

SANGRE Y SEXO EN EL CINE DE TERROR ESPAÑOL (1960-1975)

BLOOD AND SEX IN THE SPANISH HORROR CINEMA (1960-1975)

Emilio C. García Fernández

Universidad Complutense de Madrid, España
avia@ucm.es

Aída Cordero Domínguez

Universidad Complutense de Madrid, España
acordero@ucm.es

Resumen:

En un contexto sociopolítico donde nada escapaba a los ojos del censor, se desarrolló un tipo de cine que hoy en día sorprende por su crudeza sanguinolenta, así como por sus excesos sexuales. El desdén de la censura por el cine de terror español producido en las décadas de los sesenta y setenta permitió que se convirtiera en el espacio idóneo donde los espectadores de la época encontraron la válvula de escape a la represión a la que estaban sometidos. La muerte del general Francisco Franco y el aperturismo provocaron que las ansiedades eróticas de un buen número de espectadores se centraran en otro tipo de cine. Sin embargo, ese corto pero intenso periodo de tiempo, caracterizado por una altísima producción de género terrorífico, ha legado imágenes con una gran carga erótica, sexual y violenta, muy desconocidas, que merecen ser rescatadas. Para ello, haremos un repaso histórico por el género en España para, finalmente, centrarnos en el análisis de cuatro filmes representativos de los setenta.

Abstract:

A rawness and crudity cinema was developed in Spain, in a socio-political context where everything was always subject to censorship, through the sixties and seventies. Still today, this bloody and erotic cinema may cause surprise to the audience. Censorship showed a scornful attitude to this cinema, and spectators considered it as a release-valve, due to the repression they were suffered. This fact permitted an intense production of this kind of movies in a really short time. The death of Francisco Franco and the brand new openness caused that all this audience focused their attention in another kind of cinema. Nevertheless, that brief but extremely intense period allowed us to enjoy those erotical and violent images, that today remains almost unknown, and, without a doubt, it deserves to be rescued. For that, we will make a skim though this genre in Spain and, eventually, we will analyze four emblematic films of the seventies.

Palabras clave: sexo; terror; Narciso Ibáñez Serrador; León Klimovsky, Vicente Aranda; Jesús Franco

Keywords: Sex; Horror; Narciso Ibáñez Serrador; León Klimovsky; Vicente Aranda; Jesús Franco

Cómo citar: García Fernández, E. C. & Cordero Domínguez, A. (2017). “Sangre y sexo en el cine de terror español”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n^o 15, pp. 37-62. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>

1. Introducción

El cine de terror ha generado abundante bibliografía y estudios como para pensar que todo está dicho y que nada nuevo puede aportarse a su conocimiento. Sin duda, en el ámbito internacional los textos han explorado desde diversos enfoques la esencia de un género que hunde sus raíces en la literatura y las creencias y tradiciones populares.

En estas páginas se busca una focalización más determinante que permita entender el texto y el contexto de unas obras audiovisuales surgidas en el marco de una industria cinematográfica tan inestable como la española y se persigue situar con precisión su singularidad y especificidad, más allá de las referencias internacionales y su proyección en sociedades tan distintas y distantes a la española.

Mucho antes de que se impusiera el *slasher* (Petridis, 2014), el cine tenía abierta la puerta por la que transitaban libremente los guionistas y directores, y combinaba, igualmente, el sexo, erotismo y sangre, sin pensar en su incompatibilidad. Quizá porque los personajes convivían próximos con la muerte y, en esa franja difícil de precisar, porque la carga visual era especialmente simbólica.

No se pretende una incursión detallada y a fondo en el género, más bien se busca aclarar el contexto del cine de terror español desarrollado entre finales de los años 60 y mediados de los 70, con el fin de proporcionar argumentos que faciliten la comprensión de su existencia en una época especialmente abundante de indefiniciones y posturas sobre lo que debía hacerse creativamente en el cine español y cómo potenciar su proyección internacional.

2. Definición teórica

Sin ser una constante, una tradición, sí existen momentos destacados que indican el interés creativo por parte de productores, guionistas y directores por adentrarse en las entrañas de la mitología y sus proyecciones emocionales y psicológicas en el ser humano. Desde diversos enfoques y perspectivas, el imaginario social, desde lo individual a lo colectivo, se ha consolidado a partir de figuras y representaciones que la literatura, especialmente, ha propagado por doquier y que el cine terminó por plasmar, recreando perfiles y tipologías que acabaron por enraizar en nuestras mentes. Entonces la ficción mutó en narración creadora de identidades para proponer una idea-personaje que arraigó definitivamente.

Al centrarnos en el cine de terror, debemos inicialmente tener en cuenta la definición teórica del espacio que ocupa el género (Company, 1974) –o subgénero en otros contextos–, sobre la que muchos autores han intentado poner luz, dado que se trata de un territorio complejo surgido del entramado mental de quien escribe y dirige y de aquellos que reciben la obra en un soporte determinado de consumo (Todorov, 1970).

Literatura (Carroll, 2005) y cine (Losilla, 1999) se dan la mano desde el primer momento por necesidad, porque el imaginario del texto permite su traslación al formato visual y audiovisual. Existen unos códigos que son los que facilitan el acercamiento, pero que, indudablemente, han de ser asumidos, respetados e interiorizados desde la perspectiva del que los recibe, más allá de aceptar la distancia temporal que existe entre quien ha dado origen a la historia, dentro de su contexto social e histórico, y aquel que acepta con su lectura o visionado lo que se le propone, por más que genere conflicto (Lenne, 1974) o esté dispuesto a entrar en el juego que se le sugiere como impresión de la realidad.

En este espacio creativo, la terminología genérica es proclive a dificultar que su apreciación y definición puedan establecerse como criterio único. Por otro

lado, los conceptos de “fantástico”, “miedo”, “horror”, “suspense”, “terror” etc., pertenecen a un mismo campo semántico, por tanto, con relaciones y diferencias de matices entre sí (Cordero, 2015). Se ha venido asociando “fantástico” con “terror” u “horror” y, sin embargo, atendiendo a las líneas de estudios citadas, no tiene por qué ser así. De hecho, Guzmán Urrero proporciona una clave fundamental, hablando de cine, al considerar que “... el ámbito del género fantástico viene dado por la eliminación, englobando aquellos elementos no clasificables dentro del terror y la ciencia ficción, si bien es un hecho que ambos géneros son susceptibles de integrarse a su vez en el campo más general de la fantasía” (Urrero, 2006, pp. 429-430).

