diario de Burgos*, p. 7.
- FALQUINA, Á. (31 de diciembre de 1975). 1975. Un año de cine. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento* [Suplemento especial de fin de año sin número de página].
- FREIXAS, R. (junio de 2016). En busca del cine perdido: La llamada. *Dirigido por...*, (467), 90.
- FREIXAS, R. y BASSA, J. (noviembre de 1991). Gritos en la noche. *Dezine*, (4), 66-67.
- FRENTZEN, J. (primavera de 1976). Assignment Terror. *Cinefantastique*, 5(1), 30.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C. y CORDERO DOMÍNGUEZ, A. (2017). Sangre y sexo en el cine de terror español (1960-1975). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (15), 37-62. Recuperado en 19 de julio de 2020, de <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3496>
- GARCÍA GÓMEZ, F. (2017). Sexo y erotismo en el cine: lo que ha llovido desde El beso. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (15), 5-11. Recuperado en 19 de julio de 2020, de <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3525>
- GÓMEZ ARRUFAT, M. (10 de julio de 1977). Cine: Estrenos de la semana. *Mediterráneo*, p. 9.

- GONZÁLEZ LAIZ, G. (2013). Lo fantástico en el último cine español: adopción, reinención y fusión del género a través de Memorias del ángel caído, Fuera del cuerpo y La hora fría. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 1(2), 261-284. Recuperado en 22 de febrero de 2020, de <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.70>
- GONZÁLEZ, J.L. y SECULA, M. (1994). Interview: Paul Naschy. *Videooze*, (6-7), 9-18.
- GOZALO, J.Á. (29 de junio de 1981). Paul Naschy sigue en la brecha [Entrevista a Paul Naschy]. *Hoja del lunes* [Burgos], p. 9.
- GRITOS EN LA NOCHE. (30 de junio de 1962). *Ecclesia*, (1094), 31.
- GUARNER, J.L. (19 de abril de 1968a). Los villanos del cine español. *Nuevo Fotogramas*, (1018), 6-10.
- GUARNER, J.L. (3 de mayo de 1968b). Amor y erotismo en el cine español II y último. *Nuevo Fotogramas*, (1020), 10-12.
- GUARNER, J.L. (15 de junio de 1973). Las corrupciones del cine español. *Nuevo Fotogramas*, (1287), 18-20.
- GUTIÉRREZ MACÍAS, V. (4 de enero de 1964a). Se estrena en Cáceres el film español Los muertos no perdonan. *La Vanguardia Española*, p. 35.
- GUTIÉRREZ MACÍAS, V. (11 de febrero de 1964b). La actividad cinematográfica en la alta Extremadura. *La Vanguardia Española*, p. 26.
- HERNÁNDEZ ESTÉVEZ, M. (12 de junio de 1966). La estrella francesa Danielle Goded ha estado cinco semanas recluida en un castillo. *Diario de Burgos*, p. 9.
- HODGES, M. (septiembre de 1999). Riding the Horror Express [Entrevista a Eugenio Martín]. *Fangoria* (186), 71-75.
- HUMPHRIES, R. (otoño de 1976). Don't Open the Window. *Cinefantastique*, 5(2), 34.
- INQUISICIÓN, PRIMERA PELÍCULA DIRIGIDA POR PAUL NASCHY. (18 de julio de 1976). *Diario de Burgos*, p. 23.
- INTERINO. (26 de julio de 1971). Cine: Novedades de la semana. *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 28.
- J.F. (26 de noviembre de 1964). Capitol: Los muertos no perdonan. *La Vanguardia Española*, p. 60.
- JACKSON, F. (primavera de 1975). The Blood-Spattered Bride. *Cinefantastique*, 4(1), 32.
- JEROME, R.L. (otoño de 1971). The House That Screamed. *Cinefantastique*, 1(4), 36-37.
- JIMÉNEZ, F. (2000). El caso Matesa: un escándalo político en un régimen autoritario. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, (4), 43-68. Recuperado en 28 de marzo de 2019, de <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/historia-y-politica/numero-04-juliodiciembre-2000/el-caso-matesa-un-escandalo-politico-en-un-regimen-autoritario-1>
- JORDÁN. (13 de octubre de 1970). Vuelta al ruedo del cine español. *Diario de Burgos*, p. 9.
- JORDÁN. (31 de octubre de 1971). Terror en un pequeño paraíso. *Diario de Burgos*, p. 23.
- JORDÁN. (23 de abril de 1972). Vuelta de hoja. *Diario de Burgos*, p. 23.
- JORDÁN. (9 de junio de 1974). Paul Naschy self-made-man español del celuloide. *Diario de Burgos*, p. 15.

- KRAMER, G. (3 de noviembre de 2015). Interview: Gaspar Noé on Love, Sex, Masturbation, and More. *Slant Magazine*. Recuperado en 17 de agosto de 2020, de <https://www.slantmagazine.com/film/interview-gaspar-noe/>
- LA NOCHE DE WALPURGIS. (3 de mayo de 1991). *Diario de Burgos*, p. 56.
- LA SEMANA CINEMATOGRÁFICA. (12 de diciembre de 1971). *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 23
- LÁZARO REBOLL, A. (2002). Masculinidades genéricas: tomas criminales en La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972). *Dossiers feministes*, (6), 171-185.
- LE VAGUERESSE, E. (septiembre de 2012). Les films de Templiers-zombies d'Amador Ossorio comme métaphore/critique de la société espagnole de la fin du franquisme?. *Savoirs En Prisme*, (1), 109-120. Recuperado en 16 de febrero de 2018, de <https://doi.org/10.34929/sep.vi01.29>
- LILLI PALMER, EN ESPAÑA. (18 de enero de 1969). *La Vanguardia Española*, p. 47.
- LILLI PALMER, PROTAGONISTA DE LA RESIDENCIA. (30 de enero de 1969). *La Vanguardia Española*, p. 44.
- LUIS CUADRADO, PREMIO AL MEJOR OPERADOR. (2 de febrero de 1970). *Hoja del Lunes* [Barcelona], p. 29
- MARTÍ, O. y BALAGUÉ, C. (marzo de 1975). Entrevista: Vicente Aranda. *Dirigido por...*, (21), 36-40.
- MARTÍNEZ P., A. (3 de agosto de 1978). Vivir del terror. *Mediterráneo*, p. 12.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (14 de marzo de 1970). Tívoli: La residencia. *La Vanguardia Española*, p. 50.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (28 de abril de 1976). Regio Palace (Vistarama): ¿Quién puede matar a un niño?. *La Vanguardia Española*, p. 60.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (20 de mayo de 1977). Goya: Inquisición. *La Vanguardia Española*, p. 58.
- MARY. (17 de mayo de 1976a). Ibáñez Serrador dirige una banda de asesinos infantiles [Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador]. *Hoja del lunes* [Madrid], p. 44.
- MARY. (18 de octubre de 1976b). Paul Naschy: cambio de tercios [Entrevista a Paul Naschy]. *Hoja del lunes* [Madrid], p. 44.
- MASÓ, Á. (17 de noviembre de 1972). Astoria: La novia ensangrentada. *La Vanguardia Española*, p. 59.
- MASÓ, Á. (2 de octubre de 1974a). Sitges: VII Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror. Orgía de sangre en Non si doveva profanare il sonno dei morti, de Jorge Grau. *La Vanguardia Española*, p. 59.
- MASÓ, Á. (5 de octubre de 1974b). Sitges: VII Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror. Lo mejor en la penúltima jornada un filme de Jaromil Jires, fuera de concurso. *La Vanguardia Española*, p. 52.
- MASÓ, Á. (12 de octubre de 1975). Sitges: VIII Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror. Clausura con la presencia del Director General de Cine. *La Vanguardia Española*, p. 32.

- MIGUEL ÁLVAREZ, A. de (2015). La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal. *Investigaciones Feministas*, 6, 20-38. Recuperado en 10 de agosto de 2022, de https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51377
- MILLER. (21 de diciembre de 1964). La semana trágica. *Hoja oficial del lunes* [Granada], p. 5.
- MIR, M. (julio de 1973). La rebelión de las muertas. *Terror Fantastic*, (22), 59-60.
- MOLÉS HERRERO, V. (22 de noviembre de 1970). Lo moral y lo inmoral. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 4.
- MONTANER, F. (enero de 1972a). Los mitos del terror: El hombre lobo. *Terror Fantastic*, (4), 8-15.
- MONTANER, F. (enero de 1972b). Los monstruos del terror. *Terror Fantastic*, (4), 55.
- MONTANER, F. (agosto de 1972c). La residencia. *Terror Fantastic*, (11), 19.
- MONTANER, F. (junio de 1973a). A raíz de un galardón internacional... Paul Naschy premio de interpretación en París [Entrevista a Paul Naschy]. *Terror Fantastic*, (21), 18-19.
- MONTANER, F. (julio de 1973b). La corrupción de Chris Miller. *Terror Fantastic*, (22), 61-62.
- MONTEJANO, F. (mayo de 1973). Rina Ottolina: Una nueva actriz para el cine de terror. *Terror Fantastic*, (20), 4-6.
- NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR DIRIGIRÁ UN FILM. (25 de enero de 1969). *La Vanguardia Española*, p. 44.
- NO PROFANAR EL SUEÑO DE LOS MUERTOS. (23 de febrero de 1994a). *La Vanguardia* [Revista], p. 8.
- NO PROFANAR EL SUEÑO DE LOS MUERTOS. (31 de agosto de 1994b). *La Vanguardia* [Revista], p. 10.
- NO PROFANAR EL SUEÑO DE LOS MUERTOS. (20 de octubre de 1994c). *La Vanguardia* [Revista], p. 8.
- NOTICARIO CINEMATOGRAFICO. (23 de noviembre de 1964). *Hoja del lunes* [Barcelona], p. 22.
- NUBIOLA, J. (2014). Erotismo y pornografía. En M. Lluch, (Ed.), *Bases antropológicas y culturales de la formación universitaria*. Pamplona: Eunsa. Recuperado en 20 de agosto de 2020, de <https://www.unav.es/users/Articulo69a.html>
- PAUL NASCHY UN GALÁN INTERNACIONAL DE CINE PASA POR BURGOS [Entrevista a Paul Naschy]. (26 de abril de 1967). *Diario de Burgos*, p. 4.
- PAUL NASCHY, PREMIADO EN EL FESTIVAL DE SITGES [Entrevista a Paul Naschy]. (3 de noviembre de 1971). *Diario de Burgos*, p. 8.
- PLANAS, M. (25 de febrero de 1965). Capitol: Las pistolas no discuten y El secreto del doctor orloff. *La Vanguardia Española*, p. 26.
- PLANAS, M. (18 de noviembre de 1966). Capitol: Miss Muerte y Los tres invencibles. *La Vanguardia Española*, p. 55.
- PORTO, J.J. (14 de diciembre de 1969). La semana cinematográfica. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 17.

