

# EL EROTISMO EN EL *FANTATERROR* ESPAÑOL (1962-1977), UNA VISIÓN GENERAL

EDGAR MARTÍNEZ-CAMACHO

Universitat Rovira i Virgili (URV)

[phd.edgar.mc@gmail.com](mailto:phd.edgar.mc@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-5753>

Recibido: 03 de marzo de 2023

Aceptado: 28 de marzo de 2023

Publicado: 31 de octubre de 2023

## Resumen

Los filmes del *fantaterror*, realizados durante los años sesenta y setenta en España, se caracterizan por su violencia y la explotación del cuerpo de la mujer con fines comerciales. Mi principal objetivo es estudiar los elementos eróticos presentes en algunos de los títulos más importantes de este subgénero –desde su inicio en 1962 hasta la instauración de la clasificación S en 1977– para discernir una posible evolución de los elementos eróticos y señalar las causas socio-políticas de dicho proceso.

**Palabras clave:** cine español, erotismo, terror, sexualización.

## L'EROTISME AL *FANTATERROR* ESPANYOL (1962-1977), UNA VISIÓ GENERAL

## Resum

Els films del *fantaterror*, realitzats durant els anys seixanta i setanta a Espanya, es caracteritzen per la violència i l'explotació del cos de la dona amb finalitats comercials. El meu principal objectiu és estudiar els elements eròtics presents a alguns dels títols més importants d'aquest subgènere –des del començament el 1962 fins a la instauració de la classificació S el 1977– per tal de discernir una possible evolució dels elements eròtics i assenyalar les causes sociopolítiques del procés en qüestió.

**Paraules clau:** cinema espanyol, erotisme, terror, sexualització.

## EROTICISM IN SPANISH *FANTATERROR* (1962-1977), AN OVERVIEW

## Abstract

The *fantaterror* films, made during the sixties and seventies in Spain, are characterized by their violence and the exploitation of the female body for commercial purposes. My main objective is to study the erotic elements present in some of the most important titles of this subgenre –from its beginning in 1962 until the establishment of the S classification in 1977– to discern a possible evolution of the erotic elements and point out the socio-political causes of said process.

**Key words:** Spanish cinema, eroticism, horror, sexualisation.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.267-308>

Copyright © 2023 Edgar Martínez-Camacho

Copyright de la edició © FilmHistoria Online, 2023. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

## 1. INTRODUCCIÓN

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, así como por el auge del cine independiente y de autor tanto en Europa como en EE.UU., y por la aparición de un cine fantástico cada vez más centrado en los aspectos morbosos y parafílicos, el sexo y los desnudos se convirtieron en elementos definitorios del cine (Freixas; Bassa, 2000; Klainberg, 2007). 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). En este contexto, la producción cinematográfica española del *fantaterror* no fue una excepción; presentando muchas de las obras cinematográficas de terror surgidas en España durante el tardofranquismo con 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<sup>1</sup>.

## 2. LA EROTIZACIÓN DEL *FANTATERROR*

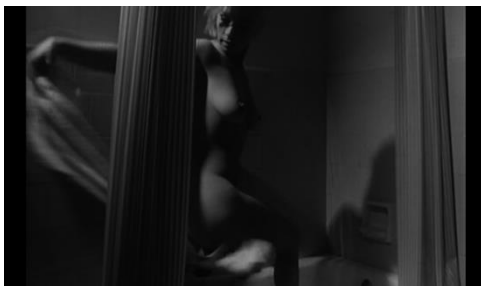
Examinando los filmes que componen el primer ciclo de terror de Jesús Franco, es fácil discernir una increíble evolución en lo que a las escenas de tipo erótico se refiere, sobre todo de carácter sádico. Así, lo que empieza siendo una breve aparición de un torso femenino al desnudo y un primer plano de unos senos en la versión para el extranjero de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), se convierte en una escena sexual que culmina con la tortura de la víctima en *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), una extensa escena de *striptease* y crímenes con desnudamiento en *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964) y unos actos de seducción que se convierten en asesinato en *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966). Al mismo tiempo, sin embargo, somos testigos de un desarrollo del erotismo completamente opuesto a lo que cabría esperar 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) el realizador incluye toda una serie de situaciones implícitamente muy eróticas aunque sin mostrarlas en pantalla de un modo tan explícito ni directo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Este artículo es un extracto de uno de los apartados que componen mi tesis doctoral, *La erotización del cine de terror español del tardofranquismo y la transición (1962-1977)*, realizada a través de la Universitat Rovira i Virgili.

<sup>2</sup> Jesús Franco realizó *Miss Muerte* (Jesús Franco, 1966) tras diferentes enfrentamientos con la censura, por lo que decidió emprender el proyecto como un film de terror, ya que sabía que los censores no se tomaban

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 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).