Pero, además del concepto, hay que valorar, también, como señala Román Gubern:

Aquellos signos gráficos, convertidos en atributos, son el resultado de la construcción mental previa de un autor, que el lector hace también suya en el curso de su lectura, pues el sistema simbólico del texto desemboca en un logomorfismo que otorga vida imaginaria al personaje, al hacer que el lector proyecte un haz de motivaciones psicológicas coherentes sobre su *constructo* literario (Gubern, 2002, p. 9).

Nadie puede negar que cada sociedad genera un repertorio mitológico que se desarrolla en los modelos creativos que los más diversos autores proponen (Navarro, 2009). Tampoco podemos esquivar los hechos que determinan que “...cualquier personaje ficcional producido (...) se reelabora a través de diferentes versiones... en las que pueden aparecer rasgos nuevos que se convierten en estables y permanentes (...) hasta su siguiente reconversión” (Gubern, 2002, p. 10).

3. Contexto y pretexto

No se puede olvidar que las relaciones internacionales que impulsan a España en el primer lustro de los años cincuenta del siglo XX ayudan a redefinir qué es y cómo se afronta el cine español de esa época. Nada se escapa a la utilización política del medio, entendiendo que los creadores se

aprovechan de una cierta actitud aperturista para abordar excelentes trabajos que dan pie a la renovación general del cine producido y consentido en España.

El cine que denominamos consentido tiene que ver con la política que impulsa José María García Escudero en su primer mandato en la Dirección General de Cinematografía, quien, en el marco de las Conversaciones de Salamanca (1955), solicitó que se pudiera aplicar una “censura inteligente” (Gubern, & Font, 1975, p. 106).

Años después, en su regreso al cargo, impulsa las normas de censura cinematográfica, que son publicadas el 9 de febrero de 1963, texto en el que destaca especialmente todo lo que “atente contra la institución matrimonial y contra la familia”, además de prohibir cualquier “presentación de las perversiones sexuales”, las “imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal” y todo lo que no respete “la intimidad del amor conyugal” (BOE, nº 58, 8-3-1963). Esta norma apenas se modificará doce años después por mucho que se diga que se quiere acomodar “al momento presente de la sociedad española” (BOE, nº 52, 19-2-1975) y, posteriormente, será revisada y adaptada a los momentos de transición política y consolidación democrática.

En diciembre de 1977, se decide imponer un anagrama (película “S”)¹ a todas aquellas películas que por su “temática o contenido pudieran herir la sensibilidad del espectador medio” (BOE, nº 287, 1-12-1977), referencia que se mantendrá hasta la implantación de la calificación “X” (BOE, nº 171, 19-7-1983).

Sin duda, algo estaba pasando en la sociedad española que se extendía a las películas que se llevaban a cabo. Si en 1954 la Asociación de la Cruzada Nacional de la Decencia se impone para que los hombres y mujeres no compartan un mismo espacio en las piscinas y se prohíben las dos piezas en

¹ Para películas, nombres de directores y actrices que sellaron algunos de los títulos más llamativos y sorprendentes de este formato industrial y creativo puede consultarse Freixas, & Bassa (2000, pp. 148 ss.).

los bañadores femeninos, el turismo se convertirá en el gran motor de un cambio de mentalidad, al tiempo que las “suecas” serán el referente de liberación que necesitaba el público (masculino) español. Y no se olvide que la mujer era considerada mayor de edad cuando cumplía los 25 años, edad que se bajó en los primeros años setenta del siglo XX a 21, y que el hombre era el que ostentaba la patria potestad y controlaba el régimen económico de la pareja. La mujer solo obtendría la capacidad para actuar sin el consentimiento del marido a partir de 1977.

La contradicción se manifiesta en el continuo flujo de películas de destape que llegan a la pantalla y que reafirman el carácter machista del hombre (Santos, 1975). Decimos contradicción social por cuanto la supuesta tranquilidad del hogar no acompañaba los intereses del macho hispánico; la moral conservadora, que se explicita en guardar las apariencias, contrasta con el desafortunado españolito reprimido que pulula por doquier, al igual que la belleza se identifica con lo foráneo:

Como si se tratara de modelos de revista frente a la idea de que la mujer española se encuentra sumida a rasgos paternos, religiosos o incluso inquisitoriales en donde la obediencia y su acepción por el patrimonio familiar uniforme y estable es la base de su representación” (Gómez, 2006, p. 8).

A ello contribuyen los bikinis, las playas nudistas del mediterráneo, las minifaldas, que justificaron aquella expresión en título de película *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), de Vicente Escrivá. Como señaló Gómez Alonso, este tipo de películas presentan:

Un anclaje de puesta en escena común en donde queda reflejada la posibilidad de mantener ciertos tipos de relaciones eróticas entre los personajes masculinos españoles y los personajes femeninos extranjeros, estableciéndose la idea del turismo como componente lúdico sexual que a veces se ve entremezclado con el concepto clave del estereotipo de lo español, como si a través del filme se quisiera ofrecer España como prototipo de lugar para el turismo (Gómez, 2006, p. 7).

El pecho clandestino de Elisa Ramírez en *La Celestina* (1969), de César Fernández Ardavín, o el trasero de Patxi Andión en *El libro del buen amor* (1974), de Tomás Aznar, son algunos ejemplos.

4. La censura como motor cuestionable. El erotismo como máscara

En todas las épocas y sociedades se ha ejercido censura. En mayor o menor grado, el control se proyectó sobre estilos de vida, manera de pensar, formas de manifestarse y creencias. Existieron y existen “... imágenes que son juzgadas conflictivas, ofensivas o heterodoxas, unas representaciones incómodas que pueden molestar, irritar o escandalizar a algunas personas, que a veces poseen poder para prohibirlas o confiscarlas” (Gubern, 2014, p. 11).