- PORTO, J.J. (14 de enero de 1970a). Estreno de La Residencia la película de Narciso Ibáñez Serrador. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 9.
- PORTO, J.J. (27 de enero de 1970b). La Semana Cinematográfica. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento de la provincia de Castellón*, p. 4.
- PORTO, J.J. (26 de septiembre de 1971). Del escenario a la pantalla. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 9.
- PORTO, J.J. (28 de enero de 1973). Ibáñez Serrador vuelve al cine. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 8.
- PORTO, J.J. (5 de enero de 1975). La semana cinematográfica. *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, p. 10.
- PRADA, J.M. de (16 de junio de 2012). Los tesoros de la cripta: El secreto del doctor Orloff. *ABC Cultural* [ABC, Madrid], p. 35.
- PREMIOS DEL CÍRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS. (1 de febrero de 1970). *La Estafeta Literaria*, (437), 30.
- PUTTERS, J.P. (septiembre de 1973). Desde París: La trilogía de los Karnstein. *Terror Fantastic*, (24), 20-25.
- QUESADA, L. (1 de marzo de 1970). El film de la quincena. *La Estafeta Literaria*, (439), 26.
- QUESADA, L. (15 de junio de 1973). En pantalla. *La Estafeta Literaria*, (518), 31-32.
- QUESADA, L. (15 de junio de 1976). Las películas de la quincena. *La Estafeta Literaria*, (590), 21-23.
- RICH, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Revista d'estudis feministes*, (10), 15-48. Recuperado en 11 de agosto de 2022, de <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62008>
- ROCHE, D. (2015). Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica. Revue d'études américaines*, (2). Recuperado en 22 de febrero de 2021, de <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>
- RODRÍGUEZ, M. (8 de agosto de 1986). Crónica de televisión. *Diario de Burgos*, p. 38.
- ROXBOROUGH, S. (20 de mayo de 2013). Cannes: Nymphomaniac Producer Reveals Graphics Are Used in Groundbreaking Sex Scenes. *The Hollywood Reporter*. Recuperado en 17 de agosto de 2020, de <https://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-nymphomaniac-producer-sex-scenes-525666>
- SÁNCHEZ, A. (5 de febrero de 1973). La doble versión. *Hoja del Lunes* [Madrid], p. 41.
- SANHERNÁN, M. de (25 de marzo de 1963). Desde mi butaca. *Hoja del Lunes* [A Coruña], p. 10.
- SANHERNÁN, M. de (25 de abril de 1966). Desde mi butaca. *Hoja del Lunes* [A Coruña], p. 3.
- SANHERNÁN, M. de (13 de febrero de 1967). Desde mi butaca. *Hoja del Lunes* [A Coruña], p. 2.
- SANHERNÁN, M. de (29 de noviembre de 1971). Desde mi butaca. *Hoja del Lunes* [A Coruña], p. 2.
- SANHERNÁN, M. de (17 de mayo de 1976). Desde mi butaca. *Hoja del Lunes* [A Coruña], p. 2.

- SANHERNÁN, M. de (31 de enero de 1977). Desde mi butaca. *Hoja del Lunes* [A Coruña], p. 2.
- SANTA EULALIA, M.G. (4 de junio de 1976). Chicho Ibáñez Serrador, sentimental y amante de los niños. *Diario de Burgos*, pp. 12-13.
- SECUA, M. (otoño de 1994). Introduction. *Videooze*, (6-7), 4-6.
- SOBERÓN TORCHIA, E. (enero-marzo de 2014). (Algunos) recorridos del erotismo en el cine. *Enfoco* (45), 14-22.
- TERROR FANTASTIC. (marzo de 1973). Cuando la carcoma se come la educación [Editorial]. *Terror Fantastic*, (18), 9.
- THOMPSON, J.D. (2016). Revenge is a Dish Best Served Sapphic: The Lesbian Vampire Film as Revenge Fantasy. *Colloquy: Text, Theory, Critique*, (31), 4-15. Recuperado en 23 de septiembre de 2019, de <https://doi.org/10.4225/03/59240e0b2d947>
- TORRES, A.M. (noviembre de 1991). Entrevista con Jesús Franco, alias Jess Frank, alias Clifford Brown. *Dezine*, (4), 30-37.
- UMBRAL, F. (14 de diciembre de 1973). Cine Porno. *Diario de Burgos*, p. 24.
- UN NUEVO Y AMBICIOSO CAMINO PARA EL CINE ESPAÑOL. (12 de enero de 1970). *Hoja del lunes* [Madrid], p. 5.
- UNA DOCENA DE PELÍCULAS PARA NAVIDAD. (21 de diciembre de 1981). *Hoja del Lunes* [Madrid], p. 59.
- UNA VERSIÓN ESPAÑOLA DE DOCTOR JEKILL. (29 de mayo de 1965). *La Vanguardia Española*, p. 30.
- VILLAVERDE, A. (10 de noviembre de 1970). La película de la semana. *Flores y abejas*, p. 4.
- YOLDI, P. (noviembre de 1971). Paul Naschy en exclusiva para Terror Fantastic. *Terror Fantastic*, (2), 51.
- YOLDI, P. (diciembre de 1972). La novia ensangrentada. *Terror Fantastic*, (15), 96-97.
- ZIMMERMAN, B. (1981). Daughters of Darkness: Lesbian Vampires. *Jump Cut*, (24-25), 23-24.

6. Tesis doctorales.

- NOGALES CÁRDENAS, P. (2005). *Cine amateur e historia local de Reus* [Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili]. Tesis Doctorals en Xarxa. Recuperado en 31 de mayo de 2020, de <https://www.tdx.cat/handle/10803/8609>
- SHIPKA, D.G. (2007). *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980* [Tesis doctoral, University of Florida]. University of Florida Digital Collections (UFDC). Recuperado en 21 de diciembre de 2018, de <https://ufdc.ufl.edu/UFE0021078/00001>
- WILLIS, A. (2007). *Violent exchanges: genre, national cinemas and the politics of popular films. Case studies in Spanish horror and American martial arts cinema* [Tesis doctoral, University of Nottingham]. Nottingham eTheses. Recuperado en 16 de febrero de 2018, de <https://eprints.nottingham.ac.uk/id/eprint/13908>

7. Capítulos de libros.

- ABAD, J. (2015). La noche de Walpurgis. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 150-153). Madrid: T&B Editores.
- ASIÓN SUÑER, A. (2019). El papel de la mujer como reflejo de la sociedad española del franquismo y la transición: su huella a través del cine. En J.A. Andrés Lacasta (Coord.), *Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico* (pp. 37-45). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BARRANCO, M. y SÁNCHEZ, S. (2022). La mujer-monstruo. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 121-135). Madrid: Ediciones Cátedra.
- BATLLE CAMINAL, J. (1999). No profanar el sueño de los muertos: cuento de fiambres glotonas y ecología desmadrada. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 91-96). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1995). El cine como documento histórico. En J. Montero Díaz y M.A. Paz Rebollo (Coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda* (pp. 37-45). Madrid: Editorial Complutense (Universidad Complutense de Madrid).
- COMPANY, J.M. (1974). El rito y la sangre (Aproximaciones al subterror hispano). En Equipo Cartelera Turia [J.M. Company, V. Vergara, J. de Mata Moncho y J. Vanaclocha], *Cine español, cine de subgéneros* (pp. 17-76). Valencia: Fernando Torres Editor.
- CORRAL, J.M. (2015a). Miss Muerte. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 102-105). Madrid: T&B Editores.
- CORRAL, J.M. (2015b). Inquisición. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 353-356). Madrid: T&B Editores.
- COSTA, J. (1999). Entrevista [a Jesús Franco]. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 145-190). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- DAVIES, A. (2015). Spanish Gothic Cinema: The Hidden Continuities of a Hidden Genre. En E. Oliete-Aldea, B. Oria Gómez y J.A. Tarancón (Eds.), *Global genres, local films: the transnational dimension of Spanish cinema* (pp. 115-126). Londres: Bloomsbury Publishing.
- DÍAZ MAROTO, C. (2015). La marca del hombre lobo. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 113-116). Madrid: T&B Editores.
- EPPS, B. (2017). Impressions of Africa: Desire, Sublimation and Looking Otherwise in Three Spanish Colonial Films. En S. Fouz-Hernández (Ed.), *Spanish Erotic Cinema* (pp. 37-54). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FREIXAS, R. y BASSA, J. (1999a). Jesús Franco: genio y figura. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 99-115). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.

- FREIXAS, R. y BASSA, J. (1999b). Fantástico y sexo: de merienda por el amor y la muerte. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 449-466). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- FREIXAS, R. y BASSA, J. (2001). Morir, dormir... Tal vez sufrir. De la mujer como víctima. En A.J. Navarro (Ed.), *El Giallo Italiano. La oscuridad y la sangre* (pp. 91-112). Madrid: Nuer Ediciones.
- GÓMEZ, I. (2017). Cine 1965-1990. En D. Roas (Dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (pp. 143-174). Madrid: Iberoamericana.
- GUBERN, R. (1975). Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974). En R. Gubern y D. Font, *Un cine para el cadalso* (3a. ed., pp. 15-182). Barcelona: Editorial Euros, S.A.
- HORMIGOS VAQUERO, M. (2015). ¿Quién puede matar a un niño?. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 344-347). Madrid: T&B Editores.
- IAÑEZ ORTEGA, M. (2017). Del terror al amor. En O. Lapeña Marchena (Ed.), *Cine y Eros* (pp. 134-155). París: Université Paris-Sud.
- KOVACSICS, V. (2022). La mujer enigma: Teresa Gimpera. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 305-317). Madrid: Ediciones Cátedra.
- L., D. (2015). El enigma del ataúd. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 99-101). Madrid: T&B Editores.
- LATORRE, J.M. (1999). La torre de los siete jorobados. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 73-78). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- LÁZARO-REBOLL, A. (2017). Sexual Horror Stories: The Eroticisation of Spanish Horror Film (1969–75). En S. Fouz-Hernández (Ed.), *Spanish Erotic Cinema* (pp. 74-91). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MARIMON RIUTORT, A. (2018). La difusión del cómic estadounidense en la España del tardofranquismo. Las publicaciones de la editorial Vértice (1969-1975). En J.A. Gracia Lana y A. Asión Suñer (Coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (pp. 139-148). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- MOLINA FOIX, J.A. (1999). Entrevista [a Paul Naschy]. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 287-305). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- MONTERDE, J.E. (2010). Continuismo y disidencia (1951-1962). En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (7a ed., pp. 239-294). Madrid: Ediciones Cátedra.
- OLANO, J. y CRESPO, B. (1999). Entrevista [a Amando de Ossorio]. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 347-374). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- PAJARÓN PEREIRA, R. (2015). Gritos en la noche. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 69-73). Madrid: T&B Editores.