**Imagen 1.** Los desnudos de los filmes de Jesús Franco, como éste de *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), son mucho más explícitos que los de otros títulos españoles de terror coetáneos.

Fuente: Jesús Franco (1964)

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 substitución de los desnudos propios de las versiones extranjeras de Jesús Franco–. En estos filmes, además, el

---

el género seriamente, y sin desnudos, pues de este modo la censura no tendría problemas en aprobarlo (Aguilar, 1991).

protagonismo masculino es indiscutible, quedando las mujeres relegadas a un espacio totalmente secundario y sin un desarrollo destacable en la trama.

La sombra de Jesús Franco y su Dr. Orloff, en todo caso, resulta totalmente evidente en *El enigma del ataúd* (Santos Alcocer, 1967), tanto por el hecho de presentar un mayor protagonismo femenino, como 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<sup>3</sup>.

A medida que pasaban los años, pero, 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 volveré a hablar más adelante. En todo caso, me gustaría señalar 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 en 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–. Dentro de los filmes de este tipo destacan aquellos que conforman la saga del hombre lobo Waldemar Daninsky (creado e interpretado por Paul Naschy)<sup>4</sup>; a través de los cuales 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 marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) y *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli; Hugo Fregonese; Antonio Isasi-Isasmendi; Eberhard Meichsner, 1970) presentan algunas pocas escenas de tipo erótico aunque muy contenidas; ya sea presentado a las actrices con vestidos velados y/o escotados, la primera, o incluyendo unas pocas secuencias de cama sin desnudos y varias imágenes de semidesnudo, la segunda. Es a partir de la llegada de León Klimovsky a la saga, con la exitosa *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), que ésta adquiere un mayor nivel de erotismo –tanto en escenas posteriormente cortadas en la versión española como en otras

---

<sup>3</sup> Con la intención de favorecer una mejor comercialización –e intentando aprovechar el éxito conseguido unos años antes por *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962)– este film de Santos Alcocer fue retitulado *Les orgies du Dr. Orloff* en Francia (Aguilar, 2011).

<sup>4</sup> Nombre artístico del actor, guionista, productor y director español Jacinto Molina Álvarez.

rodadas con el sistema de la doble versión<sup>5</sup>–, 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 en sus siguientes secuelas: *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1972), *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. En la última entrega del hombre lobo realizada en los años setenta, *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975), concretamente, podemos encontrar escenas muy escabrosas, tanto de sexo –un *ménàge a trois* entre el protagonista y dos mujeres salvajes– como de violencia y tortura. Es más, este film de Miguel Iglesias 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 dos 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). El primer largometraje cinematográfico de Narciso Ibáñez Serrador se trata de 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 camisonos 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.

---

<sup>5</sup> Esta técnica, prohibida por el gobierno de la dictadura aunque tolerada por el mismo (Gubern, 1975), permitía a los realizadores introducir desnudos en escenas en las que resultaba realmente complejo aplicar cortes; bien por su importancia a nivel argumental, bien por una supuesta dificultad en el montaje debido a la presencia de diálogos, *zooms*, movimientos de cámara, etc.

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. En ella, 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 presentan, además, varios desnudos integrales frontales femeninos, 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 de 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 (Español, 2008)– le permitió al realizador dirigir tres secuelas más, *El ataque de los muertos sin ojos* (Amando de Ossorio, 1973), *El buque maldito* (Amando de Ossorio, 1974) y *La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975); 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 recupera parte de los elementos ya presentados en la primera entrega, aunque superando sobremanera la violencia y el sadoerotismo de la misma al incluir unos explícitos

primeros planos de los Templarios mientras desnudan y arrancan el corazón a sus víctimas –incluyendo, por ello, vistas muy cercanas de los senos de las mujeres implicadas en los rituales–, que suponen el punto álgido de la violencia y el sadoerostimo en esta famosa tetralogía del *fantaterror* español.

Siguiendo con los muertos vivos, aunque desde una perspectiva más sobria, *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) presenta unos pocos elementos eróticos 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. 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<sup>6</sup>; 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 (Gómez Rivero, 2009; Schlegel, 2015).



**Imagen 2.** En *Inquisición* (Jacinto Molina, 1977), pese a incluir escenas muy impactantes, Paul Naschy parece evitar los desnudos más explícitos.

Fuente: Jacinto Molina (1977).

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, en donde presenta una historia 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. 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

<sup>6</sup> En este film de George A. Romero, en cuanto a desnudos, se presenta un único desnudo integral trasero femenino.