Quizás el político español de la época, el que quiso gestionar adecuadamente la normativa de control y censura, se anticipó a las palabras que Lothar diría muchos años después cuando comentó que “... lo que ocurra en la pantalla de cine o televisión generalmente no tiene consecuencias en la vida real”² (Lothar, 1996, p. 39).

Los tiempos del destape en España hablan de epidermis sugerida, mostrada, de vaporosos vestuarios que alumbran instantes irrepetibles en una sociedad castrada en su mirada y que, livianamente, consigue instantes de sorprendente emoción neuronal debido a la obtención de un cierto placer por lo prohibido. En España, desde mediados de los años sesenta del siglo XX, se estrenan algunas películas extranjeras y nacionales que llaman la atención del público de la época, público necesitado.

Lo que sí tuvo consecuencias especiales fue la actitud mostrada ante una producción revisada y señalada con detalle cuando se trataba de permitir su exhibición en el mercado nacional y la ligereza y despreocupación habida

² Whatever happens on the movie or television screen, it generally remains of no consequence to the spectator's real life (traducción propia).

cuando se centraba en aquellas películas que se producían con la intención de comercializar en el extranjero. El doble rasero dio mucho de sí y sus consecuencias fueron evidentes y notables. A pesar de que hoy en día esas escenas puedan parecernos candorosas e inocentes, hay que tener en cuenta que, en una época de férrea represión y control gubernamental, cualquier indicio de voluptuosidad sensual era considerado inaceptable.

Es aquí cuando aflora el mercado de las “dobles versiones” que hacen mella en un modelo de producción considerado de bajo coste y que se vincula a toda película de terror, erótica y de zonas afines³. Paradójicamente, la censura española no tenía en alta consideración este tipo de cine (es aquí, en el desdén hacía este género, donde radica la ligera permisividad censora), aun así, podemos encontrarnos en mercados extranjeros versiones internacionales del cine de terror español, donde, muchas veces, los camiones translúcidos a los que estaba acostumbrado el espectador nacional eran sustituidos por la versión nudista de la escena. Sin olvidar que, cuanto más apariencia de extranjera tuviera la película (actores y localizaciones foráneas, doblaje, etc.) mayor era la permisividad censora.

“El desnudo artístico debe ser, salvo que se pretenda expresamente lo contrario, atractivo y seductor” (Gubern, 2004, p. 182). No pensamos que las películas españolas de terror estén pensadas como valor artístico, sino más bien como artículo industrial que busca una rentabilidad. De ahí que el planteamiento estético y narrativo esté diseñado pensando en la curiosidad, interés o fetichismo que invade el territorio personal de aquellos que buscan y ven dichas películas⁴. Esta actitud no niega que miren una determinada escena con el fin de recrearse o que el director proponga una postura y acción

³ Tal y como nos han comentado algunos productores y directores de la época, la amplia producción existente de dobles versiones surgió amparada por la compañía Cinespaña, que era la encargada de vender el cine español a nivel internacional. Esta compañía pagaba mucho mejor las películas con destape que las que se estrenaban en el mercado nacional.

⁴ Debemos recordar que existen precedentes en el cine mudo que ya ahondaron en esta idea y la desarrollaron, provocando todo tipo de controversias. Nos referimos a buena parte de las películas de Cecil B. DeMille, quien supo hábilmente combinar sexo, *glamour* y sangre como fórmula de entretenimiento. No se quedó atrás Erich von Stroheim, aunque sus trabajos se centraron más en la combinación de sexo, ambición, fetichismo y dinero.

concretas para resaltar determinados valores epidérmicos, sensuales y viscerales en el público, con el fin de deleitarle (Gubern, 2004, p. 203).

En realidad, no se está haciendo otra cosa que adaptar ciertos cánones artísticos clásicos a una nueva época marcada por el audiovisual. La mirada que en cada época se proyecta sobre la imagen (escultura, pintura, etc.) se ajusta a cierta tradición moral, placer estético, fetichismo, interés personal y empatía, cuestiones que el cine siempre ha manejado (Walker, 1966).

5. Breve acercamiento al cine de terror español

Sin ánimo de entrar en excesivos detalles, que se pueden encontrar en la bibliografía específica, hay que convenir en que el cine de terror ha tenido siempre su parcela en la industria cinematográfica española, ya sea consciente o inconscientemente, es decir, como apuesta creativa clara o como iniciativa improvisada, según qué intenciones ocultas por parte de su productor o director. Además, siempre estuvo pendiente de todo lo que se estaba haciendo a nivel internacional, por lo que no resulta extraño encontrarnos con determinadas corrientes como la que se denominó el *spanish gothic* (Sala, 2010).

Desde esta perspectiva, hay que añadir la influencia o proyección que este género tiene en todo el mundo, siendo notables, y a modo de ejemplo, las líneas trazadas por la productora clásica Universal, fundada y presidida durante largo tiempo por Carl Laemmle (Fernández Cuenca, 1976) o la Hammer (Hutchings, 1993), cada una en su época respectiva, dado que la primera determina la orientación de la segunda, y esta última la de otras iniciativas llevadas a cabo en otros países como España.

Puede resultar una evidencia indirecta que la Hammer fuera una productora impulsada por un español llamado Enrique Carreras y el británico William Hinds (Corral, 2003) y que su modelo creativo se sustentara en el principio económico de producción de bajo coste y buena rentabilidad comercial. Más allá de sus inicios en la industria cinematográfica británica en los años

treinta del siglo XX, el momento central y más relevante de su producción se alarga entre 1955 y 1979 y, sin duda, estas películas, sus actores y las referencias visuales que las identifican serán ejemplo a seguir o a trasladar a otros territorios por aquellos profesionales que encuentran en la literatura gótica, los mitos clásicos del género, la sangre y el erotismo argumentos sólidos sobre los que construir una historia apasionante y entretenida para un público interesado y otros fieles seguidores.