- PARKER, E. (2017). Eco-Horror. En M. Cardin (Ed.), *Horror Literature Through History. An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears* (Vol. 1, pp. 56-61). Santa Barbara (California): Greenwood.
- PÉREZ PERUCHA, J. (2010). Narración de un aciago destino (1896-1930). En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (7a ed., pp. 19-122). Madrid: Ediciones Cátedra.
- PULIDO, J. (2015). La maldición de la bestia. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 332-335). Madrid: T&B Editores.
- RIAMBAU, E. (2010). El período socialista (1982-1992). En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (7a ed., pp. 399-454). Madrid: Ediciones Cátedra.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, S. (2004). La falange femenina y construcción de la identidad de género durante el franquismo. En C. Navajas (Ed.), *Actas del IV Simposio de Historia Actual. Logroño, 17-19 de octubre de 2002* (Vol. 1, pp. 483-504). Logroño: Gobierno de la Rioja; Instituto de Estudios Riojanos.
- RODRÍGUEZ, J. (2000). Cine de carne y sangre, cine vivo. En J. Cánovas (Coord.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda* (pp. 133-145). Murcia: Primavera Cinematográfica de Lorca. A.C.; Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones.
- ROIG, P. (2017). Cine 1900-1965. En D. Roas (Dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (pp. 121-142). Madrid: Iberoamericana.
- ROMERO, J.G. (2015). La llamada. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 90-92). Madrid: T&B Editores.
- RUIDO, M.L. (2019). Lobos y manadas. El rastro persistente de la cultura de la violación. En J.A. Andrés Lacasta (Coord.), *Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico* (pp. 47-62). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SALA, Á. (1999). Las pulp-legends de Amando de Ossorio. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 309-329). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- SALA, Á. (2015). La residencia. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 123-125). Madrid: T&B Editores.
- SÁNCHEZ TRIGOS, R. (2015). El ataque de los muertos sin ojos. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 230-231). Madrid: T&B Editores.
- SÁNCHEZ, A. (2015). Los muertos no perdonan. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 78-80). Madrid: T&B Editores.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (2015). No profanar el sueño de los muertos. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 300-303). Madrid: T&B Editores.

- TORREIRO, C. (2010a). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (7a ed., pp. 295-340). Madrid: Ediciones Cátedra.
- TORREIRO, C. (2010b). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (7a ed., pp. 341-398). Madrid: Ediciones Cátedra.
- TORRES, S. (1999). Entrevista [a Narciso Ibáñez Serrador]. En C. Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (pp. 223-256). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- TRIGALES, J.G. (2015). Los monstruos del terror. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 148-150). Madrid: T&B Editores.
- VALLET RODRIGO, J. (2015). El secreto del Dr. Orloff. En R. Higuera Flores (Coord.), *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (pp. 85-86). Madrid: T&B Editores.

8. Libros.

- ABAD, J. (2014). *Mario Bava: el cine de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores.
- ABAJO DE PABLOS, J.J. de (2002). *Los Thrillers españoles (El cine español policíaco desde los años 40 hasta los años 90)* (vol. 6). Valladolid: Fancy Ediciones.
- AGUDO, Á. (2009). *Paul Naschy. La máscara de Jacinto Molina*. Pontevedra: Scifiworld.
- AGUILAR, C. (Coord). (1999). *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- AGUILAR, C. (2011). *Jesús Franco*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- AGUILAR, C. y HAAS, A. (2015). *Eugenio Martín. Un autor para todos los géneros* (2ed.). Bilbao: Quaternmass.
- AGUILAR, C., PISELLI, S. y MORROCCHI, R. (Eds.). (1999). *Jess Franco. El Sexo del Horror*. Florencia: Glittering Images.
- AGUILAR, J. (2012). *Las estrellas del destape y la transición. El cine español se desnuda*. Madrid: T&B Editores.
- AGUIRRE, A. (2008). *34 actores hablan de su oficio*. Coslada (Madrid): Ediciones Cátedra.
- ALONSO TEJADA, L. (1977). *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Luis de Caralt Editor S.A.
- ALVARES, R. y FRÍAS, B. (1991). *Vicente Aranda, Victoria Abril. El cine como pasión*. Valladolid: 36 Semana Internacional de Cine.
- ARANGUREN, J.L. (1972). *Erotismo y liberación de la mujer*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- ARMSTRONG, R.B. y ARMSTRONG, M.W. (2001). *Encyclopedia of Film Themes, Settings and Series*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.

- BALLESTEROS, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BENÍTEZ, C. y ROVIRA, M. (2013). *Tyrannosaurus Double Feature #3: La Residencia + ¿Quién puede matar a un niño?*. Barcelona: Tyrannosaurus Books.
- BENSHOFF, H.M. (2011). *Dark Shadows*. Detroit: Wayne State University Press.
- BRADLEY, D. (1998). *Monstruos Sagrados. Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*. Madrid: Nuer Ediciones.
- BRUSCHINI, A. y PISELLI, S. (2010). *Giallo & thrilling all'italiana (1931-1983)*. Florencia: Glittering Images.
- BRYCE, A. (1998) *Video Nasties! From Absurd to Zombie Flesh-eaters. A Collector's Guide to the Most Horrifying Films Ever Banned*. Liskeard (Cornualles, Inglaterra): Stray Cat Publishing, Ltd.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1998). *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel.
- CASTRO, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- CEBOLLADA, P. y RUBIO GIL, L. (1996). *Cronología. Enciclopedia del cine español* (vol. 2). Barcelona: Ediciones del Serbal, S.A.
- CLOVER, C.J. (2015). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (2ed.). Princeton (Nueva Jersey): Princeton University Press.
- COLMENA, E. (1996). *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- COMAS, À. (2003). *Miguel Iglesias Bonns. Cult movies y cine de género*. Valls: Edicions Cossetània.
- COMAS, À. (2005). *Diccionari de llargmetratges: El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)*. Valls: Cossetània Edicions; Departament de Cultura (Generalitat de Cultura).
- CREED, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- CRUSELLS, M. (2009). *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, C.A. (2020). *Queer Horror. La deconstrucción del género y de la sexualidad en el Cine Fantástico*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- CURTI, R. (2013). *Italian Crime Filmography, 1968-1980*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- DÍAZ, A.C. (1993). *El Cine fantaterrorífico español. Una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Gijón: Editorial Santa Bárbara, S.L.
- ESPAÑOL, P. (2008). *Josep Anton Pérez Giner. La veritable història de l'Innombrable*. Barcelona: Pòrtic; Filmoteca de Catalunya; Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC).
- ESPELT, R. (1998). *Ficción criminal a Barcelona. 1950-1963*. Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones.
- FERRO, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- FRANCO, J. (2004). *Memorias del tío Jess*. Madrid: Editorial Aguilar.
- FREIXAS, R. y BASSA, J. (2000). *El Sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, corp.
- GARCÍA-OCHOA PECES, R. (2019). *Todos los colores del giallo. Antología del cine criminal, de terror y erótico italiano*. Madrid: T&B Editores.
- GASCA, L. (Dir.) (1983a). *El erotismo en el cine* (Vol. 1). Barcelona: Ediciones Amaika, S.A.
- GASCA, L. (Dir.) (1983b). *El erotismo en el cine* (Vol. 2). Barcelona: Ediciones Amaika, S.A.
- GASCA, L. (Dir.) (1983c). *El erotismo en el cine* (Vol. 3). Barcelona: Ediciones Amaika, S.A.
- GASCA, L. (Dir.) (1983d). *El erotismo en el cine* (Vol. 4). Barcelona: Ediciones Amaika, S.A.
- GLUT, D.F. (2002) *The Frankenstein Archive. Essays on the Monster, the Myth, the Movies, and More*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- GOLDWEBER, D.E. (2016). *Claws & Saucers: Science Fiction, Horror, and Fantasy Film 1902-1982. A Complete Guide* (Edición Actualizada). Morrisville (Carolina del Norte). Lulu Press, Inc.
- GÓMEZ RIVERO, Á. (2009). *Cine zombi*. Madrid: Calamar Ediciones, S.L.; X Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona (Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Estepona).
- GUBERN, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península.
- GUBERN, R. y PRAT CARÓS, J. (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores.
- HIGUERAS FLORES, R. (Coord.). (2015). *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)*. Madrid: T&B Editores.
- HUMPHRIES, R. (2002). *The American Horror Film: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- LARRAZ, J.R. (2012). *José Ramón Larraz. Memorias. Del tebeo al cine con mujeres de película*. Barcelona: Editores de Tebeos, SL.
- LÁZARO-REBOLL, A. (2014). *Spanish Horror Film* (2a ed.). Edinburgo: Edinburgh University Press.
- LE FANU, S. (2021). *Carmilla* (Trad. J.L. Piquero). Barcelona: Editorial Alma. (Obra publicada originalmente en 1872).
- LENNE, G. (1974). *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LENNE, G. (1998). *Erotismo y cine*. Alcobendas-Madrid: Alcoexport.
- LEWIS, M.G. (2020). *El Monje* (Trad. J.A. Molina Foix). Barcelona: Editorial Alma. (Obra publicada originalmente en 1796).
- LLOPIS, B. (2013). *La censura franquista en el cartel de cine*. (2a ed.). Madrid: Notorious Ediciones, S.L.
- LÓPEZ, P.L. (2007). *Scream Queens. Horror, bikinis y sangre*. Madrid: Arkadin Ediciones.
- MANK, G.W. (1999). *Women in horror films, 1940s*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.

- MATELLANO, V. (2017). *Spanish Horror* (2a ed.). Madrid: T&B Editores.
- MCGEE, M.T. (2001). *Beyond Ballyhoo: Motion Picture Promotion and Gimmicks* (2ed.). Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- MCKENNA, M. (2020) *Nasty Business: The Marketing and Distribution of the Video Nasties*. Edimburgo: Edinburgh University Press, Ltd.
- MICHELENA, I. (2016). *Carteles de cine. 100 diseñadores españoles*. Bilbao: Art & Films Ediciones.
- MINGUET, J.M. (2009). *Segundo de Chomón: el cinema de la fascinació*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals (Generalitat de Catalunya); Filmoteca de Catalunya; Diputación de Teruel.
- MUIR, J.K. (2008). *Horror Films of the 1970s* (2 vols.). Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- MUÑOZ, V. (2011). *Cult Movies. Películas para llevarse al infierno*. Madrid: Editorial Eutelequia, S.L.U.
- MUÑOZ, V. (2016). *Cult Movies. Películas para la penumbra* (2a ed.). Excodra Editorial.
- NASCHY, P. (1997). *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos Editor.
- NASCHY, P. (Coord.). (2000). *Las tres caras del terror. Un siglo de cine fantaterrorífico español*. Madrid: Imágica Ediciones, S.L.; Alberto Santos, editor; Dels. de Cultura y Juventud del Ilmo. Ayuntamiento de Estepona.
- ODELL, C. y LE BLANC, M. (2008). *Vampire Films*. Harpenden (Inglaterra): Pocket Essentials (Oldcastle Books).
- ODELL, C. y LE BLANC, M. (2010). *Horror Films*. Harpenden (Inglaterra): Kamera Books (Oldcastle Books).
- PAUL, L. (2008). *Tales from the Cult Film Trenches. Interviews with 36 Actors from Horror, Science Fiction and Exploitation Cinema*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- PÉREZ NIÑO, T. y MENA, J.L. (2015). *Todo el cine de Jesús Franco*. Madrid: Cacitel, S.L.
- PÉREZ, P. y HERNÁNDEZ, J. (1991). *De los pioneros a la vanguardia. Directores aragoneses en el cine español*. Teruel: Semana Internacional de Cine de Teruel.
- PINEL, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.
- PINK, S. (1989). *So you want to make movies. My life as an independent film producer*. Sarasota (Florida): Pineapple Press, Inc.
- PIRIE, D. (1977). *The Vampire Cinema*. Feltham (Londres): The Hamlyn Publishing Group Limited.
- PLANS, J.J. (1976). *El juego de los niños* (2a ed.). Madrid: Organización Sala.
- POLLARD, T. (2016). *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*. Nueva York: Routledge (Taylor & Francis Group).
- PONCE, J.M. (2004). *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: Ediciones Glénat España; XII edición del Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona.