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 –por ejemplo, mostrando 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, 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 mediados 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 del 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 relaciono directamente con el objetivo principal del director, que era adaptar de la manera más fidedigna posible la famosa novela Bram Stoker (Costa, 1999)– y *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1975), que pretendía reimaginar la exitosa obra de culto *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) a color y con un trasfondo ecologista (Gómez Rivero, 2009). El film de Jorge Grau, así como *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), tal y como decía previamente, 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), así como el aumento del pago de los filmes con desnudo respecto a aquellos que no los tenían por parte de Cinespaña<sup>7</sup>, señalado por Eloy de la Iglesia (Castro, 1974), estimularon que los realizadores españoles, a nivel general, incluyesen más escenas de desnudo y sexo.

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 escalonada (absolutamente dependiente de la permisividad censora), de una serie de temas en los que se entremezclaban el terror y la morbosidad sexual, y que supone la

---

<sup>7</sup> Cinespaña era, en palabras de Luis Alonso Tejada (1977: 134), un “ente paraestatal para la promoción del cine español en el extranjero”.

presentación de todo un amplio abanico de inclinaciones sexuales y parafilias. 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 (sexual); ya que de ello dependía su comercialidad. 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 –que 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*<sup>8</sup>– explicarían la mayor explicitud de los elementos eróticos y violentos en los filmes de terror producidos en España durante el período comprendido entre 1971 y 1973<sup>9</sup>.

### 3. DESNUDO FEMENINO Y MASCULINO

Por otra parte, creo 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 tuvieron que desnudarse ante las cámaras con la excusa de que ello beneficiaría la comercialización del film. Es más, en muchas ocasiones es frecuente 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. Son ejemplos de ello las escenas situadas en piscinas de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) o *El gran amor del conde Drácula* (Javier

---

<sup>8</sup> Que tal y como afirma Ira Konigsberg (2004: 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.-a, definición 1), con un objetivo económico.

<sup>9</sup> 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.

Aguirre, 1973), introducidas con la clara intención de mostrar a las actrices protagonistas en bikini en el primer caso o con el busto a la vista en el segundo.

También resultaba muy habitual que los realizadores se tomaran 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 *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 en 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–.



**Imágenes 3 y 4.** Escena de la operación de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) en su versión para el extranjero con desnudos. Abajo, la misma secuencia en su versión sin desnudos para las pantallas españolas

Fuente: Jesús Franco (1962a; 1962b).



El condicionamiento e importancia 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 haber sido rodadas en doble versión). Esto sucede, por ejemplo, en los filmes de León Klimovsky de 1973 *Doctor Jekyll y el hombre lobo* y *La orgía nocturna de los vampiros*, 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 consiste en ofrecer nuevas vistas de los cuerpos de las actrices. 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. Así, en la versión nacional censurada de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), en vez de recrear la misma escena aunque sin el desnudo, el director muestra la operación de un modo muy realista, con Orloff (Howard Vernon) drogando a la víctima y llevando a cabo la incisión en su frente en vez de en su seno, tal y como sucede en la versión internacional, ya que se trata de un trasplante de la piel del rostro. En consecuencia, 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 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 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), la mujer del *giallo*<sup>10</sup> 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) que, según Ana Asión Suñer (2019), 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– (López Aranguren, 1972; Prieto Borrego, 2018) que chocaba con el ideal tradicional de la mujer del gobierno de la dictadura de las décadas previas (Asión Suñer, 2019; Rodríguez López, 2004). En cuanto a los trabajos que a estos personajes les son otorgados, como decía, relacionados con el mundo del

---

<sup>10</sup> *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); extendiéndose también su uso para referirse a un tipo de obras cinematográficas de *thriller* policial con fuertes influencias de violencia y terror.

espectáculo y de la moda, era también un modo de representar este anhelo de modernidad que se vivía en la España del tardofranquismo<sup>11</sup>. Todo ello permitió, en palabras de Ana Asión Suñer (2019: 40) la formación de “una imagen de la mujer distinta de la que se había fomentado hasta ese momento, ligándola al concepto de erotismo”. Además, 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 (Barranco; Sánchez, 2022), en el *fantaterror*, tanto la extranjera como la española son mostradas a través de un filtro de modernidad y desnudadas sin consideraciones excluyentes de por medio. 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 criticado.

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 misóginos<sup>12</sup>. 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 maniquea; y, segundo, que el terror, más allá del *fantaterror* español, se trata de uno de los géneros más misóginos del cine. El hecho de que en el *fantaterror* este tipo de escenas sean tan abundantes se debe, básicamente, a su objetivo por conseguir una mayor comercialización y exportación; no únicamente a la supuesta misoginia de sus creadores –que si bien tampoco debe ser descartada, resulta erróneo considerarla como la única razón de ser de este tipo de cine–.

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 era común en los filmes producidos por las *majors* de Hollywood (Hartley, 2010). En el caso del *fantaterror* español sucede algo parecido, ya que la tendencia de mostrar a

---

<sup>11</sup> Violeta Kovacsics (2022: 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”.