Dentro de las líneas principales que plantea el género en España, cabe señalar que nos centraremos en estas líneas en el periodo 1960-1975 por entender que en esos años tiene lugar la Época Dorada del cine de terror español. ¿Y por qué hablar de Edad Dorada? (Pulido, 2012) Porque en esos años se dio una alta concentración de producciones de género terrorífico (más de doscientas) que no ocurrió en otros momentos del terror en España. Como bien señala Nicholas G. Schelgel (2011), a pesar de desarrollarse bajo la dictadura del general Francisco Franco, podemos encontrar en este tipo de producciones un poso de ideología subversiva en donde pueden entreverse subtextos culturales e, incluso, intuirse ciertos traumas nacionales.

Si hasta los años sesenta el acercamiento al género había sido tímido (apenas algunas películas de suspense o policíacas con intención de provocar cierta tensión en el espectador)⁵, a partir de 1968 el éxito popular de este tipo de producciones, la facilidad de ser vendidas en el extranjero, así como su elevada rentabilidad, provocarán un interés desmedido en su realización, como ya hemos comentado.

⁵ Entre los filmes anteriores a los años sesenta consagrados al género, cabe destacar *La torre de los siete jorobados* (1944), dirigido por Edgar Neville, un cuento de fantasmas y crímenes sin resolver cargado de elementos castizos. El caserón siniestro o los espíritus formarán parte de esa pretensión por generar zozobra en el espectador, sin llegar a ser terror. El propio Jesús Franco, que se convertirá en uno de los abanderados del género, dirige en 1961 *Gritos en la noche*, donde presenta a un personaje siniestro que le acompañará en varias películas, el Doctor Orloff. También sobresale *El sonido de la muerte* (1965), dirigida por José Antonio Nieves Conde, una película en la que los protagonistas huyen desesperadamente de un monstruo milenario, invisible y que emite un sonido sobrecogedor.

La congelación de los fondos del Banco de Crédito Industrial (BCI)⁶ afectó a muchos sectores industriales en España, entre ellos, el cinematográfico. Además, en 1964 se habían promulgado las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, lo cual favoreció a las coproducciones.

A sabiendas del éxito popular que respaldaba el género de terror, los bajos presupuestos requeridos y la facilidad para colaborar con otros países no es extraño que aumentara la producción de este género que nunca perdía de vista una condición: que las películas no tuvieran nada que pudiera vincularlas geográficamente a España. Para ello, la ambientación tenía siempre lugar fuera de las fronteras del país, los actores solían ser extranjeros o con rasgos físicos que se alejaban del prototipo español y se doblaban para aumentar esa sensación de película extranjera.

La marca del hombre lobo (Enrique L. Eguiluz, 1968) posee una impronta propia de la británica productora Hammer. Será la primera vez que Jacinto Molina, o Paul Naschy, su sobrenombre (de apariencia foránea), presente al que será uno de los iconos del terror español: Waldemar Daninsky, un personaje que repetirá en varias películas, siendo *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) una de las de mayor éxito entre el público del género.

El 1970, Narciso Ibáñez Serrador, tras una larga y exitosa carrera televisiva, dentro y fuera de las fronteras españolas, se estrena como director de largometrajes con *La Residencia*, otro éxito de taquilla que terminará de impulsar la producción del género en España.

No dudamos de que los creadores de terror en España aprovechaban los aciertos ajenos para fijarse en los elementos que triunfaban y, de esa manera, explotarlo hasta la saciedad. Así, podemos encontrarnos versiones hispanas de vampiros, hombres lobo o momias. En la mayoría de las ocasiones no dudaban en mezclar varios de estos personajes si lo consideraban adecuado.

⁶ Dicho Banco cesó sus actividades tras el estallido del “Caso Matesa”: La empresa Matesa (Maquinaria Textil del Norte S.A.), fundada en 1956, se nutría de los créditos del BCI para sus actividades. Esta empresa había adquirido la patente de un telar sin lanzadera capaz de tejer cualquier material, así que iniciaron su expansión hacia el extranjero. Sin embargo, la extraordinaria expansión nunca existió, ya que fue manipulada con documentos falsos y desvío de capital. Cuando se descubrió la estafa, el BCI cerró.

Así las cosas, llama la atención la original aportación de Amando de Ossorio, que, con cuatro películas, consiguió asentar en la imaginería del terror español a los Caballeros Templarios en su versión más zombi. La tetralogía se inicia en 1972 con *La noche del terror ciego*, cuyo final, una masacre en *off*, atrapa e inquieta al espectador. En *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) se cuenta el origen de estas criaturas difíciles de clasificar dentro de los fenotipos del monstruo clásico del horror. En *El buque maldito* (1974) la leyenda de los Caballeros Templarios se mezcla con la del Holandés Errante⁷. La saga se cierra con *La noche de las gaviotas* (1975), una película donde los Caballeros se muestran mucho más activos (empuñando espadas y con algo más de movimiento) y las gaviotas acentúan un ambiente claustrofóbico donde, de nuevo, se vuelven a mezclar diversas leyendas, en este caso la ofrenda de una lozana joven, inspirándose en Howard Phillips Lovecraft para la aparición del Primordial.

En España jamás hubo una Hammer o una Universal, sin embargo, la empresa catalana Profilmes podría suplir ese papel. En apenas cinco años produjo casi una veintena de películas de terror siendo Jacinto Molina/Paul Naschy, su guionista habitual. Entre sus aportaciones podemos citar *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973) o *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975).

Más allá de que se explotaran la apariencia y puesta en escena de las características formales y narrativas de las películas de género que habían triunfado con anterioridad, consideramos que la versión española del terror ofrecía unas dosis de crueldad, sexo y violencia que difícilmente podían ser encontradas en esas producciones que les servían como modelo. Valgan como ejemplo los truculentos títulos con los que se nombraban algunas de las películas, como *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972). De esta crueldad habla Carlos Aguilar cuando considera que:

⁷ La leyenda del Holandés Errante, muy extendida entre los marineros, cuenta la historia de un barco que no pudo volver a puerto por haber sido condenado a vagar por el océano, convirtiéndose en un barco fantasma y asesinando a aquellos tripulantes de barcos que les saludaban.