- PRIETO BORREGO, L. (2018). *Mujer, moral y franquismo. Del velo al bikini*. Málaga: UMA Editorial (Universidad de Málaga).
- PULIDO, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.
- RAMÍREZ BACCA, R. (2010). *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*. Medellín (Colombia): Universidad Nacional de Colombia.
- RAMOS, J. y MARIMÓN, J. (2002). *Diccionario incompleto del guión audiovisual*. Barcelona: Editorial Océano, S.L.
- ROAS, D. (Dir.). (2017). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana.
- ROURA, A. (Ed.). (2005). *Un inmenso prostíbulo. Mujer y moralidad durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Base.
- ROWMAN, T. (2012). *The Book of the Undead. A Zombie Film Guide*. Morrisville (Carolina del Norte): Lulu Press, Inc.
- SAINZ, S. (1989). *Historia del cine fantástico español (de Segundo de Chomón a Bigas Luna)*. Film Festival.
- SALA, Á. (2010). *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada de cine fantástico español*. Pontevedra: Scifiworld.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (1997). *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza: Prensa Universitarias de Zaragoza (Universidad de Zaragoza).
- SÁNCHEZ TRIGOS, R. (2019). *La orgía de los muertos. Historia del cine de zombis español*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- SANCHIS, E. (2016). *Carteles de cine. Arte en imágenes*. (2a ed.). Valencia: El Búho de Minerva Ediciones.
- SCHLEGEL, N.G. (2015). *Sex, Sadism, Spain, and Cinema*. Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield.
- SCIVALLY, B. (2015). *Dracula FAQ. All That's Left to Know About the Count from Transylvania*. Milwaukee: Backbeat Books (Hal Leonard Coporation).
- SENN, B. (2017). *The werewolf filmography: 300+ Movies*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- SENN, B. (2019). *Twice the Thrills! Twice the Chills!: Horror and Science Fiction Double Features, 1955-1974*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- SMITH, G.A. (2017). *Vampire Films of the 1970s. Dracula to Blacula and Every Fang*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.
- VERA, P. (1989). *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones JC.

ANEXOS.

Anexo I. Listado de filmes del *fantaterror*.

En este primer anexo incluimos un listado de los filmes de género fantástico realizados en España entre 1962 y 1977, es decir, a partir del nacimiento del *fantaterror* con *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) y previos a la llegada del cine *soft-core* propio de la clasificación S⁴⁴⁰. Dado que el *fantaterror* abarca todas aquellas obras cinematográficas de tipo fantástico más allá del terror –como pueden ser filmes de aventuras, ciencia ficción, comedias, *thrillers* criminales, etc.–, incluyendo tanto títulos enteramente nacionales como coproducciones, hemos decidido añadir el país o países de origen así como el género o géneros a los que pertenecen estas obras. También hemos resaltado en un color diferente los dieciséis títulos seleccionados para ser estudiados en este trabajo de investigación, cuyas fichas podrán encontrarse al final de este listado. La razón de la elección de cada uno de los mismos podrá encontrarse en las introducciones de los respectivos análisis.

	Título	Director(es)	País(es) de origen	Género(s)
1962	<i>Der Teppich des Grauens</i>	Harald Reinl	Alemania España Italia	Terror Crimen Misterio
	<i>Gritos en la noche</i>	Jesús Franco	España Francia	Terror
	<i>Ipnosi</i>	Eugenio Martín	Italia España Alemania Francia	Terror <i>Giallo</i>
	<i>La cara del terror</i>	Isidoro M. Ferry William Hale William J. Hole Jr.	España EE.UU.	Ciencia Ficción <i>Thriller</i>
	<i>La mano de un hombre muerto</i>	Jesús Franco	España Francia	Terror
	<i>Mi adorable esclava</i>	José María Elorrieta	España	Fantasia Comedia
1963	<i>El diablo en vacaciones</i>	José María Elorrieta	España	Comedia
	<i>Horror</i>	Alberto De Martino	Italia España	Terror
	<i>Los muertos no perdonan</i>	Julio Coll	España	Terror Misterio
	<i>Perseo l'invincibile</i>	Alberto De Martino	Italia España	Aventura Fantasia
	<i>Rifiù en la ciudad</i>	Jesús Franco	España Francia	Crimen <i>Thriller</i>
1964	<i>El secreto del Dr. Orloff</i>	Jesús Franco	España Francia	Terror Ciencia Ficción
	<i>Ella y el miedo</i>	León Klimovsky	España	Terror <i>Giallo</i>
	<i>Fuego</i>	Julio Coll	España EE.UU.	Terror <i>Thriller</i>
	<i>I marziani hanno 12 mani</i>	Franco Castellano Giuseppe Moccia	Italia España	Comedia Ciencia Ficción

⁴⁴⁰ Esta tabla ha sido realizada a partir de las cronologías compartidas por Carlos Aguilar (1999, pp. 17-47), Antonio Bruschini y Stefano Piselli (2010, pp. 19-91), Javier Pulido (2012, pp. 30-40), Pau Roig (2017, pp. 121-142), Iván Gómez (2017, pp. 143-174) y Roberto García-Ochoa Peces (2019, pp. 23-249).

1964	<i>La barca sin pescador</i>	Josep Maria Forn	España	Drama
	<i>La cripta e l'incubo</i>	Camillo Mastrocinque	Italia España	Terror
	<i>La hora incógnita</i>	Mariano Ozores	España	Drama Ciencia Ficción
	<i>La muerte silba un blues</i>	Jesús Franco	España Francia	Crimen Drama
1965	<i>Il segreto del vestito rosso</i>	Silvio Amadio	Italia España Francia	Comedia Crimen Misterio
	<i>La llamada</i>	Javier Setó	España	Drama Romance Terror
	<i>Le vampire de Düsseldorf</i>	Robert Hossein	Francia Italia España	Biografía Crimen <i>Thriller</i>
	<i>Terrore nello spazio</i>	Mario Bava	Italia España	Acción Aventura Terror Ciencia Ficción
	<i>Un vampiro para dos</i>	Pedro Lazaga	España	Comedia Terror
1966	<i>Cartes sur table</i>	Jesús Franco	Francia España	Comedia Ciencia Ficción
	<i>El fantástico mundo del doctor Coppelius</i>	Ted Kneeland	España EE.UU.	Fantasia
	<i>El rayo desintegrador</i>	Pascual Cervera	España	Aventura Comedia Ciencia Ficción
	<i>El sonido de la muerte</i>	José Antonio Nieves Conde	España	Terror
	<i>Fantasia... 3</i>	<i>Eloy de la Iglesia</i>	España	Fantasia
	<i>Fata Morgana</i>	Vicente Aranda	España	Drama Fantasia
	<i>Kriminal</i>	Umberto Lenzi	Italia España	Aventura Crimen
	<i>La dama del alba</i>	Francisco Rovira Beleta	España Francia	Drama
	<i>Miss Muerte</i>	Jesús Franco	Francia España	Terror Ciencia Ficción
	<i>Operazione Goldman</i>	Antonio Margheriti	Italia España	Aventura Ciencia Ficción
	<i>Residencia para espías</i>	Jesús Franco	España Alemania	Acción Aventura <i>Thriller</i>
	<i>Superargo contro Diabolikus</i>	Nick Nostro	Italia España	Aventura Ciencia Ficción
	1967	<i>...4 ...3 ...2 ...1 ...morte</i>	Primo Zeglio	Italia Alemania España Mónaco
<i>A Witch Without a Broom</i>		José María Elorrieta	España EE.UU.	Comedia Fantasia
<i>Come rubare la corona d'Inghilterra</i>		Sergio Grieco	Italia España	Acción Aventura Ciencia Ficción
<i>El amor brujo</i>		Francisco Rovira Beleta	España	Drama Romance
<i>El enigma del ataúd</i>		Santos Alcocer	España Francia	Crimen Terror
<i>El filo del miedo</i>		Jaime Jesús Balcázar	España	Drama
<i>El rostro del asesino</i>		Pedro Lazaga	España	Misterio

1967	<i>Javier y los invasores del espacio</i>	Guillermo Zierer	España	Aventura Ciencia Ficción
	<i>La isla de la muerte</i>	Mel Welles	Alemania España EE.UU.	Terror Ciencia Ficción
	<i>Mister X</i>	Piero Vivarelli	Italia España	Acción Crimen Drama
1968	<i>¡Dame un poco de amoor...!</i>	José María Forqué	España	Animación Comedia Musical
	<i>Agonizando en el crimen</i>	Enrique López Eguiluz	España Francia	Crimen Drama Thriller
	<i>Colpo sensazionale al servizio del Sifar</i>	José Luis Merino	Italia España	Acción Crimen
	<i>Il marchio di Kriminal</i>	Fernando Cerchio Nando Cicero	Italia España	Acción Crimen Thriller
	<i>La esclava del paraíso</i>	José María Elorrieta	España Italia	Acción Aventura Comedia Fantasía Romance
	<i>La marca del hombre lobo</i>	Enrique López Eguiluz	España	Fantasía Terror
	<i>L'invincibile Superman</i>	Paolo Bianchini	Italia España	Aventuras Ciencia Ficción
	<i>Necronomicon - Geträumte Sünden</i>	Jesús Franco	Alemania España Portugal	Terror Misterio Thriller
	<i>Satanik</i>	Piero Vivarelli	Italia España	Crimen Ciencia Ficción Thriller
	<i>The Blood of Fu Manchu</i>	Jesús Franco	Reino Unido Alemania España	Aventura Crimen
	1969	<i>Der heiße Tod</i>	Jesús Franco	España Italia Alemania Reino Unido
<i>Die sieben Männer der Sumuru</i>		Jesús Franco	Alemania España EE.UU. Reino Unido	Acción Aventura
<i>El extraño caso del doctor Fausto</i>		Gonzalo Suárez	España	Drama Fantasía
<i>El perfil de Satanás</i>		Juan Logar	España	Terror
<i>Hamelin</i>		Luis María Delgado	España	Comedia Cine Familiar Musical
<i>Küß mich, Monster</i>		Jesús Franco	España Alemania	Aventura Terror Misterio Thriller
<i>La residencia</i>		Narciso Ibáñez Serrador	España	Terror Misterio Thriller
<i>Las crueles</i>		Vicente Aranda	España	Crimen Thriller
<i>Las trompetas del apocalipsis</i>		Julio Buchs	España Italia Reino Unido	Crimen Misterio Giallo