<sup>12</sup> Nicholas G. Schlegel (2015), por ejemplo, señala el hecho de que las mujeres de las obras de Paul Naschy se limitan a ser buenas o malas (sin matices de ningún tipo); mientras que Bryan Senn (2019) 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 (1999: 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: 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.

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 masculinos<sup>13</sup>. 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.

Así, 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), 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. 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*<sup>14</sup> y convertir a Wanda en una dama en apuros que deberá ser rescatada por su apuesto prometido (interpretado por Conrado San Martín). En *El secreto del Dr. Orloff* (Jesús Franco, 1964), de un modo muy parecido al anterior, 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 Arroita-Jáuregui y Hugo Blanco, respectivamente); cogiendo el personaje fuerza en las últimas escenas de la obra para 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 resulta particularmente interesante, 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). 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.

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Según el diccionario de Cambridge University Press (s.f.-b, 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 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.

La evolución de la presencia de los personajes femeninos en los mencionados títulos de Jesús Franco<sup>15</sup>, 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). 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) 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. Sin embargo, no debemos obviar que los papeles con una mayor importancia a nivel argumental reservados a las mujeres dentro de la saga del hombre lobo de Naschy suelen verse limitados al de los intereses amorosos del licántropo –con la condición de enamorarse perdidamente de él y poder cumplir con el trágico destino de matarlo– o al de sus antagonistas, incluidas con el objetivo de encarnar el mal y permitir al personaje protagonista convertirse en un antihéroe. La función de las mujeres en los filmes del hombre lobo, 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 sexo.

Pese a ello, 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 ligado a la muerte del licántropo. 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 personajes. Todo ello, al fin y al cabo, pese a que su función principal 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

---

<sup>15</sup> En su segundo film dentro del género del terror, *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.

del mismo. Cabe decir que, aunque éste se trate de un rasgo propio de las mujeres de la saga del hombre lobo, Naschy lo utilizaría en otras de sus obras como *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973), donde 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). El personaje de Cohen, de acuerdo con las características compartidas por Carol J. Clover (2015), puede ser considerado como una *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 mejor supo representar a la mujer desde una perspectiva emancipadora fue Vicente Aranda, quien con *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) convierte a Susan (Maribel Martín) y Mircala/Carmila (Alexandra Bastedo) en las protagonistas del film –así como al marido de Susan y el resto de hombres en los antagonistas– y consigue mostrar, tal y como decía anteriormente, 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<sup>16</sup>. 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*.

En una misma línea, mientras que en este tipo de 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 de 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 Bedía, 2015); aunque el hecho de otorgar a estos personajes de una sexualidad propia resulta realmente llamativo.

---

<sup>16</sup> Este hecho se debe, tal y como apunta el propio director en el libro de Rosa Alvares y Belén Frías (1991), a que en el cine suele mostrarse el lesbianismo desde la concepción masculina, es decir, apostando por una atracción física y sexual; mientras que él creía que 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.



También considero 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<sup>17</sup>. Hay que considerar también 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). 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 considero 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) 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; Humphries, 2002). 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 decía anteriormente, fue posible gracias al desarrollo económico que vivió España durante los años sesenta (Asión Suñer, 2019), a lo que se le sumó una nueva manera de ver el sexo tras la revolución sexual (Miguel Álvarez, 2015). Ahora bien, de acuerdo con Sofía Rodríguez

---

<sup>17</sup> Un ejemplo de ello son los pleitos legales en los que se vio envuelta la obra pornográfica *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972), que fue llevada a juicio por manifestar la existencia de la satisfacción sexual femenina y el orgasmo clitoriano (Bailey; Barbato, 2005).

López (2004: 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), 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). Este hecho explicaría la permisividad e incluso incentivación de los organismos de la dictadura y de Cinespaña (Gubern, 1975), 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 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 filmes<sup>18</sup>. 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 comercial. Es más, en el caso de aparecer sin ropa en pantalla, los hombres lo hacen con el torso al desnudo –como digo, sin camisa o camiseta–, aunque cubriendo sus extremidades inferiores y genitales con algún tipo de prenda que, al contrario que en los semidesnudos femeninos, no suele ser de tipo

---

<sup>18</sup> Tal y como afirma Antonio Lázaro Reboll (2002), si bien no existen estudios con los que clasificar a 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.

íntimo. 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)<sup>19</sup>. 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 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, de manera general, se hace uso de las sábanas para el cubrimiento de la parte inferior del cuerpo de los actores; centrándose la cámara en mostrar más a ellas que a ellos, ya que desde un planteamiento sexual machista resulta más erótico exhibir 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 es realmente extraño que en un film del *fantaterror* un hombre sea mostrado con el torso al descubierto de manera tan prolongada y en un mayor número de situaciones que su compañera femenina; y no sólo en escenas de cama sino que también en un espacio tan personal e íntimo como la ducha.

---

<sup>19</sup> 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.