Ciertamente, puede reconocerse un denominador común en la entraña de todo el cine fantástico español. El cual, por consiguiente, relaciona (con más o menos propiedad, en mayor o menor grado) las revisiones de los mitos clásicos a cargo de Paul Naschy, el fetichismo cinéfilo de Jesús Franco [...] las criaturas de ultratumba de Amando de Ossorio, el mecanismo homicida de Vicente Aranda, las ambiciosas incursiones de Jordi Grau y Narciso Ibáñez Serrador [...]. Este denominador común del que hablamos estriba en la crudeza [...]. En concreto dentro del Horror español, se manifiesta mediante la prioridad de lo pútrido, lo enfermizo, lo deforme, lo sórdido, lo inmundado, lo obsceno...” (Aguilar, 1999, p. 15).

Los héroes siempre suelen ser los hombres. No es este el lugar para plantear un estudio feminista, pero no hay que pasar por alto la presencia de cierta misoginia: los desnudos completos son femeninos; los hombres, como mucho, muestran su torso (salvo alguna excepción, como en *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973), donde Hans, personaje interpretado por Tony Isbert, muestra su trasero desnudo); son ellas las que protagonizan las secuencias homosexuales, más o menos explícitas, cuando las hay (y son bastante habituales); encontramos una dicotomía maniquea en los personajes femeninos, por un lado, la mujer virginal (entendida como la encarnación del bien, no necesariamente virgen, pero sí como representación del amor redentor), con una alta carga de positividad, que suele salvar al protagonista maldito, y, por otro, la mujer malvada, que engaña al hombre para que lleve a cabo por ella (así no ensucia sus manos) sus sangrientas ideas y delirios de grandeza. Quizás intentando servir un gancho más jugoso a los espectadores, los guiones sean una mezcla de leyendas, personajes de terror, erotismo, de tal modo que la audiencia quedara atrapada por un elemento u otro.

La muerte de Franco trajo consigo el tan ansiado aperturismo. La censura fue derogada por un Decreto-ley en noviembre de 1977 y la cinematografía española derivó rápidamente en lo que se ha bautizado como “cine de destape”. Frente a la permisividad, fruto de un efecto rebote tras los cuarenta años de represión moralista y religiosa, el cine fantástico-terrorífico,

contenedor de todas las obsesiones sexuales y morbosas hasta ese momento, dejó de tener sentido, puesto que uno de sus atractivos, el sexo, ya podía ser visto sin restricciones en las pantallas, despojándole del irresistible aura seductora que otorga lo prohibido.

Durante los últimos años de los setenta y principios de los ochenta, el género fantástico-terrorífico dio sus últimos coletazos como etapa compacta, aquella que hemos denominado Edad Dorada. El género, que había brillado en esos escasos años terminó yéndose por otros derroteros: el público ya no era el mismo; demandaba otro tipo de filmes y, sobre todo, los cambios sociales producidos habían provocado un viraje en los gustos cinematográficos.

A continuación, se procede al análisis de cuatro títulos en particular que son altamente representativos del periodo. Hemos considerado que estos filmes reflejan perfectamente el prototipo de erotismo, sexo y sangre mayoritario en esos años de producción acelerada de género terrorífico español. Nos centramos en aquellos momentos en los que la sangre y el erotismo, así como sus relaciones, resultan especialmente significativos.

6. Crueldad y erotismo en la edad dorada del cine de terror español. Un acercamiento

6.1. *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1970)

6.1.1. Sinopsis

Una residencia para señoritas de dudosa reputación es regentada por la autoritaria Sra. Fourneau. Las constantes desapariciones de internas, así como las extrañas relaciones de poder y sometimiento entre las alumnas, crean un ambiente claustrofóbico de represión y violencia contenida.

6.1.2. Erotismo y crueldad en *La Residencia*

Existieron directores, como Narciso Ibáñez Serrador, que transitaban por los caminos más sutiles del erotismo y la crueldad. Un buen ejemplo de ello es su ópera prima, *La Residencia*, muestra de que el sexo y la sangre pueden ser

presentados en la gran pantalla con el beneplácito censor previo. La constante temática lésbica será tratada por Ibáñez Serrador con una perspicacia y agudeza dignas del mejor cirujano.

En la aislada residencia, las internas encuentran su momento de relajación cuando se quedan solas en el dormitorio. Aprovechan para despojarse de sus ropajes, dejar ver los corsés y mantener los botones desabrochados – insinuantes– hasta que se visten con sus camisonas.

Esta feliz algarabía contrasta con la violencia con la que la directora trata a sus alumnas indisciplinadas. Mientras las internas realizan su oración nocturna, se muestran los latigazos infligidos a Catalina, la alumna rebelde. Pero no es la directora el brazo ejecutor, sino su acólita y mano derecha, Irene, la que disfruta con la sádica actividad, a juzgar por su expresión facial, en completo éxtasis. Durante todo el metraje el lesbianismo de la Sra. Fourneau y de Irene se insinúa de manera tenue. Un buen ejemplo de ello es la escena que sigue al castigo de Catalina. La directora adquiere un tono dulce, pero agresivo, culpando a la estudiante (“Tú me has obligado a hacerlo”) mientras le cura las heridas suavemente, despidiéndose con un amago de beso en la espalda que no termina de verse, puesto que es bastante probable que la censura obligara a eliminarlo, si atendemos al abrupto cambio de plano.

Irene intenta coaccionar a Teresa y convencerla de que si mantiene una actitud sumisa hacia ella su vida en la residencia será mucho más fácil. Este monólogo tiene lugar mientras acaricia suavemente las manos recién lavadas de Teresa⁸. Un fundido encadenado da fin a esta secuencia y, además, sirve para disimular cómo Irene retira la toalla para tener contacto físico directo con las manos de Teresa.

El asesinato de la inocente Isabel [F1] es todo un hallazgo audiovisual. El sonido afable de una caja de música sirve como contrapunto al atroz crimen.

⁸ El lavado de manos no es más que una mera excusa para que Irene tenga una razón para tocar las manos de Teresa con una toalla. Una de las numerosas argucias con las que Ibáñez Serrador logró despistar a la censura.

El director elige no mostrar lo sangriento de la acción y opta por una cámara lenta, a través de la cual se superponen una serie de imágenes: un cuchillo que desciende con violencia, el rostro de Isabel o las flores del invernadero. La austeridad de la realización de esta secuencia no era, para nada, la tónica habitual de crudeza y excesos de otras películas del terror español. De ahí la singularidad de este filme.



F1

La secuencia de las voluptuosas internas duchándose con camisón [F2], bajo la atenta mirada de la Sra. Fourneu, desprende un erotismo tal que fue observada con lupa por los censores. El director rodó varias versiones (desnudas, con camisón más fino o con camisón más grueso) y los censores eligieron lo que ellos creían que preservaba mejor la moral de los espectadores españoles. Sin embargo, el resultado no podía ser más erótico, ya que el camisón húmedo se adhiere al cuerpo de las internas, deja entrever su anatomía y sirve para disparar la imaginación de la audiencia.



F2

Una de las internas, Susana, introduce a Teresa el tema de lo difícil que les resulta a muchas compañeras sobrellevar el encierro, sobre todo a aquellas que “han salido con un muchacho” (entendemos la utilización eufemística de “haber salido” para referirse a tener relaciones sexuales). Con este precedente, Chicho muestra, en un montaje paralelo, una clase de costura y el encuentro sexual entre Susana y el muchacho. El sonido del aula de las alumnas va disolviéndose hasta fundirse con el del encuentro sexual, de tal manera que se escuchan los gemidos mientras se ven las caras de frustración de las alumnas que, por sorteo, no han sido agraciadas con “el encuentro”. Este desenfreno desemboca, como no podía ser de otro modo, en un momento sangriento, ya que una de las alumnas se pincha con una aguja en el dedo, hiriéndose.

El sexo y la humillación están presentes en la escena en la que Irene doblega a Teresa, utilizando la excusa de la dudosa reputación de su madre, obligándola a vestirse con los corsés de su madre y a cantar cuplés, semidesnuda, ante la libidinosa mirada de Irene.

En definitiva, un ejercicio elegante y delicado en donde el fondo resulta mucho más grotesco que la forma y, quizás por eso, escapó de la atenta mirada del censor y se convirtió en una excepción dentro de la tosquedad sexual y sanguinolenta del cine de terror español de la época.

6.2. *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971)

6.2.1. Sinopsis

Elvira y su amiga Genevieve buscan incansables la tumba de la condesa Dárvula de Nadasdy para completar la investigación de su tesis doctoral. Al quedarse sin combustible, encuentran a un galante Waldemar Daninsky, que les ofrece cobijo. Al encontrar la tumba y despertar a la Condesa comienza una persecución entre vivas, vampiras y hombres lobo.

6.2.2. Crueldad y Erotismo durante *La Noche de Walpurgis*

Jacinto Molina/Paul Naschy es protagonista y guionista de esta película que se convirtió en uno de los pilares indiscutibles del género en España. Las

publicaciones especializadas de la época se hicieron eco del rodaje y generaron gran expectación entre el público, que respondió de manera positiva asistiendo a las proyecciones. Fue, sin duda, uno de los puntos de inflexión de esa Edad Dorada del género en España al consagrar a Paul Naschy y al personaje de Waldemar Daninsky.

León Klimovsky comienza la historia con los médicos que realizan la autopsia a Waldemar; al arrancar la bala de plata de su corazón vuelve a la vida y les despedaza. La comunión entre sexo y sangre se hace patente desde el primer momento al mostrar el primer ataque de Waldemar en la pantalla que es, precisamente, a una mujer. Sorprende que durante el asesinato de los médicos no exista ningún desnudo masculino y, sin embargo, en este se muestre el primer plano de unos pechos femeninos [F3] por donde la sangre resbala, configurándose como una potente imagen que bien podría servir para resumir esa unión entre crueldad y erotismo.



F3

Los desnudos femeninos son, por lo general, habituales e imposibles de justificar desde el punto de vista del guión, pero perfectamente comprensibles desde el comercial. Así, resulta inverosímil que la hermana de Waldemar desvista a Genevieve en un forcejeo o que Elvira cure a su amiga mientras muestra una actitud más sensual que amistosa.

Existe, sin duda, una intención de transmitir la carnalidad y lascivia al presentar a los personajes femeninos: por un lado, las vampiras son

mostradas con sensuales planos de vaporosos vestidos, a cámara lenta y con mucha complicidad homosexual entre ellas; por otro, Elvira, la mujer redentora, mantiene su vestuario estratégicamente colocado [F4], no es trivial que su vestido deje entrever el muslo y, así, funcionar como sugerente complemento a aquellas imágenes más sutiles.



F4

La única escena heterosexual está protagonizada por Waldemar y Elvira. En ella, y debido a la desnudez de los protagonistas, se sugiere un encuentro sexual entre ellos. De Waldemar solo se muestra el torso. De Elvira el pecho y la sumisa actitud de ceder a los deseos del hombre. El guionista no deja pasar la oportunidad de incluir la frase “Eres mi único amor”, que Waldemar declara a su amada, puesto que ella, como se ve al principio de la película, tiene una pareja conocida. Así, el sexo está moralmente más justificado por el amor que sienten.

Ese poder redentor del amor, además de servir para perdonar la posible infidelidad de ella, convierte a Elvira en la única persona capacitada para matar a Waldemar con la ayuda de la cruz de Mayenza directamente clavada en su corazón, y salvarle de la maldición que no le permite vivir en paz.

6.3. *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)

6.3.1. Sinopsis

La inexperta Susan contrae matrimonio con un autoritario hombre, mucho mayor que ella. Al llegar a su mansión, aún vestidos con los trajes de la boda, se disponen a pasar su primera noche de casados. Tras perder su virginidad,

Susan y su esposo pasan unos días de pasión desenfrenada encerrados en la habitación. La joven comienza a soñar con una extraña mujer llamada Carmilla (también conocida como Mircalla), es entonces cuando su actitud, inicialmente receptiva, se volverá hostil y violenta hacia su marido.