1969	<i>Malenka, la sobrina del vampiro</i>	Amando de Ossorio	España Italia	Aventura Comedia Terror Thriller
	<i>Os 5 Avisos de Satanás</i>	José Luis Merino	España Portugal	Comedia Fantasía Terror Romance
	<i>Rote Lippen, Sadisterotica</i>	Jesús Franco	Alemania España	Comedia Misterio
	<i>S.O.S. invasión</i>	Silvio F. Balbuena	España	Ciencia Ficción
	<i>The Castle of Fu Manchu</i>	Jesús Franco	Reino Unido Alemania Italia España Liechtenstein Turquía	Aventura Crimen Terror
	<i>Una sull'altra</i>	Lucio Fulci	Italia Francia España	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Viaje al vacío</i>	Javier Setó	España Italia	<i>Giallo</i>
1970	<i>Aoom</i>	Gonzalo Suárez	España	Fantasía
	<i>De Sade 70</i>	Jesús Franco	Alemania España	Drama Terror
	<i>El astronauta</i>	Javier Aguirre	España	Comedia
	<i>El bosque del lobo</i>	Pedro Olea	España	Drama Terror
	<i>El coleccionista de cadáveres</i>	Santos Alcocer	España	Drama Terror Misterio Thriller
	<i>El vértigo del crimen</i>	Pascual Cervera	España	Drama Crimen
	<i>Il castello dalle porte di fuoco</i>	José Luis Merino	Italia España	Terror
	<i>Il rosso segno della follia</i>	Mario Bava	España Italia Francia	Terror Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Il trono di fuoco</i>	Jesús Franco	Italia Alemania España Liechtenstein	Biografía Terror
	<i>Il tuo dolce corpo da uccidere</i>	Alfonso Brescia	Italia España	<i>Giallo</i>
	<i>Juan y Junior... en un mundo diferente</i>	Pedro Olea	España	Musical Ciencia Ficción
	<i>La vie amoureuse de l'homme invisible</i>	Pierre Chevalier	Francia España	Terror
	<i>Le foto proibite di una signora per bene</i>	Luciano Ercoli	Italia España	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Les belles au bois dormantes</i>	Pierre Chenal	Francia España Italia	Drama
	<i>L'inafferrabile invincibile Mr. Invisibile</i>	Antonio Margheriti	Italia Principado de Mónaco España Alemania	Comedia Fantasía Romance Ciencia Ficción
<i>Los monstruos del terror</i>	Tulio Demicheli Hugo Fregonese Antonio Isasi-Isasmendi Eberhard Meichsner	España Alemania	Terror Ciencia Ficción	

1970	<i>Metamorfosis</i>	Jacinto Esteva	España	Fantástico Drama
	<i>Nachts, wenn Dracula erwacht</i>	Jesús Franco	España Alemania Italia Liechtenstein Reino Unido	Drama Terror
	<i>Nelle pieghe della carne</i>	Sergio Bergonzelli	Italia España	<i>Giallo</i> Terror
	<i>Paranoia</i>	Umberto Lenzi	Italia Francia España	Crimen Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Presagio</i>	Miguel Iglesias	España	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Trasplante de un cerebro</i>	Juan Logar	España Italia Reino Unido	Ciencia Ficción <i>Thriller</i>
1971	<i>Der Teufel kam aus Akasava</i>	Jesús Franco	Alemania España Portugal	Aventura <i>Thriller</i>
	<i>El ojo del huracán</i>	José María Forqué	España Italia	Romance <i>Thriller</i>
	<i>El techo de cristal</i>	Eloy de la Iglesia	España	Drama Terror Misterio
	<i>El vampiro de la autopista</i>	José Luis Madrid	España	Terror
	<i>Fieras sin jaula</i>	Juan Logar	España Italia	Drama <i>Giallo</i>
	<i>Gli occhi freddi della paura</i>	Enzo G. Castellari	Italia España	Crimen Terror <i>Giallo</i>
	<i>Historia de una traición</i>	José Antonio Nieves Conde	España Italia	Crimen Drama <i>Thriller</i>
	<i>In nome del padre, del figlio e della Colt</i>	Mario Bianchi	Italia España	<i>Western</i> <i>Giallo</i>
	<i>La coda dello scorpione</i>	Sergio Martino	Italia España Reino Unido	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>La morte cammina con i tacchi alti</i>	Luciano Ercoli	Italia España Reino Unido Francia	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>La noche de Walpurgis</i>	León Klimovsky	España Alemania	Terror
	<i>La primera entrega de una mujer casada</i>	Angelino Fons	España Italia	Crimen Drama <i>Giallo</i>
	<i>La última señora Anderson</i>	Eugenio Martín	España Italia	Misterio Romance <i>Giallo</i>
	<i>Las amantes del diablo</i>	José María Elorrieta	España Italia	Terror
	<i>Las melancólicas</i>	Rafael Moreno Alba	España	Drama Terror
	<i>Lo strano vizio della Signora Wardh</i>	Sergio Martino	Italia España	Crimen Terror Misterio <i>Giallo</i>
<i>L'uomo più velenoso del cobra</i>	Bitto Albertini	Italia España Suiza	Misterio <i>Giallo</i>	

1971	<i>Marta</i>	José Antonio Nieves Conde	España Italia	Drama <i>Giallo</i>
	<i>Necrophagus</i>	Miguel Madrid	España	Terror
	<i>Pastel de sangre</i>	Francesc Bellmunt Jaime Chávarri Emilio Martínez Lázaro José María Vallés	España	Terror
	<i>Senza via d'uscita</i>	Piero Sciumè	Italia Francia España Suiza	Crimen <i>Giallo</i>
	<i>Sie tötete in Ekstase</i>	Jesús Franco	Alemania España	Terror
	<i>Un omicidio perfetto a termine di legge</i>	Tonino Ricci	Italia España	Crimen Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Una lucertola con la pelle di donna</i>	Lucio Fulci	Italia Francia España Reino Unido	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Vampir-Cuadecuc</i>	Pere Portabella	España	Documental Terror
	<i>Vampyros Lesbos</i>	Jesús Franco	Alemania España	Drama Terror
1972	<i>Alta tensión</i>	Julio Buchs	España Italia	Crimen <i>Giallo</i>
	<i>Cerco de terror</i>	Luis Marquina	España Italia	Terro <i>Giallo</i>
	<i>Coartada en disco rojo</i>	Tulio Demicheli	España Italia	Crimen Misterio Romance
	<i>Der Todesrächer von Soho</i>	Jesús Franco	Alemania España Reino Unido	Crimen Terror Misterio Thriller
	<i>Doctor Jekyll y el hombre lobo</i>	León Klimovsky	España	Terror
	<i>Dr. M schlägt zu</i>	Jesús Franco	Alemania España	Crimen Terror Ciencia Ficción Misterio Thriller
	<i>Drácula contra Frankenstein</i>	Jesús Franco	España Francia Liechtenstein Portugal	Terror
	<i>Escalofrío diabólico</i>	George Martin	España	Terror
	<i>Estratto dagli archivi segreti della polizia di una capitale europea</i>	Riccardo Freda	Italia España	Crimen Terror
	<i>Hai sbagliato... dovevi uccidermi subito!</i>	Mario Bianchi	Italia España	Terror Misterio <i>Western</i>
	<i>Horror Story</i>	Manuel Esteba	España	Comedia Terror
	<i>Il coltello di ghiaccio</i>	Umberto Lenzi	Italia España	Terror Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Jack el destripador de Londres</i>	José Luis Madrid	España Italia	Terror Misterio <i>Giallo</i>
	<i>La casa de las muertas vivientes</i>	Alfonso Balcázar	España Italia	Terror Misterio <i>Giallo</i>

1972	<i>La casa sin fronteras</i>	Pedro Olea	España	Drama
	<i>La furia del hombre lobo</i>	José María Zabalza	España	Terror
	<i>La llamada del vampiro</i>	José María Elorrieta	España	Terror
	<i>La mansión de la niebla</i>	Francisco Lara Polop	España Italia	Terror <i>Giallo</i>
	<i>La morte accarezza a mezzanotte</i>	Luciano Ercoli	Italia España	Comedia Crimen Misterio <i>Giallo</i>
	<i>La noche del terror ciego</i>	Amando de Ossorio	España Portugal	Aventura Terror <i>Thriller</i>
	<i>La notte dei diavoli</i>	Giorgio Ferroni	Italia España	Terror <i>Thriller</i>
	<i>La novia ensangrentada</i>	Vicente Aranda	España	Terror
	<i>La semana del asesino</i>	Eloy de la Iglesia	España	Crimen Drama <i>Thriller</i>
	<i>La tua presenza nuda!</i>	James Kelley Andrea Bianchi	Reino Unido Italia Alemania España	Crimen Drama Terror
	<i>Mio caro assassino</i>	Tonino Valerii	Italia España	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Morbo</i>	Gonzalo Suárez	España	<i>Thriller</i> Drama
	<i>Pánico en el Transiberiano</i>	Eugenio Martín	España Reino Unido	Aventura Terror Ciencia Ficción <i>Thriller</i>
	<i>Ragazza tutta nuda assassinata nel parco</i>	Alfonso Brescia	Italia España	Crimen Misterio <i>Giallo</i>
<i>Tutti i colori del buio</i>	Sergio Martino	Italia España Reino Unido	Terror <i>Giallo</i>	
1973	<i>Aborto criminal</i>	Ignacio F. Iquino	España	Crimen Drama Terror
	<i>Al diablo, con amor</i>	Gonzalo Suárez	España	Aventura Musical
	<i>Al otro lado del espejo</i>	Jesús Franco	España Francia Portugal	Drama Terror
	<i>Ceremonia sangrienta</i>	Jorge Grau	España Italia	Terror
	<i>Disco rojo</i>	Rafael Romero Marchent	España Portugal	Crimen Drama <i>Thriller</i>
	<i>El asesino está entre los trece</i>	Javier Aguirre	España	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>El ataque de los muertos sin ojos</i>	Amando de Ossorio	España	Acción Aventura Fantasia Terror Thriller
	<i>El espanto surge de la tumba</i>	Carlos Aured	España	Terror
	<i>El espectro del terror</i>	José María Elorrieta	España	Drama Terror <i>Thriller</i>
<i>El espíritu de la colmena</i>	Víctor Erice	España	Drama Fantasía	