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 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. En el resto de filmes del *fantaterror*, de manera general, se ofrece una visión de los hombres mucho más acorde con los cánones de la época, con personajes muy parecidos los unos a los otros (Lázaro-Reboll, 2014) e incluso intercambiables en muchos casos. Son, en definitiva, hombres hipervirilizados –rudos, valientes y mujeriegos– en los que no caben atributos erotizantes puesto que ello supondría aplicarles aspectos generalmente atribuidos a los personajes femeninos.

Aún así, dentro de la extensa producción del *fantaterror* en la etapa comprendida entre 1962 y 1977 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 tengo constancia, tan sólo diez: Carlos Piñeiro en *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), Barry Stokes en *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), 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), Michael Flynn en *El secreto de la momia egipcia* (Alejandro Martí, 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 intente disimular su desnudo al máximo y evitar una exposición demasiado prolongada de su pene. Algo similar ocurre en *Malocchio* (Mario Siciliano, 1975), en donde pueden verse a diferentes hombres al desnudo aunque a lo lejos y con la zona genital oscurecida.

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– como *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971) o *Vampyres* (José Ramón Larraz, 1974), rara vez llega a mostrarse directamente el pene de los intérpretes<sup>20</sup>. 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), sino también, específicamente, con el trasfondo patriarcal de la revolución sexual. De acuerdo con Rosa Cobo Bedia (2015: 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”; lo que llevó a la sexualización y cosificación de la mujer en diferentes medios (Miguel Álvarez, 2015). Este fenómeno, sin embargo, pese a ser criticado por parte de los grupos feministas de la época (Miguel Álvarez, 2015), en el contexto del cine de explotación recibe una lectura de reivindicación para las mujeres. En el documental de Mark Hartley (2010), justamente, se lleva a cabo un interesante debate en el que algunas actrices creen 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–, mientras que otras opinan que simplemente se trataba de mera explotación.

#### 4. 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

---

<sup>20</sup> De acuerdo con Ramón Freixas y Joan Bassa (2000), 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 mostrando el pene en pantalla aunque casi “siempre en posición de descanso” (Freixas; Bassa, 2000: 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; Bassa, 2000: 95).

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 podrían ser tildadas 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 (sodomasochismo) 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 el 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). En sus filmes, Waldemar resulta muy selectivo y 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 en *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)<sup>21</sup>.

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 jobado de la Morgue* (Javier Aguirre, 1973), quien roba el cuerpo de la mujer a la que amaba para intentar revivirla, y el joven asesino de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), que se crea una novia a partir de los restos

---

<sup>21</sup> 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 manipula los genitales para obtener su semen como parte de un ritual satánico.

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.

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)<sup>22</sup> 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 introduce a humanos que mantienen relaciones sexuales con vampiros. Muy similar resulta el caso de *La llamada* (Javier Setó, 1965), en donde 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.

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 implica 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<sup>23</sup>. Por otro lado, la Sra. Fourné (Lilli Palmer), la autoritaria directora de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), se siente atraída por una de sus alumnas (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

---

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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 añejados de la protagonista, que chocan con el semblante más maduro del marido.



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; un hecho sobre todo importante en el caso de Marta (Aurora Bautista), quien en una escena clave para definir al personaje observa a unos niños bañándose y jugando en un arroyo, para después resarcirse 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) o *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1975). 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. Así, si bien la figura materna de moralidad imperante y contraria al sexo supone la conversión del hijo en un reprimido que canalizará sus obsesiones sexuales en toda una serie de asesinatos; 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 él.

La escopofilia o 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 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), quien en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) espía a las jóvenes internas 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. En el campo de la escopofilia resulta realmente interesante hacer también mención a *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1971), 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 en situaciones de sexo o desnudo, aunque sin llegar a exhibir las reacciones sexuales del *voyeur*. En *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972), sin embargo, sí existe un caso concreto en el que esta filia acarreará unas consecuencias claramente eróticas en el personaje que la practica; pues Sara (Nuria Torray), tras espiar a través de un orificio en la pared a su hijastro (por el que se siente atraída) yaciendo con su nueva esposa, se tumbará en la cama moviendo sugerentemente las extremidades y abrazándose con fuerza a la almohada mientras gime de placer<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> 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.

Finalmente, también me gustaría 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 relaciono directamente con lo que dice Casimiro Torreiro (2010: 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 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) el voyerismo se trataba de un rasgo ampliamente representado 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. 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; Bassa, 2000). La pedofilia y el incesto merecen una mayor atención ya que, relacionándolos con la figura de “the monstrous mother”<sup>25</sup> (Creed, 1993: 139) y el pasado traumático de los asesinos al que me refería previamente, se tratan de recursos muy habituales en los filmes del *fantaterror*; como consecuencia de 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 (1983), 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 por su ideología y moral retrógradas, 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, pues la ambientación propia de este tipo de espacios incrementa

---

<sup>25</sup> “La madre monstruosa” (Traducción propia).

drásticamente la sensación claustrofóbica y represiva que sienten los diferentes personajes; además de esconder un secreto, un mal que según Ann Davies (2015) se trata de un poder corrupto creador de monstruos que, según la autora, puede ser considerado como una representación de la dictadura franquista o el patriarcado. De acuerdo con Ana Asión Suñer (2019: 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. 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.