6.3.2. Crueldad y sexo en *La novia ensangrentada*

El primer plano de la película muestra dos hilos de sangre espesa resbalando por una superficie, completamente descontextualizados, puesto que no se conoce cuál es su origen, terminando por cubrir toda la pantalla.

La pareja pasa la noche en un hotel de camino a la mansión del esposo. Mientras él aparca el vehículo, ella está sola en la habitación y es atacada por un hombre encapuchado. De manera salvaje, el hombre, que estaba escondido en un armario, comienza a desgarrar su vestido de novia. Su cuerpo se mantiene desnudo mientras el velo de novia tapa su rostro. Todo resulta ser una ensoñación, quizás un delirio provocado por los miedos sexuales de una primeriza.

Ella verbaliza su pánico a la primera relación sexual, “Mi primer amante fracasó”. La respuesta del esposo no se hace esperar y, bruscamente, rasga el vestido de novia –esta violencia sexual recuerda a la de la primera secuencia–, que, asustada, esquiva los desenfrenados deseos de su esposo hasta que no tiene más remedio que ofrecerse a él, sumisa. Aunque sus ojos cerrados y la respiración entrecortada evidencian su temor. De hecho, la crueldad del comportamiento sexual del marido aumenta progresivamente.

Las visiones de Susan sobre una mujer rubia (Carmilla/Mircalla) son cada vez más frecuentes hasta que se produce la unión definitiva entre ellas mediante la sangre: Mircalla succiona el cuello de Susan. Esto agrava la intensidad de las alucinaciones de la joven hasta el punto de imaginarse a sí misma apuñalando con saña a su esposo [F5], embadurnada de sangre, ante la atenta mirada de Carmilla/Mircalla. El director crea, pues, una potente imagen visual difícil de olvidar.

Carmilla, cuya existencia real hasta ese momento era dudosa, aparece en la playa, desnuda. El marido la descubre sepultada en la arena, con unas gafas de bucear que le permiten respirar. Sorprende la manera en la que el hombre intenta rescatarla: lo primero que retira es la arena de los pechos de la mujer, masajeándolos, recreándose en ellos, de tal manera que su carnalidad queda patente.



F5

El vínculo entre ambas mujeres se afianza, volviéndose más íntimo, sexual y sangriento, a la vez que la animadversión por su propio esposo crece y culmina en un intento de asesinato. La cruenta venganza del hombre se concreta disparando a ambas mujeres (que se encuentran desnudas y abrazadas en el féretro de Carmilla [F6]) a bocajarro. Esa unión de sexo y violencia se materializa de varias formas: en la cascada de sangre que brota a borbotones, tras los disparos; y, sin duda, en el primer plano de una daga, manejada por el marido, cortando el pecho de Carmilla para arrancarle el corazón y, así, evitar su regreso de entre los muertos.



F6

6.4. *Las vampiras* (Jesús Franco, 1973)

6.4.1. Sinopsis

Linda es una abogada encargada de viajar hasta la morada de la condesa Nadine Carody para gestionar la herencia que recibe de su tío, el conde Drácula. Nadine seduce a Linda hasta lograr vampirizarla y obsesionarla.

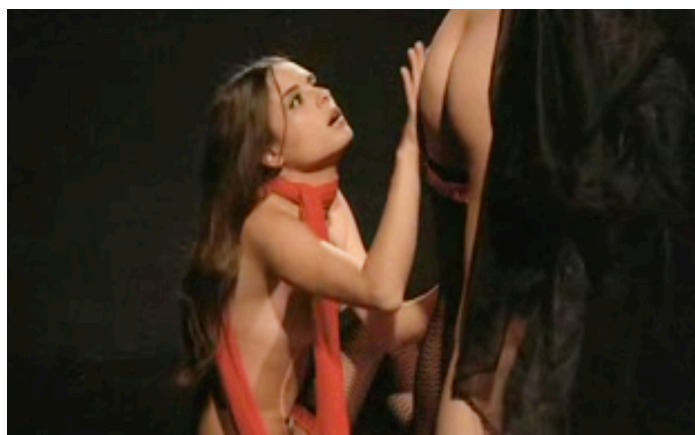
6.4.2. Erotismo y crueldad en *Las Vampiras*

El exceso sirve de hilo conductor a una narración confusa y a ratos delirante. Sin duda, este filme es paradigmático de todo el universo de libertinaje y exageración que puebla el imaginario de Jesús Franco. Esto, junto con las múltiples mutilaciones censoras que sufrió, la convierten en un producto enrevesado narrativamente, pero con una potencia visual difícil de superar.

El sexo y la sangre van de la mano de la onírica y homoerótica secuencia inicial [F7]: Nadine, semidesnuda, realiza una actuación a caballo entre la danza y el arte performativo, en donde las prendas de las que se va despojando sirven para vestir a otra actriz que hace el papel de maniquí. Linda, boquiabierta, parece sobrecogerse al descubrir cómo el maniquí corresponde a las caricias lésbicas. Toda esta actuación concluye cuando la condesa succiona el cuello de la actriz-maniquí ante la ovación del público. A partir de esta representación, las imágenes de Nadine, ataviada con un *foulard* rojo (se interpreta que simbolizando la sangre), comienzan a obsesionar a Linda. No es casual que el negro y el cabello moreno acompañen a la sensual Nadine, mientras que el blanco y el cabello rubio pertenecen a la casta Linda. Estableciendo un contraste entre el bien y el mal, simbolizados en esa antítesis cromática.

La sangre precede el primer encuentro carnal entre ambas. Al llegar a la mansión de Nadine, Linda observa, sorprendida, cómo una gota de sangre resbala por la cristalera. Resulta desconcertante que nada más conocerse naden desnudas en el lago privado de la condesa, pero la conexión entre sexo y sangre en esta película es especialmente intensa.

La cena íntima sirve de excusa a la condesa para drogar a su invitada y poder abusar de ella, sin que ofrezca resistencia. Las caricias y besos de Nadine parecen gustar a Linda que, no sin cierta perplejidad en su rostro, se deja desnudar lentamente, mientras la música de un sitar acentúa el hipnotismo de la escena. Del mismo modo que en la secuencia teatral inicial, Nadine finaliza su representación con un mordisco en el cuello. Jesús Franco muestra en el mismo plano ese vínculo entre la sangre y el sexo al visualizar de manera conjunta el pecho de Linda y el hilo sangriento que sale de la boca de Nadine, uniéndola al cuello de su víctima.



F7

El sexo heterosexual, entre Linda y su novio, tiene poca presencia visual y se muestra indirectamente, a través de un cristal, en un plano lejano. Linda protagoniza el desnudo integral de la escena, pero a él no se le ve nada más allá de la ropa interior. La frialdad con la que el director retrata este momento contrasta con la torridez de los protagonizados por las dos mujeres, en donde los sentimientos de Linda por Nadine resultan evidentes, así como su obsesión hemoerótica por ella.

El reencuentro entre las amantes [F8] está marcado por un intercambio de sangre (ambas beben de una gran copa), gracias al cual Linda podrá convertirse en vampira, sellando su relación. Por primera vez Linda toma la iniciativa sensual, acariciando a Nadine.



F8

Con esta intensa relación entre ambas mujeres, el desenlace no podía ser de otra manera más que violento, y Linda asesinará a Nadine clavándole ferozmente una aguja en el ojo, con la correspondiente salpicadura sanguinolenta sobre el rostro de la asesina.

7. Conclusiones

Tras el análisis efectuado sobre estas películas se han encontrado las siguientes características comunes:

- Un exceso de voluptuosidades femeninas que llevan a concluir que la mayor parte de las escenas de sexo están protagonizadas por parejas lésbicas o heterosexuales, pero no se han localizado ejemplos de homosexualidad masculina.
- La gran mayoría de los desnudos no tienen una justificación narrativa ni aportan ninguna información o connotación a la trama. Los motivos apuntan más a la facilidad de comercialización de las películas, al incluir este tipo de escenas, que a exigencias del guion.
- Se ha podido comprobar que la crueldad y los excesos de muchas de las escenas, sexuales y violentas, son una característica del cine de terror español de este periodo. Hoy en día, los espectadores están más acostumbrados a este tipo de ferocidad y ensañamiento, pero cabe recordar que estas películas se

produjeron, principalmente, durante los años 70, en una época en la que la tradición cinematográfica consistía en ofrecer comedias, dramas rurales y filmes de temática amable y familiar, y que, cuando se quiso explorar otro camino fue el del intelectualismo.

En definitiva, estas películas componen una isla solitaria en el océano del cine español, y gracias a su osadía y valentía por realizar otro tipo de cine alejado de las líneas mayoritarias confirmaron que su singularidad merece ser reconocida y rescatada. Además, impulsaron un género sin apenas tradición en España, con una nueva línea narrativa que servirá de referencia para las futuras generaciones de cineastas dedicados al fantástico y al terror en este país.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, C. (Coord.) (1999). *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*. San Sebastián, España: Donostia Kultura/Semana de cine fantástico y de terror.
- Aguirre, L. (Coord.) (2009). *La mujer en la sombra: lo femenino en el cine fantástico y de terror*. Málaga, España: Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona.
- Aranda, V. (1972). *La novia ensangrentada*. España: Vicente Aranda Ezquerro.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, España: Machado Libros.
- Company, J. M. (1974). El rito y la sangre (Aproximaciones al subterror hispano). En Equipo Cartelera Turia (Ed.). *Cine español cine de subgéneros* (pp. 18-76). Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- Cordero, A. (2015). *Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico español* [Tesis doctoral inédita]. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Corral, J. M. (2003). *Hammer. La casa del terror*. Madrid, España: Calamar Ediciones.
- Fernández, C. (1976). *El cine de terror en la Universal*. Madrid, España: Filmoteca Nacional.
- Franco, J. (1973). *Las vampiras*. España/Alemania: Cooperativa Cinematográfica Fénix/Telecine Film.

- Freixas, R. & Bassa, J. (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, España: Paidós.
- Gómez, R. (2006). El turismo no es un gran invento: aperturismo y recepción del ocio y consumo a través el cine español de los 60. En *Área Abierta* (nº 15), pp. 1-10.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona, España: Anagrama.
- Gubern, R. & Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona, España: Editorial Euros.
- Hutchings, P. (1993). *Hammer and beyond: The british horror film*. Manchester, United Kingdom: Manchester University.
- Ibáñez, N. (1969). *La Residencia*. España: Anabel Films S.A.
- Klimovsky, L. (1971). *La noche de Walpurgis*. España/Alemania: Plata Films S.A./ HIFI Stereo 70Kg.
- Lenne, G. (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona, España: Anagrama.
- Losilla, C. (1999). *El cine de terror*. Barcelona, España: Paidós.
- Lothar, M. (1996). The experience of suspense: between fear and pleasure. En VV. AA. *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations* (pp. 38 y ss). New Jersey, United States: Lawrence Erlbaum Associates.
- Navarro, A. J. (Ed.) (2009). *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Madrid, España: Valdemar.
- Pulido, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español. 1967-1977*. Madrid, España: T&B.
- Petridis, S. (2014). A historial approach to the Slasher film. *Revista Film International*, 12 (1), pp. 76-84. DOI: 10.1386/fiin.12.1.76_1
- Sala, Á. (2010). ¿Cine gótico español?. En Navarro, A. J. *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico* (pp. 319-350). Madrid, España: Valdemar.
- Santos, C. (1975). Amor y desamor, sexo, antierotismo y represión en el cine español. En VV. AA., *7 trabajos de base sobre el cine español* (pp. 109-138). Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editorial Premia.
- Urrero, G. (2006). Interpretación de géneros y lenguajes: cómic, cine, animación y fotonovela en el imaginario postmoderno. En García et al. *La cultura de la imagen*. (pp. 418-498). Madrid, España: Fragua.
- Walker, A. (1966). *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Barcelona, España: Anagrama.