1973	<i>El gran amor del conde Drácula</i>	Javier Aguirre	España	Terror
	<i>El jorobado de la morgue</i>	Javier Aguirre	España	Terror
	<i>El monte de las brujas</i>	Raúl Artigot	España	Terror
	<i>El retorno de Walpurgis</i>	Carlos Aured	España México	Terror
	<i>El secreto de la momia egipcia</i>	Alejandro Martí	España Francia	Terror
	<i>Ella (Trágica obsesión)</i>	Tulio Demicheli	España	Drama
	<i>Il fiore dai petali d'acciaio</i>	Gianfranco Piccioli	Italia España	Misterio Giallo
	<i>La campana del infierno</i>	Claudio Guerín	España	Terror Thriller
	<i>La corrupción de Chris Miller</i>	Juan Antonio Bardem	España	Thriller Terror Misterio
	<i>La maldición de Frankenstein</i>	Jesús Franco	España Francia	Terror Ciencia Ficción
	<i>La muerte incierta</i>	José Ramón Larraz	España Italia	Terror Giallo
	<i>La orgía de los muertos</i>	José Luis Merino	España Italia	Terror
	<i>La orgía nocturna de los vampiros</i>	León Klimovsky	España	Terror
	<i>La ragazza di Via Condotti</i>	Germán Lorente	Italia España Francia	Giallo Crimen
	<i>La rebelión de las muertas</i>	León Klimovsky	España	Terror
	<i>La saga de los Drácula</i>	León Klimovsky	España	Terror
	<i>La tumba de la isla maldita</i>	Ray Danton	España EE.UU.	Terror
	<i>Las flores del miedo</i>	José María Oliveira	España	Terror
	<i>Las garras de Lorelei</i>	Amando de Ossorio	España	Fantasia Terror
	<i>Los crímenes de Petiot</i>	José Luis Madrid	España Alemania	Crimen Terror Misterio Bélico
	<i>Los mil ojos del asesino</i>	Juan Bosch	España Italia	Crimen Misterio Giallo
	<i>Los ojos siniestros del doctor Orloff</i>	Jesús Franco	España	Drama Terror
	<i>Nadie oyó gritar</i>	Eloy de la Iglesia	España	Thriller
	<i>Passi di danza su una lama di rasoio</i>	Maurizio Pradeaux	Italia España	Terror Misterio Giallo
	<i>Quartier de femmes</i>	Jesús Franco	Francia España	Drama
	<i>Santo contra el doctor Muerte</i>	Rafael Romero Marchent	México España	Acción Aventura Ciencia Ficción
	<i>Scream... and Die!</i>	José Ramón Larraz	Reino Unido España	Crimen Terror
	<i>Sexy Cat</i>	Julio Pérez Tabernero	España	Comedia Crimen Misterio Giallo
<i>Una gota de sangre para morir amando</i>	Eloy de la Iglesia	España Francia	Crimen Ciencia Ficción Thriller	
<i>Una vela para el diablo</i>	Eugenio Martín	España	Terror	

1974	<i>Ein Unbekannter rechnet ab</i>	Peter Collinson	Italia Alemania Francia España Reino Unido	Crimen Misterio <i>Giallo</i>
	<i>El buque maldito</i>	Amando de Ossorio	España	Aventura Terror <i>Thriller</i>
	<i>El mariscal del infierno</i>	León Klimovsky	España	Aventura Terror
	<i>El pantano de los cuervos</i>	Manuel Caño	España EE.UU.	Terror Ciencia Ficción
	<i>El pez de los ojos de oro</i>	Pedro Luis Ramírez	España	Crimen
	<i>El refugio del miedo</i>	José Ulloa	España	<i>Thriller</i> Ciencia Ficción
	<i>Emma, puertas oscuras</i>	José Ramón Larraz	España	Drama Terror
	<i>La femme aux bottes rouges</i>	Juan Luis Buñuel	Francia Italia España	Comedia Drama Fantasía
	<i>La loba y la Paloma</i>	Gonzalo Suárez	España Liechtenstein	Drama Terror <i>Thriller</i>
	<i>La moglie giovane</i>	Giovanni d'Eramo	España Italia	Drama <i>Giallo</i>
	<i>La muerte llama a las 10</i>	Juan Bosch	España Italia Reino Unido	Misterio <i>Giallo</i>
	<i>La noche de la furia</i>	Carlos Aured	España	Crimen <i>Thriller</i>
	<i>La noche de los asesinos</i>	Jesús Franco	España	Crimen Terror
	<i>La noche de los brujos</i>	Amando de Ossorio	España	Aventura Drama Terror Misterio Romance
	<i>Lisa e il diavolo</i>	Mario Bava	Italia Alemania España	Terror Misterio
	<i>Los fríos senderos del crimen</i>	Carlos Aured	España	Crimen <i>Thriller</i>
	<i>Los muertos, la carne y el diablo</i>	José María Oliveira	España Argentina	Drama Terror
	<i>Los ojos azules de la muñeca rota</i>	Carlos Aured	España	Crimen Terror Misterio <i>Giallo</i>
	<i>No es nada, mamá, sólo un juego</i>	José María Forqué	España Venezuela	Drama <i>Thriller</i>
	<i>No profanar el sueño de los muertos</i>	Jorge Grau	España Italia	Terror
<i>Odio mi cuerpo</i>	León Klimovsky	España Suiza	Drama Terror Ciencia Ficción	
<i>Pena de muerte</i>	Jorge Grau	España Italia	Crimen Drama Misterio <i>Thriller</i>	
<i>Perversión</i>	Francisco Lara Polop	España	Crimen Drama Misterio	

1974	<i>Symptoms</i>	José Ramón Larraz	Reino Unido Bélgica España	Terror
	<i>Un par de zapatos del '32</i>	Rafael Romero Marchent	España Italia Francia	<i>Giallo</i>
	<i>Vampyres</i>	José Ramón Larraz	Reino Unido España	Terror
	<i>Vudú sangriento</i>	Manuel Caño	España	Terror
1975	<i>El asesino de muñecas</i>	Miguel Madrid	España	<i>Thriller</i> Terror
	<i>El asesino no está solo</i>	Jesús García de Dueñas	España	<i>Thriller</i>
	<i>El colegio de la muerte</i>	Pedro Luis Ramírez	España	Crimen <i>Thriller</i> Terror
	<i>El extraño amor de los vampiros</i>	León Klimovsky	España	Terror Romance
	<i>El juego del diablo</i>	Jorge Darnell	España	Drama Terror
	<i>El paranoico</i>	Francisco Ariza	España	Drama <i>Thriller</i>
	<i>Exorcismo</i>	Juan Bosch	España	Terror
	<i>Gatti rossi in un labirinto di vetro</i>	Umberto Lenzi	Italia España	Crimen Terror Misterio <i>Giallo</i>
	<i>La cruz del diablo</i>	John Gilling	España	Terror
	<i>La diosa salvaje</i>	Miguel Iglesias	España	Aventura Crimen Romance <i>Thriller</i>
	<i>La encadenada</i>	Manuel Mur Oti	España Italia	<i>Thriller</i>
	<i>La endemoniada</i>	Amando de Ossorio	España	Terror
	<i>La maldición de la bestia</i>	Miguel Iglesias	España	Aventura Terror
	<i>La noche de las gaviotas</i>	Amando de Ossorio	España	Aventura Terror <i>Thriller</i>
	<i>La venganza de la momia</i>	Carlos Aured	España	Terror
	<i>Largo retorno</i>	Pedro Lazaga	España	Drama Romance Ciencia Ficción
	<i>Las alegres vampiras de Vögel</i>	Juio Pérez Tabernero	España	Comedia Terror
	<i>Las protegidas</i>	Francisco Lara Polop	España	Crimen <i>Giallo</i>
	<i>L'assassino è costretto ad uccidere ancora</i>	Luigi Cozzi	Italia Francia España	Crimen Terror <i>Giallo</i>
	<i>Leonor</i>	Juan Luis Buñuel	España Francia Italia	Fantasia Drama Terror
<i>L'éventreur de Notre-Dame</i>	Jesús Franco	Bélgica Francia España	Terror	
<i>Malocchio</i>	Mario Siciliano	México Italia España	Crimen Terror Misterio <i>Giallo</i>	
<i>Manchas de sangre en un coche nuevo</i>	Antonio Mercero	España	Misterio <i>Thriller</i>	

1975	<i>Todos los gritos del silencio</i>	Ramón Barco	España Francia	Crimen Misterio
	<i>Una libélula para cada muerto</i>	León Klimovsky	España	Crimen Misterio <i>Giallo</i>
1976	<i>¿Quién puede matar a un niño?</i>	Narciso Ibáñez Serrador	España	Aventura Terror Misterio Thriller
	<i>Beatriz</i>	Gonzalo Suárez	España México	Drama Terror
	<i>Desnuda Inquietud</i>	Miguel Iglesias	España	Drama Terror
	<i>El hombre perseguido por un O.V.N.I.</i>	Juan Carlos Olaria	España	Ciencia Ficción
	<i>El jovencito Drácula</i>	Carlos Benpar	España	Comedia
	<i>Jack the Ripper</i>	Jesús Franco	Suiza Alemania España	Crimen Drama Terror Thriller
	<i>La casa</i>	Angelino Fons	España Italia	Drama Ciencia Ficción
	<i>La muerte del escorpión</i>	Gonzalo Herralde	España	Crimen <i>Giallo</i>
	<i>La muerte ronda a Mónica</i>	Ramón Fernández	España	Thriller
	<i>La perversa caricia de Satán</i>	Jordi Gigó	España Francia Andorra	Terror
	<i>Las ratas no duermen de noche</i>	Juan Fortuny	España Francia	Terror
	<i>Memoria</i>	Francisco Macián	España	Ciencia Ficción
	<i>Secuestro</i>	León Klimovsky	España	Crimen Drama
	<i>Tiempos duros para Drácula</i>	Jorge Darnell	España Argentina	Comedia
	<i>Último deseo</i>	León Klimovsky	España	Terror Ciencia Ficción
<i>Un silencio de tumba</i>	Jesús Franco	España	Terror Misterio	
1977	<i>El espiritista</i>	Augusto Fernando	España Portugal	Drama Terror Thriller
	<i>El pobrecito Draculín</i>	Juan Fortuny	España	Comedia Terror
	<i>In memoriam</i>	Enrique Brasó	España	Drama Romance
	<i>Inquisición</i>	Jacinto Molina	España	Terror
	<i>La ragazza dal pigiama giallo</i>	Flavio Mogherini	Italia España	Crimen Misterio <i>Giallo</i>
	<i>Muerte de un quinquí</i>	León Klimovsky	España	Crimen Thriller
	<i>Pecado mortal</i>	Miguel Ángel Díez	España	Drama
	<i>Tres días de noviembre</i>	León Klimovsky	Drama	España
<i>Viaje al centro de la Tierra</i>	Juan Piquer Simón	España	Aventura Cine Familiar Ciencia Ficción	

Seguidamente, tal y como decíamos, incluimos las fichas con la información esencial de los filmes seleccionados para su análisis.