## 5. ORIENTACIONES SEXUALES Y DE IDENTIDAD DE GÉNERO

En cuanto a las orientaciones sexuales alternativas 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 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 he 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, como 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. Así sucede en filmes como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), en donde la joven Geneviève (Barbara Capell) se convertirá en la acompañante de la vampira y hechicera Wandesa Dárvula de Nadasdy (Patty Shepard) o en *La llamada del vampiro* (José María Elorrieta, 1972), que ofrece la que posiblemente se trate de una de las secuencias más explícitas de sexo lésbico del *fantaterror*<sup>26</sup>. En *El gran amor*

---

<sup>26</sup> En ella, la vampira Margaret (Loreta Tovar) no se limita sólo a morder a Marisa (María Luisa Tovar) en el cuello, sino que también le estimula los pezones frotándoselos con los suyos, le besa y acaricia el cuerpo y, en última instancia, le practica el *cunnilingus*.

*del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), por su parte, somos testigos de cómo Elke (Mirta Miller) y Marlene (Ingrid Garbo), convertidas al vampirismo, arañan los senos de Senta (Rosanna Yanni) y succionan la sangre que brota de las heridas en una escena en la que claramente se representa un *menáge à trois* lésbico. 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, como decía anteriormente, 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.

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 los 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 rehuyen los convencionalismos propios del cine a la hora de representar a los hombres homosexuales.

Más allá de estos tres casos, la homosexualidad masculina queda totalmente omitida en el resto de la producción del *fantaterror*; llegando incluso a evitar la aplicación de una posible lectura de la misma en las secuencias de vampirismo y de los ataques perpetrados por otros monstruos. Así, 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 cuanto al hombre lobo Waldemar Daninsky, pese a atacar a ambos sexos (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; 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<sup>27</sup>. En el caso de *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) el personaje incluso llega a delimitar el sexo de sus víctimas, atacando exclusivamente a mujeres; mientras que en *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias, 1975) las agresiones tan propias de los filmes anteriores son eludidas, puesto que el grupo antagonista está formado por bandoleros. 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. Supone una excepción, en este sentido, el asesinato de los personajes masculinos 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 las que las víctimas son únicamente femeninas).

En cuanto al travestismo, si bien no aparece representado en sí mismo en el *fantaterror* –salvo de manera puntual en la comedia *El pobrecito Draculín* (Juan Fortuny, 1977)–, sí puede verse a personajes que se visten con ropa 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.

---

<sup>27</sup> 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.

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 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 decía 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 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 guionizados 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 hacía 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 mismo<sup>28</sup>. 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), y en ellas se trata de manera directa algunos de los rasgos propios de la dictadura franquista durante los años cuarenta y cincuenta. En *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) y *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), por ejemplo, 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 moral –tan propia del franquismo de los años cuarenta (Prieto Borrego, 2018)–. Mientras que el matrimonio y la potestad del marido sobre la mujer, tan presente en los ideales franquistas (Asión Suñer, 2019), son los temas sobre los que gira *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

En relación con el establecimiento de una ética moral severa y represiva en contra de cualquier actitud excesivamente liberal (sexualmente hablando), tanto en

---

<sup>28</sup> 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.



*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. 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<sup>29</sup>, sino que también las de sus más allegados. 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 las huéspedes de su posada 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<sup>30</sup>. 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 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

---

<sup>29</sup> La Sra. Fourneau (Lilli Palmer) se siente atraída por una de sus alumnas, mientras que Marta (Aurora Bautista) reniega de cualquier atracción o instinto sexual debido a su estricta moralidad.

<sup>30</sup> Dicho acto hará que se le rompa la ropa, dejándole la blusa totalmente entreabierto y el pelo completamente despeinado; aparentando haber salido de un encuentro sexual fortuito.

de España y el gobierno de la dictadura en un momento en el que, tal y como afirma Ana Asión Suñer (2019: 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 López (2004: 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 me refería 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: 18) y estudiaba las posibilidades que el lesbianismo ofrecía a las mujeres para poder liberarse y emanciparse (Cobo Bedia, 2015)<sup>31</sup>. 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: 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.

## 6. 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; permitiendo el desnudamiento de las actrices en situaciones de verdadero pavor. 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



**Imagen 5.** Detalle del cartel de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), en el que se muestra la sexualización y victimización de la mujer tan propias de estos filmes.

Fuente: IMDb (s.f.).

<sup>31</sup> 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).

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); mientras que Amando de Ossorio les dio a sus Templarios una estética que según Ángel Sala (1999) y Antonio Lázaro-Reboll (2014), 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; Naschy, 1997)<sup>32</sup>.

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)<sup>33</sup>, 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 censura<sup>34</sup>– e incluso sugiriendo la presencia de elementos de desnudo en filmes que no incluían escenas de este tipo<sup>35</sup>. A nivel general, por lo tanto, los carteles del *fantaterror* español hicieron uso de la violencia contra las mujeres y el erotismo femenino como reclamo publicitario; presentando unos personajes femeninos sexualizados y victimizados que cumplían con la expectativa culturalmente aceptada de la víctima femenina y el monstruo masculino (Lázaro-Reboll, 2014).

## 7. IMPACTO DEL FANTATEROR

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

---

<sup>32</sup> 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 Tazán de Edgar Rice Burroughs o el Fu Manchú de Sax Rohmer.

<sup>33</sup> 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 producidas durante las dos décadas anteriores ya puede verse a mujeres adoptando un papel de víctima y en posiciones más o menos sexualizadas.

<sup>34</sup> 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).

<sup>35</sup> 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.

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 los que éstas eran generalmente llevadas a cabo; consiguiendo un mayor número de beneficios con la distribución en el extranjero que en España<sup>36</sup>. Es por ello que el verdadero objetivo de los directores y productores españoles del *fantaterror* era la exportación; razón por la cual buscaban diferentes modos con los que beneficiar la comercialización de sus filmes fuera de las fronteras españolas, ya fuese incluyendo escenas de contenido erótico (a menudo rodadas en doble versión), internacionalizando los nombres de los diferentes 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 completamente vacíos a nivel artístico (afirmaciones también comunes entre los censores). 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 –e incluso mantenía la esperanza de que en España se pudiesen producir filmes de terror de buena calidad–, tampoco estaba del todo complacido con el resultado. 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.

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

---

<sup>36</sup> De acuerdo con el productor Josep Anton Pérez Giner (Español, 2008) con la distribución en Alemania y los EE.UU. ya se conseguía amortizar los gastos de realización de estos filmes; llegando a afirmar que las ganancias en España eran “una propina” (Español, 2008: 36).

rodar dobles versiones para su distribución fuera de España. El lesbianismo, concretamente, se trataba de una de las mayores preocupaciones de los censores; a la vez que era uno de los principales recursos utilizados por los realizadores españoles a la hora de poder incluir imágenes de desnudo y sexo.

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), que generaron 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 desnudos<sup>37</sup>.

## 8. CONCLUSIONES

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 fue 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. Los hombres, sin embargo, no fueron desnudados con la

---

<sup>37</sup> A finales de enero de 1973, debido a un simple error en el envío, los responsables del cine Yago de Santiago de Compostela recibieron una copia de la versión destinada al extranjero de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971) 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; hasta que, finalmente, la copia fue retirada por las autoridades (Alonso Tejada, 1977).

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 que los personajes que éstas interpretaban, al mismo tiempo, 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.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Carlos. (noviembre de 1991). Jesús Franco habla: El cine es narración y espectáculo [Entrevista a Jesús Franco]. *Dezine*, 4, 38-51.
- Aguilar, Carlos (2011). *Jesús Franco*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Alonso Tejada, Luis. (1977). *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Luis de Caralt Editor S.A.
- Alvares, Rosa; Frías, Belén. (1991). *Vicente Aranda, Victoria Abril. El cine como pasión*. Valladolid: 36 Semana Internacional de Cine.
- Asión Suñer, Ana. (2019). El papel de la mujer como reflejo de la sociedad española del franquismo y la transición: su huella a través del cine. En José Alberto Andrés Lacasta (Coord.), *Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico* (37-45). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bailey, Fenton; Barbato, Randy. (Directores). (2005). *Inside Deep Throat* [Documental]. Imagine Entertainment; HBO Documentary Films; World of Wonder Productions.
- Barranco, Mario; Sánchez, Sergi. (2022). La mujer-monstruo. En Núria Bou y Xavier Pérez (Eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (121-135). Madrid: Ediciones Cátedra.

- Cambridge University Press. (s.f.-a). Sexploitation. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sexploitation>
- Cambridge University Press. (s.f.-b). Pulp. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pulp>
- Castro, Antonio. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Clover, Carol J. (2015). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (2ed.). Princeton (Nueva Jersey): Princeton University Press.
- Cobo Bedia, Rosa. (2015). El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad. *Investigaciones Feministas*, 6, 7-19. [https://doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2015.v6.51376](https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51376)
- Costa, Jordi. (1999). Entrevista [a Jesús Franco]. En Carlos Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (145-190). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- Creed, Barbara. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Cuéllar Alejandro, Carlos A. (2020). *Queer Horror. La deconstrucción del género y de la sexualidad en el Cine Fantástico*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Davies, Ann. (2015). Spanish Gothic Cinema: The Hidden Continuities of a Hidden Genre. En Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria Gómez y Juan A. Tarancón (Eds.), *Global genres, local films: the transnational dimension of Spanish cinema* (115-126). Londres: Bloomsbury Publishing.
- Español, Piti. (2008). *Josep Anton Pérez Giner. La veritable història de l'Innombrable*. Barcelona: Pòrtic; Filmoteca de Catalunya; Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC).
- Franco, Jesús. (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, Jesús. (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, Jesús. (Director). (1964). *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.
- Freixas, Ramón; Bassa, Joan. (1999). Fantástico y sexo: de merienda por el amor y la muerte. En Carlos Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (449-466). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- Freixas, Ramon; Bassa, Joan. (2000). *El Sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, corp.
- Freixas, Ramón; Bassa, Joan. (2001). Morir, dormir... Tal vez sufrir. De la mujer como víctima. En Antonio José Navarro (Ed.), *El Giallo Italiano. La oscuridad y la sangre* (91-112). Madrid: Nuer Ediciones.
- Gasca, Luis. (Dir.) (1983). *El erotismo en el cine* (Vol. 3). Barcelona: Ediciones Amaika, S.A.
- Gómez Rivero, Ángel. (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, Román. (1975). Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974). En Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso* (3a. ed., 15-182). Barcelona: Editorial Euros, S.A.
- Hartley, Mark. (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).
- Humphries, Reynold. (2002). *The American Horror Film: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- IMDb (s.f.). [Cartel de La noche del terror ciego]. Recuperado en 19 de junio de 2023 de [https://www.imdb.com/title/tt0067500/mediaviewer/rm493806592/?ref=tt\\_o\\_v\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0067500/mediaviewer/rm493806592/?ref=tt_o_v_i)
- Klainberg, Lesli. (Directora). (2007). *Indie Sex: Censored* [Documental]. Orchard Films.
- Konigsberg, Ira. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal Ediciones, S.A.
- Kovacsics, Violeta. (2022). La mujer enigma: Teresa Gimpera. En Núria Bou y Xavier Pérez (Eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (305-317). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lázaro Reboll, Antonio. (2002). Masculinidades genéricas: tomas criminales en La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972). *Dossiers feministes*, 6, 171-185.



- Lázaro-Reboll, Antonio. (2014). *Spanish Horror Film* (2a ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Llopis, Bienvenido. (2013). *La censura franquista en el cartel de cine*. (2a ed.). Madrid: Notorious Ediciones, S.L.
- López Aranguren, Jose Luis. (1972). *Erotismo y liberación de la mujer*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Merriam-Webster. (s.f.). Pulp. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado en 22 de septiembre de 2020, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pulp>
- Miguel Álvarez, Ana de. (2015). La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal. *Investigaciones Feministas*, 6, 20-38. [https://doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2015.v6.51377](https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51377)
- Molina, Jacinto. (Director). (1977). *Inquisición* [Film; versión sin censura]. Ancla Century Films; Anubis Films. Disponible en FlixOlé <https://ver.flixole.com/watch/cf2697ec-1c93-4bb9-ac54-989c652482a2>
- Naschy, Paul. (1997). *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos Editor.
- Prieto Borrego, Lucía. (2018). *Mujer, moral y franquismo. Del velo al bikini*. Málaga: UMA Editorial (Universidad de Málaga).
- Rich, Adrienne. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Revista d'estudis feministes*, 10, 15-48. <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62008>
- Rodríguez López, Sofía. (2004). La falange femenina y construcción de la identidad de género durante el franquismo. En Carlos Navajas (Ed.), *Actas del IV Simposio de Historia Actual. Logroño, 17-19 de octubre de 2002* (Vol. 1, 483-504). Logroño: Gobierno de la Rioja; Instituto de Estudios Riojanos.
- Ruido, María L. (2019). Lobos y manadas. El rastro persistente de la cultura de la violación. En José Alberto Andrés Lacasta (Coord.), *Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico* (47-62). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Sala, Ángel. (1999). Las pulp-legends de Amando de Ossorio. En Carlos Aguilar (Coord.), *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (309-329). San Sebastián: Donostia Kultura; Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- Sánchez López, Roberto. (1997). *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (Universidad de Zaragoza).
- Schlegel, Nicholas G. (2015). *Sex, Sadism, Spain, and Cinema*. Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield.

Senn, Bryan. (2019). *Twice the Thrills! Twice the Chills!: Horror and Science Fiction Double Features, 1955-1974*. Jefferson (Carolina del Norte): McFarland & Company, Inc.

Torreiro, Casimiro. (2010). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español* (7a ed., 341-398). Madrid: Ediciones Cátedra.