Título		<i>Gritos en la noche</i>	
Director/es		Jesús Franco	
País/es		España Francia	
Año		1962	
Productor/es		Leo Lax Marius Lesoeur Sergio Newman	
Empresa/s de producción		Hispamer Films Leo Lax Production Ydex Eurociné	
Reparto principal	Personajes	Conrado San Martín	Inspector Tanner
		Diana Lorys	Wanda Bronsky / Melissa
		Howard Vernon	Dr. Orloff
		Perla Cristal	Arne
		Ricardo Valle	Morpho Lodner
Guionista/s		Jesús Franco	
Fotografía		Godofredo Pacheco	
Música		José Pagán Antonio Ramírez Ángel	
Montaje		Alfonso Santacana	
Duración		94' (versión con censura)	83' (versión sin censura)
Formato		Blanco y negro	
Género/s		Terror	
Título/s en el extranjero		<i>L'horrible Dr. Orloff</i> <i>The Awful Dr. Orloff</i> <i>The Diabolical Dr. Satan</i>	

Título		<i>Los muertos no perdonan</i>	
Director/es		Julio Coll	
País/es		España	
Año		1963	
Productor/es		Julio Coll	
Empresa/s de producción		Juro Films, P.C.	
Reparto principal	Personajes	Javier Escrivá	Javier Alcaraz
		Luis Prendes	Pablo Laínez
		May Heatherly	Marta
		Alberto Dalbés	Antonio León
		Antonio Molino Rojo	Inspector Solandes
Guionista/s		Julio Coll José Germán Huici	
Fotografía		Manuel Rojas	
Música		José Solá	
Montaje		Rosa Graceli Salgado	
Duración		81'	
Formato		Blanco y negro	
Género/s		Terror Misterio	
Título/s en el extranjero		<i>The Dead Don't Forgive</i>	

Título		<i>El secreto del Dr. Orloff</i>	
Director/es		Jesús Franco	
País/es		España Francia	
Año		1964	
Productor/es		Marius Lesoeur	
Empresa/s de producción		Eurociné Leo Films	
Reperto principal	Personajes	Hugo Blanco	Andros
		Agnès Spaak	Melissa
		Marcelo Arroita-Jáuregui	Dr. Conrad Fisher
		Perla Cristal	Rosa
		Luisa Sala	Ingrid Fisherman
Guionista/s		Jesús Franco Nicole Guettard	
Fotografía		Alfonso Nieva	
Música		Fernando García Morcillo Daniel White	
Montaje		Ángel Serrano	
Duración		84' (Versión con censura)	88' (Versión sin censura)
Formato		Blanco y negro	
Género/s		Terror Ciencia Ficción	
Título/s en el extranjero		<i>Les maîtresses du Docteur Jekyll</i> <i>Dr. Orloff's Monster</i> <i>Dr. Jekyll's Mistresses</i>	

Título		<i>La llamada</i>	
Director/es		Javier Setó	
País/es		España	
Año		1965	
Productor/es		José Pedro Villanueva Ángel Celdrán	
Empresa/s de producción		Hermic Films, S.L.	
Reperto principal	Personajes	Emilio Gutiérrez Caba	Pablo
		Dyanik Zurakowska	Dominique
		Carlos Lemos	Profesor Urrutia
Guionista/s		Javier Setó Paulino Rodrigo Díaz	
Fotografía		Francisco Sánchez	
Música		Gregorio García Segura	
Montaje		Antonio Ramírez de Loaysa	
Duración		84'	
Formato		Blanco y negro	
Género/s		Drama Romance Terror	
Título/s en el extranjero		<i>The Sweet Sound of Death</i> <i>I morti vivono</i>	

Título		<i>Miss Muerte</i>	
Director/es		Jesús Franco	
País/es		España Francia	
Año		1966	
Productor/es		Michel Safra Serge Silberman	
Empresa/s de producción		Spéva Films Ciné-Alliance Hesperia Films, S.A.	
Reparto principal	Personajes	Estella Blain	Nadia
		Mabel Karr	Irma Zimmer
		Fernando Montes	Philippe
		Howard Vernon	Dr. Vicas
		Marcelo Arroita-Jáuregui	Dr. Moroni
		Cris Huerta	Dr. Kallman
Guionista/s		Jesús Franco Jean-Claude Carrière	
Fotografía		Alejandro Ulloa	
Música		Daniel White	
Montaje		Marie-Louise Barberot Jean Feyte	
Duración		81' (Versión con censura)	83' (Versión sin censura)
Formato		Blanco y negro	
Género/s		Terror Ciencia Ficción	
Título/s en el extranjero		<i>Dans les griffes du maniaque</i> <i>The Diabolical Dr. Z</i>	

Título		<i>El enigma del ataúd</i>	
Director/es		Santos Alcocer	
País/es		España Francia	
Año		1967	
Productor/es		Santos Alcocer Marius Lesoeur	
Empresa/s de producción		Eurociné Hispaner Films Santos Alcocer, P.C.	
Reparto principal	Personajes	Howard Vernon	Dam Gaillimh
		Danielle Godet	Greta
		María Saavedra	Judith
		Adolfo Arlés	Pablo
		José Bastida	Daniel
Guionista/s		Santos Alcocer	
Fotografía		Emilio Foriscot	
Música		Ramón Femenía	
Montaje		Rosa G. Salgado	
Duración		85' (Versión con censura)	90' (Versión sin censura)
Formato		Blanco y negro	
Género/s		Crimen Terror	
Título/s en el extranjero		<i>Les orgies du docteur Orloff</i>	

Título		<i>La marca del hombre lobo</i>	
Director/es		Enrique López Eguiluz	
País/es		España	
Año		1968	
Productor/es		Maximiliano Pérez-Flores	
Empresa/s de producción		Maxper, P. C.	
Reparto principal	Personajes	Paul Naschy	Waldemar Daninsky / Hombre Lobo
		Dyanik Zurakowska	Condesa Janice von Aarenberg
		Manuel Manzanque	Rudolph Weissmann
		Aurora de Alba	Wandessa Mialhoff
		Julián Ugarte	Janos Mialhoff
Guionista/s		Jacinto Molina (Paul Naschy)	
Fotografía		Emilio Foriscot	
Música		Ángel Arteaga	
Montaje		Francisco Jaumandreu	
Duración		90'	
Formato		Color 3D	
Género/s		Fantasía Terror	
Título/s en el extranjero		<i>Les Vampires du Dr. Dracula</i> <i>Le notti di Satana</i> <i>Hell's Creatures</i> <i>Frankenstein's Bloody Terror</i>	

Título		<i>La residencia</i>	
Director/es		Narciso Ibáñez Serrador	
País/es		España	
Año		1969	
Productor/es		Arturo González	
Empresa/s de producción		Anabel Films, S.A.	
Reparto principal	Personajes	Lilli Palmer	Sra. Fourneau
		Cristina Galbó	Teresa
		John Moulder-Brown	Luis
		Mary Maude	Irene
		Pauline Challoner	Catalina
Guionista/s		Luis Peñafiel (Narciso Ibáñez Serrador)	
Fotografía		Manuel Berenguer Godofredo Pacheco	
Música		Waldo de los Ríos	
Montaje		Mercedes Alonso	
Duración		99' (Versión con censura)	105' (Versión sin censura)
Formato		Color	
Género/s		Terror Misterio Thriller	
Título/s en el extranjero		<i>The House That Screamed</i> <i>The Finishing School</i>	

Título		<i>Los monstruos del terror</i>	
Director/es		Tulio Demicheli Hugo Fregonese Antonio Isasi-Isasmendi Eberhard Meichsner	
País/es		España Alemania	
Año		1970	
Productor/es		Jaime Prades Victor Tarruella Lacour	
Empresa/s de producción		Producciones Jaime Prades, S.A. Eichberg-Film, GmbH International Jaguar Cinematografica	
Reparto principal	Personajes	Michael Rennie	Dr. Odo Warnoff
		Karin Dor	Maleva Kerstein
		Ángel del Pozo	Dr. Kerian Werner
		Craig Hill	Inspector Tobermann
		Patty Shepard	Ilsa Sternberg
		Paul Naschy	Waldemar Daninsky / Hombre Lobo
		Gela Geisler	Ilona
		Manuel de Blas	Conde Janos de Mialhoff
		Ferdinando Murolo	Monstruo de Farancksalan
		Gene Reyes	Tao-Tet
Guionista/s		Jacinto Molina (Paul Naschy)	
Fotografía		Godofredo Pacheco	
Música		Franco Salina Rafael Ferrer-Fitó	
Montaje		Emilio Rodríguez	
Duración		83'	
Formato		Color	
Género/s		Terror Ciencia Ficción	
Título/s en el extranjero		<i>Assignment Terror</i> <i>Dracula vs. Frankenstein</i>	

Título		<i>La noche de Walpurgis</i>	
Director/es		León Klimovsky	
País/es		España Alemania	
Año		1971	
Productor/es		Salvadore Romero	
Empresa/s de producción		Plata Films, S.A. HIFI Stereo 70 Kg	
Reparto principal	Personajes	Paul Naschy	Waldemar Daninsky / Hombre Lobo
		Gaby Fuchs	Elvira
		Barbara Capell	Geneviève
		Patty Shepard	Condesa Wandesa Dárvula de Nadasdy
		Yelena Samarina	Elizabeth Daninsky
Guionista/s		Jacinto Molina (Paul Naschy)	
Fotografía		Leopoldo Villaseñor	
Música		Antón García Abril	
Montaje		Antonio Gimeno	
Duración		83'	
Formato		Color	
Género/s		Terror	
Título/s en el extranjero		<i>The Werewolf Versus the Vampire Woman</i> <i>Werewolf Shadow</i>	

Título		<i>La novia ensangrentada</i>	
Director/es		Vicente Aranda	
País/es		España	
Año		1972	
Productor/es		Jaime Fernández-Cid	
Empresa/s de producción		Morgana Films	
Reparto principal	Personajes	Simón Andreu	Él (Marido)
		Maribel Martín	Susan
		Alexandra Bastedo	Carmila / Mircala Karstein
		Rosa M. Rodríguez	Carol
		Dean Selmier	Doctor
Guionista/s		Vicente Aranda	
Fotografía		Fernando Arribas	
Música		Antonio Pérez Olea	
Montaje		Pablo G. del Amo	
Duración		98'	
Formato		Color	
Género/s		Terror	
Título/s en el extranjero		<i>The Blood Spattered Bride</i> <i>Till Death Do Us Part</i>	

Título		<i>El ataque de los muertos sin ojos</i>	
Director/es		Amando de Ossorio	
País/es		España	
Año		1973	
Productor/es		Ramón Plana	
Empresa/s de producción		Ancla Century Films	
Reparto principal	Personajes	Tony Kendall	Jack Marlowe
		Esperanza Roy	Vivian
		Fernando Sancho	Duncan
		Frank Braña	Howard
		José Canalejas	Murdo
		Loreta Tovar	Mónica
		Lone Fleming	Amalia
Guionista/s		Amando de Ossorio	
Fotografía		Miguel Fernández Mila	
Música		Antón García Abril	
Montaje		José Antonio Rojo	
Duración		91'	
Formato		Color	
Género/s		Acción Aventura Fantasía Terror <i>Thriller</i>	
Título/s en el extranjero		<i>Return of the Evil Dead</i> <i>Mark of the Devil Part V: Night of the Blind Terror</i> <i>Mark of the Devil 5: Return of the Blind Dead</i>	

Título		<i>No profanar el sueño de los muertos</i>	
Director/es		Jorge Grau	
País/es		España Italia	
Año		1974	
Productor/es		Edmondo Amati Manuel Pérez	
Empresa/s de producción		Star Films, S.A. Flaminia Produzioni Cinematografiche	
Reperto principal	Personajes	Cristina Galbó	Edna Simmonds
		Ray Lovelock	George Meaning
		Arthur Kennedy	Inspector
		José Lifante	Martin West
		Jeannine Mestre	Katie West
Guionista/s		Juan Cobos Sandro Continenza Marcello Coscia Miguel Rubio	
Fotografía		Francisco Sempere	
Música		Giuliano Sorgini	
Montaje		Domingo García Vincenzo Tomassi	
Duración		89'	
Formato		Color	
Género/s		Terror	
Título/s en el extranjero		<i>Le massacre des morts-vivants</i> <i>Living Dead in the Manchester Morgue</i> <i>Zombi 3</i> <i>Don't Open the Window</i>	

Título		<i>La maldición de la bestia</i>	
Director/es		Miguel Iglesias	
País/es		España	
Año		1975	
Productor/es		Josep Anton Pérez Giner Modesto Pérez Redondo	
Empresa/s de producción		Profilmes, S.A.	
Reperto principal	Personajes	Paul Naschy	Waldemar Daninsky / Hombre Lobo
		Mercedes Molina	Sylvia Lacombe
		Silvia Solar (Geneviève Couzain)	Wandesa
		Luis Induni	Sekkar Khan
Guionista/s		Jacinto Molina (Paul Naschy)	
Fotografía		Tomàs Pladevall	
Música		CAM España, S.A.	
Montaje		Carmen Fábregas	
Duración		84' (Versión con censura)	88' (Versión sin censura)
Formato		Color	
Género/s		Aventura Terror	
Título/s en el extranjero		<i>The Werewolf and the Yeti</i> <i>Night of the Howling Beast</i>	

Título		<i>¿Quién puede matar a un niño?</i>	
Director/es		Narciso Ibáñez Serrador	
País/es		España	
Año		1976	
Productor/es		Manuel Salvador	
Empresa/s de producción		Penta Films, S.L.	
Reperto principal	Personajes	Lewis Fiander	Tom
		Prunella Ransome	Evelyn
		María Druille	Niños
		Lourdes de la Cámara	
		Roberto Nauta	
	Marián Salgado		
Guionista/s		Luis Peñafiel (Narciso Ibáñez Serrador)	
Fotografía		José Luis Alcaine	
Música		Waldo de los Ríos	
Montaje		Antonio Ramírez de Loaysa Juan Serra	
Duración		106'	
Formato		Color	
Género/s		Aventura Terror Misterio Thriller	
Título/s en el extranjero		<i>Who Can Kill a Child?</i> <i>Les révoltés de l'an 2000</i> <i>Island of the Damned</i>	

Título		<i>Inquisición</i>	
Director/es		Jacinto Molina (Paul Naschy)	
País/es		España	
Año		1977	
Productor/es		Roberto Pérez Moreno	
Empresa/s de producción		Ancla Century Films Anubis Films	
Reperto principal	Personajes	Paul Naschy	Bernard de Fossey / Diablo
		Daniela Giordano	Catherine
		Mónica Randall	Madeleine
		Tony Isbert	Pierre Burgot
		Julia Saly	Elvire
		Antonio Iranzo	Rénover
		Eva León	Pierril
	Loreta Tovar	Odile	
Guionista/s		Jacinto Molina (Paul Naschy)	
Fotografía		Miguel Fernández Mila	
Música		Máximo Baratas	
Montaje		Soledad López	
Duración		86'	
Formato		Color	
Género/s		Terror	
Título/s en el extranjero		<i>Inquisition</i>	

Anexo II. Tabla de contenidos adicional.

En esta tabla resumimos los elementos eróticos presentes en diferentes filmes del *fantaterror* cuyo análisis finalmente no fue incluido en este trabajo de investigación pero que igualmente son de interés para el subgénero.

TÍTULO	DESNUDOS				ACCIONES				(PARA)FILIAS Y ORIENTACIONES SEXUALES	
	Veces	Tipo	Característica	Minutos	Veces	Tipo	Característica	Minutos	Tipo	Característica
<i>La mano de un hombre muerto</i> (Jesús Franco, 1962)	5	Senos	Explícito	1' 5"	1	Escena de sexo	Explícito	3' 30"	Voyerismo	Implícito
	4	Trasero femenino	Explícito	24"	2	Desnudamiento femenino	Explícito	21"	Sadismo	Explícito
	1	Espalda femenina	Explícito	22"	2	Mujeres con lencería	Explícito	20"		
					1	Flagelación	Explícito	20"		
					1	<i>Cunnilingus</i>	Implícito	21"		
					1	Hombre y mujer en la cama	Explícito	40"		
<i>Nachts, wenn Dracula erwacht</i> (Jesús Franco, 1970)	2	Escote	Implícito	7"	2	Escena de vampirismo	Explícito	33"	Necrofilia	Implícito
									Canibalismo	Implícito
									Zoofilia	Implícito
<i>Doctor Jekyll y el hombre lobo</i> (León Klimovsky, 1972)	5	Senos	Explícito	2' 43"	3	Violación	Explícito	56"	Sadismo	Explícito
	2	Escote	Implícito	25"	1	Flagelación	Explícito	2' 13"	Zoofilia	Implícito
									Voyerismo	Explícito
<i>La furia del hombre lobo</i> (José María Zabalza, 1972)	1	Desnudo integral trasero femenino	Explícito	2"	3	Escena de zoofilia	Explícito	44"	Sadismo	Explícito
	3	Senos	Explícito	37"	1	Escena de sexo	Explícito	39'	Zoofilia	Explícito
					1	Flagelación	Explícito	14"	Voyerismo	Explícito
<i>La noche del terror ciego</i> (Amando de Ossorio, 1972)	2	Senos	Explícito	27"	1	Escena de lesbianismo	Explícito	2' 37"	Sadismo	Explícito
	1	Trasero femenino	Implícito	21"	1	Violación	Explícito	1' 20"	Necrofilia	Implícito
	2	Muslos femeninos	Explícito	10"	1	Desnudamiento femenino	Explícito	40"	Lesbianismo	Explícito
	2	Semidesnudo masculino	Explícito	5"	1	Ritual satánico	Explícito	3' 30"	Canibalismo	Explícito
					1	Hombre y mujer en la cama	Explícito	13"		
<i>Pánico en el Transiberiano</i> (Eugenio Martín, 1972)	1	Escote	Implícito	25"	1	Comentario en referencia a un <i>ménage à trois</i>	Implícito	4"		
	1	Muslos femeninos	Implícito	2"						

<i>Ceremonia sangrienta</i> (Jorge Grau, 1973)	6	Senos	Expl3cito	55"	1	Desnudamiento femenino	Expl3cito	3"	Sadismo	Expl3cito
	2	Espalda de mujer	Expl3cito	21"	1	Escena de sexo	Expl3cito	20"	Voyerismo	Expl3cito
	1	Muslos femeninos	Expl3citos	5"					Canibalismo	Impl3cito
	4	Semidesnudo femenino	Impl3cito	36"					Necrofilia	Impl3cito
	2	Semidesnudo masculino	Impl3cito	14"						
	2	Desnudo integral delantero femenino	Expl3cito	27"						
	1	Desnudo integral delantero masculino	Expl3cito	4"						
	3	Desnudo integral trasero femenino	Expl3cito	12"						
2	Desnudo integral trasero masculino	Expl3cito	27"							
<i>El espanto surge de la tumba</i> (Carlos Aured, 1973)	9	Senos	Expl3cito	39"	4	Desnudamiento femenino	Expl3cito	17"	Necrofilia	Impl3cito
	1	Muslos femeninos	Impl3cito	1"	1	Escena de sexo	Expl3cito	19"	Sadismo	Expl3cito
	2	Escote	Expl3cito	4"	1	<i>M3nage à trois</i>	Impl3cito	56"		
	3	Semidesnudo femenino	Expl3cito	1' 10"						
	3	Torso femenino	Expl3cito	31"						
	1	Desnudo integral delantero femenino	Expl3cito	10"						
	2	Desnudo integral lateral femenino	Impl3cito	1' 4"						
2	Desnudo integral trasero masculino	Expl3cito	10"							
<i>El gran amor del conde Dr3cula</i> (Javier Aguirre, 1973)	5	Senos	Expl3cito	1' 55"	2	Escena de sexo	Expl3cito	1' 7"	Sadismo	Expl3cito
	1	Desnudo integral trasero masculino	Expl3cito	4"	1	Mujeres tomando un bañ0 desnudas	Expl3cito	25"	Necrofilia	Impl3cito
	1	Espalda de mujer	Expl3cito	47"	1	Flagelaci3n	Expl3cito	40"	Lesbianismo	Impl3cito
	1	Torso femenino	Expl3cito	4"	5	Escena de vampirismo	Expl3cito	4' 30"	Canibalismo	Impl3cito
					1	Desnudamiento femenino	Expl3cito	9"		
				1	<i>M3nage à trois</i> l3sbico	Impl3cito	1' 22"			

<i>El jorobado de la Morgue</i> (Javier Aguirre, 1973)	1	Senos	Expl3cito	2"	1	Escena de sexo	Expl3cito	22"	Necrofilia	Impl3cito
	1	Escote	Expl3cito	7"					Sadismo	Expl3cito
	5	Muslos femeninos	Impl3cito	22"					Voyerismo	Impl3cito
<i>El retorno de Walpurgis</i> (Carlos Aured, 1973)	2	Desnudo integral delantero femenino	Expl3cito	23"	1	Escena de sexo	Expl3cito	20	Zoofilia	Impl3cito
	2	Senos	Expl3cito	45"	1	Ritual sat3nico	Expl3cito	2' 27"		
	1	Espalda femenina	Expl3cito	5"	2	Felaci3n	Impl3cito	13"		
					1	Desnudamiento femenino	Expl3cito	10"		
					2	Hombre y mujer en la cama	Expl3cito	1' 55"		
<i>La org3a nocturna de los vampiros</i> (Le3n Klimovsky, 1973)	1	Desnudo integral delantero femenino	Expl3cito	7"	1	Escena de sexo	Expl3cito	55"	Voyerismo	Expl3cito
	4	Senos	Expl3cito	48"	2	Escena de vampirismo	Expl3cito	22"	Necrofilia	Impl3cito
	1	Semidesnudo masculino	Impl3cito	2"	1	Desnudamiento femenino	Expl3cito	5"	Canibalismo	Expl3cito
<i>La saga de los Dr3cula</i> (Le3n Klimovsky, 1973)	9	Senos	Expl3cito	1' 2"	3	Escena de vampirismo	Expl3cito	1' 14"	Incesto	Impl3cito
	1	Desnudo integral trasero masculino	Expl3cito	7"	6	Desnudamiento femenino	Expl3cito	14"	Sadismo	Impl3cito
	4	Torso femenino	Expl3cito	18"	1	Desnudamiento masculino	Expl3cito	3"	Voyerismo	Impl3cito
					1	Escena de sexo	Expl3cito	9"	Necrofilia	Impl3cito
									Canibalismo	Impl3cito
<i>El buque maldito</i> (Amando de Ossorio, 1974)	3	Semidesnudo femenino	Expl3cito	2' 5"	1	Violaci3n	Expl3cito	16"	Sadismo	Expl3cito
									Necrofilia	Impl3cito
									Canibalismo	Expl3cito
<i>La noche de las gaviotas</i> (Amando de Ossorio, 1975)	5	Senos	Expl3cito	34"	2	Ritual sat3nico	Expl3cito	5' 30"	Sadismo	Expl3cito
	2	Semidesnudo femenino	Impl3cito	15"					Necrofilia	Impl3cito
	1	Escote	Expl3cito	45"					Canibalismo	Expl3cito

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA EROTIZACIÓN DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN (1962-1977)

Edgar Martínez Camacho



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI