

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA EN EL CINE FANTÁSTICO DEL TARDOFRANQUISMO A LA TRANSICIÓN

VÁLERI CODESIDO-LINARES

Universidad Rey Juan Carlos

valeri.codesido@urjc.es

Recibido: 15-06-2024

Aceptado: 22-10-2024



RESUMEN

La representación de la memoria en el cine fantástico español entre el tardofranquismo y la Transición revela un espacio donde lo sobrenatural y lo simbólico se entrelazan para abordar las tensiones y silencios de una época marcada por la represión y el cambio. El objetivo del presente artículo consiste en elaborar los rasgos narrativos relacionados con la memoria en el cine fantástico del periodo. Se busca inferir sobre representaciones alegóricas de lo invisibilizado en estas narrativas durante la dictadura instaurada tras la guerra civil, así como en la transición a la democracia. Con esta finalidad, se ha realizado la selección de una diversidad de relatos cinematográficos que responden a criterios de variedad temática y autoral, impacto y relevancia en el discurso fílmico. En la selección se encuentran *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) y *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976). Entre los resultados, se elaboran la arbitrariedad de la carga simbólica del monstruo en el fantaterror español, la representación del trauma provocado por las constricciones del matrimonio nacionalcatólico, así como el soterrado conflicto intergeneracional durante la Transición española.

PALABRAS CLAVE: fantaterror; memoria; trauma; cine español; Transición española.

ANALYSIS OF THE REPRESENTATION OF MEMORY IN FANTASY CINEMA FROM THE LATE FRANCO PERIOD TO THE TRANSITION

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the narrative features related to memory in fantasy cinema from late Francoism to the Transition. It aims to infer allegorical representations in these narratives of what was rendered invisible during the dictatorship established after the Civil War, as well as during the democratic Transition. To this end, a selection of diverse cinematic stories has been made, considering thematic and authorial variety, as well as their impact and relevance in the film discourse. The selection includes *The Blood Spattered Bride* (Vicente Aranda, 1972), *Tombs of the Blind Dead* (Amando de Ossorio, 1972), and *Who Can Kill a Child?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976). Among the findings, the article elaborates on the arbitrariness of the symbolic burden of the monster in Spanish fantasy horror, the representation of the trauma caused by the constraints of national-Catholic marriage, and the underlying intergenerational conflict during the Spanish Transition.

KEYWORDS: Fantaterror; Memory; Trauma; Spanish Cinema; Spanish Transition.



1. EL GÉNERO FANTÁSTICO Y LA MEMORIA

Hablar del trauma provocado por los eventos de la historia sería reconocer los acontecimientos como heridas (Lowenstein, 2005: 1). Por ejemplo, el genocidio, la guerra, la marginación social o la persecución desafían violentamente la idea de una identidad integrada y cohesiva. Entre otros aspectos, esto provoca la necesidad de un proyecto académico más amplio en la creación de espacios para quienes han sufrido invisibilidad sociocultural, que sería el propósito de los llamados estudios del trauma (Blake, 2013: 1). Ejemplos de esta invisibilidad incluyen ideas asociadas al comunismo, las sexualidades no heteronormativas y fuera del matrimonio institucional, así como cualquier forma de disidencia frente al discurso franquista, que fueron censuradas, sancionadas o relegadas a los márgenes durante la dictadura.

En términos generales, «el cine resulta un espacio particularmente interesante para pensar la memoria colectiva» (Da Silva, 2018: 10). Para hallar indicios de narrativas fílmicas de la memoria con efectividad, convendría com-

probar si «se dirige la atención a secuencias que no pertenecen al conflicto principal, para situar al espectador frente a un escenario narrativo que se extiende más allá del centro de detención y de la relación que une a los dos personajes principales» (López C., 2017: 80). También la particular construcción de monstruos o fantasmas, ubicados o no dentro del género fantástico, se ha leído como auspicios de la representación de un trauma histórico.

Huelga decir que el cine dirigido por Carlos Saura o Víctor Erice durante el tardofranquismo ha recibido diversas interpretaciones entre las que se encuentran las que señalan a una crítica simbólica al régimen franquista. El monstruo de Frankenstein que figura en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) ha sido interpretado en clave representativa de la memoria en relación, como apunta Álvarez-Sancho, con «los fantasmas de la historia, y, en este caso, las víctimas olvidadas de la Guerra Civil» (2016: 527). En todo caso, hablar de la representación del trauma histórico es plantear preguntas tan centrales para la política cultural actual como resistentes a respuestas definitivas (Lowenstein, 2005: 1). Álvarez-Sancho concluye que «quizás sería mejor definir *El espíritu de la colmena* como una alegoría del antifranquismo» (2016: 528). De forma paralela, los monstruos del fantaterror coetáneos a este cine de notas simbólicas han sido leídos en clave alegórica para la construcción de cierta crítica al régimen franquista, aunque con menos consenso por parte de la crítica, junto con otras publicaciones que relacionan la propuesta narrativa del filme de Erice y sus elementos oníricos con el cuento de hadas (Latorre, 2006). También se ha dicho que

Carlos Saura, José Luis Borau y Víctor Erice, por citar algunos nombres relevantes, elaboran sus diatribas más o menos indisimuladas contra un régimen en creciente agotamiento. Algunas cintas de estos autores estaban emparentadas, sutilmente si se quiere, con el género, pero la mayoría no. En este contexto es fácil entender que el cine fantástico español pierde fuerza y presencia, si bien algunas de las cintas más importantes del género pertenecen precisamente a esta etapa de agotamiento (Gómez y De Felipe, 2013: 193).

Valdría ahondar en las articulaciones de la propuesta narrativa en clave fantástica para estudiar su potencial como planteamiento discursivo en favor de la alusión al trauma histórico. Para Herrero, el género fantástico se caracteriza por la irrupción de elementos sobrenaturales en la realidad cotidiana, tal sería el caso de espectros o fantasmas, así como encuentros con no-muertos que seducen, o, también, la extraña animación de objetos inanimados, como estatuas, muñecos o casas, que cobran vida de manera enigmática (Herrero,

2000: 50-51).¹ A su vez, Todorov relaciona lo fantástico con dos géneros adyacentes: la poesía y la alegoría (1975: 58). La primera facilita una representación en la que prima la estética, si bien la tesis sigue subyacente, mientras la segunda ofrece una proyección desdibujada de algún concepto o relato ocurrido en tiempo presente o pasado. En este planteamiento, el cine fantástico puede aludir a la memoria histórica desde lo que Lowenstein denomina «momentos alegóricos» (2005: 2). Con ciertas similitudes con el surrealismo o el simbolismo del cine metafórico, el género fantástico permite saltar las leyes físicas para abrir espacios inexplorados, trazar metáforas que conciban lo imposible o, también, puede aludir al tabú, a lo prohibido, convocar el más terrible de los miedos, así como permitir la desviación del discurso hegémónico para representar la otredad «a partir de la confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 94).

Se ha apuntado que, en el cine de ficción, la cercanía a la contextualización de la audiencia podría medirse por «el baremo para estimar el grado de fidelidad a lo real, pero también la medida de los sueños y aspiraciones de la cultura occidental y sus periferias» (Berti y Cáceres, 2018: 17). Tomando esta premisa, «el género fantástico tendrá que tratar entonces ciertos temas y organizarlos dentro de una dinámica narrativa peculiar que contribuya a suscitar la inquietud, el desconcierto o la perplejidad» (Herrero, 2000: 50-51). El fantástico apunta frecuentemente, a su vez, a un discurso que alude a aspectos socioculturales que se debaten fuera del texto y que pertenecen al tiempo de su presente o al pasado. En este sentido, la creación de representaciones de la violencia estatal en clave fantástica permite el recorrido por escenarios históricos amenazantes para abordar el trauma en su gestión.

El cine de terror, con sus estrategias de género, prácticas de representación y preocupaciones temáticas recurrentes, se encuentra en una posición ideal para revelar las ramificaciones psicológicas, sociales y culturales de la voluntad de unir los deseos de la nación. Esta misma voluntad suele ser promovida por todos los aspectos de la industria cultural en contextos posttraumáticos (Blake, 2013: 2). La metáfora proporciona posibles alusiones a heridas aún abiertas de manera indirecta y, por ello, con algo menos de escozor en el proceso. De este modo, el cine fantástico español, «que alumbró logros en absoluto menores» (Gómez y De Felipe, 2014: 257), habría ofrecido, también,

1 También tiene cabida la ruptura de la causalidad ordinaria mediante la accesibilidad a dimensiones ocultas, mundos paralelos o un orden temporal y espacial diferentes, la exploración de la realidad enigmática del alma y el misterio de la identidad individual, frecuentemente a través del tema del «doble» o de la proyección hacia un «yo» soñado, fusionado con un «yo-otro» (Herrero, 2000: 50-51).

un espacio para elaborar la memoria en la relajación de una dictadura que había imposibilitado la alusión crítica si no era codificada.

Se ha rebatido el aspecto meridianamente disidente del discurso del fantaterror, pese a la simbología del monstruo como herida histórica, la convención discursiva de hacer crítica en clave metafórica y el respaldo internacional para realizar críticas a la situación sociocultural de España en dictadura.

Las preguntas que debemos hacernos son dónde y cómo se posicionan estos autores y obras frente a la España de la época y el franquismo reinante, yendo en nuestras consideraciones más allá de la transgresión que suponía el indisoluble erotismo que inundaba muchas de estas cintas (Gómez, 2017: 159).

Para poner de manifiesto su valor, se propone seleccionar una diversidad de largometrajes de entre la filmografía del fantástico del periodo bisagra entre el tardofranquismo y la Transición para analizar representaciones del trauma de la memoria histórica y profundizar en la propuesta de su discurso en este sentido. Colmeiro (2011: 25) apunta a «tres momentos culturales importantes en la España contemporánea, que han conformado la construcción de la memoria y la identidad colectiva: la dictadura, instaurada tras la guerra civil, la Transición democrática, y el proceso de globalización de integración europea» tras la Transición. Se buscan representaciones en el cine fantástico español del tardofranquismo de los dos primeros momentos históricos apuntados. Entre los criterios de selección de los relatos fílmicos estarían la relevancia del largometraje, la bibliografía en torno al valor de su discurso en términos de memoria, trauma, oposición o alegoría al pasado franquista, así como la diversidad de propuestas narrativas y de cineastas. Entre los relatos que se aluden se encuentran *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) y *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976).

2. MEMORIA Y FANTATERROR ESPAÑOL

López y Pizarro (2014) apuntan al somero interés en el género fantástico en la España durante la formación de la Segunda República seguido de una etapa de dificultades hasta finales de la década de los cincuenta. El auge de este cine coincidió con el crecimiento económico de los sesenta, el inicio del consumismo exacerbado y cierta relajación de las normas dictatoriales. El conjunto de estos aspectos favorecería la representación de un discurso traumáti-

co y silenciado (Hartson, 2015: 128). Ciertamente, la internacionalización del país en los estertores del franquismo promovía un discurso de sátira y oposición que complacía indudablemente más allá de las fronteras patrias, mientras se podía, a la vez, disfrutar de contenidos titilantes en lo referente a Eros y Tánatos; es decir, lo erótico, y lo violento. La internacionalización tendrá, además, una repercusión directa sobre el cine de género español, pues gran parte de las películas serán realizadas en régimen de coproducción.

El fantaterror fue «un cine que pobló de monstruos que, influidos por modelos extranjeros (vampiros, hombres lobo...), retrataban preocupaciones propias a través de la alusión sexual o la extrema violencia gráfica» (Bandrés, 2021: 107). Se trataba de una filmografía de género popular con una clara intención comercial que combinaba elementos de «la tradición anglosajona con la necesidad de encontrar una voz propia y diferenciada que permitiese normalizar la representación del monstruo dentro de un cine que no dejaba de ser español» (Gómez y De Felipe, 2013: 198). Gómez y De Felipe apuntan cómo «los largos años de políticas de miedo y represión tenían que traducirse de alguna manera en las pantallas de cine, auténticos catalizadores de una represión impuesta verticalmente y auto-aprendida horizontalmente» (2013: 193). El fantaterror carece de «un posicionamiento homogéneo, como corresponde a un periodo histórico que se encaminaba a un momento de fractura inminente y a la carencia de un sentimiento de comunidad» (Pulido, 2012: 54), aunque son de valorar sus «mensajes políticos abiertamente progresistas» (Zunzunegui, 2005: 95). Hopewell citaba a Paul Naschy (Jacinto Molina) cuando expónia que al pegar «un hachazo a una cabeza, lo que en realidad estabas haciendo era romper un sistema que te había provocado una gran frustración inconsciente» (1989: 55). Dentro de la industria, el juego con la situación sociopolítica coetánea suponía una clara baza.

A mediados de la década, la producción general del cine de género nacional decae considerablemente tras un notable pico en 1973 de casi una veintena de películas emplazadas en el género fantástico. Ya en el ocaso del régimen franquista y sin finalidad política, el cine de autor de notas simbólicas liderado por Saura y Erice evoluciona en manos de cineastas coetáneos y emergentes a un cine abiertamente político (Codesido, 2022: 82). El vacío de memoria en el medio cinematográfico durante la dictadura en relación con el bando vencido en la guerra civil, «provoca que ciertos directores, ligados algunos de ellos generacionalmente al franquismo y otros de nueva cuña, entiendan que deben recrear su memoria aportando nuevas visiones del pasado reciente» (Pantoja, 2011: 2). La dilución del auge del fantaterror en la segunda

mitad del decenio será coincidente con la emergencia gradual de películas que van a plasmar la guerra civil desde perspectivas anteriormente invisibilizadas, como, por ejemplo, en el relato *Los días del pasado* (Camus, 1977). A su vez, el contenido sexual y violento explícito, en completo auge en los últimos años del decenio, es emplazado en diversas propuestas narrativas y escenarios filmicos más próximos a la cotidianidad de la audiencia que los del cine de género y el, ya trasnochado, fantaterror español. Esto dará paso al trasvase discursivo vinculado con la explotación de ciertos motivos argumentales relacionados con la violencia y el erotismo que habían sido gran parte del atractivo del fantaterror, pues en esos años serán transferidos a otras propuestas. La violencia deja de necesitar la justificación de la metáfora o un emplazamiento lejano —la épica, el western, etc.— para figurar como rasgo narrativo de relevancia, y especialmente reincidente en el ocaso de la década.²

3. VOLUNTAD CRÍTICA DEL MATRIMONIO EN EL FRANQUISMO

Durante el franquismo, la institución matrimonial habría operado como «dispositivo de control social y agente coercitivo, y su capacidad para perpetuar el modelo ideal de feminidad a través de la dictadura» (Blanco, 2019: 304). El discurso basado en los principios del nacionalcatolicismo sería orquestado por la Sección Femenina de Falange y Acción Católica, cuyos objetivos primordiales consistían en funcionar como vehículo transmisor de los valores del régimen (Blanco, 2019: 302). Paradójicamente, a finales de los 60 y principios de los 70, emerge una actividad publicitaria intensa —casi maníaca— que tendrá en la erotización de lo femenino uno de los principales motores de atracción y, consecuentemente también, de ventas. Modelos en sugestivas poses, llamativo vestuario o lencería pueblan las publicaciones de los quioscos, las vallas publicitarias y también las pantallas del cine patrio. Simultáneamente, como señala Pulido, el debate de los roles de género resonaba en los medios y «comenzaron a aparecer, por otra parte, publicaciones como *Habla mujer*, en las que se reflexionaba sobre la autocensura de la población femenina en la nueva sociedad desarrollista, como consecuencia del sometimiento a los valores de un sistema patriarcal inamovible durante décadas» (Pulido, 2012: 161). De este modo, un creciente discurso feminista que resonaba con

2 El auge del contenido violento explícito y sexual explícito en el discurso cinematográfico español en los años 1977 y 1978 ha sido analizado en profundidad en la tesis *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición* (Codesido, 2022).

fuerza desde el panorama internacional era acompañado, como también contestado y acallado, con un subrayado erotismo de la feminidad en los medios.

El interés por el erotismo de lo femenino sumado al éxito televisivo de la narrativa de género fantástico dirigida por Narciso Ibáñez Serrador —quien, con la complicidad del público, ofrecía algunas soterradas críticas al régimen— facilitará el estreno de *La residencia* (1967), un largometraje ambientado en un internado para jóvenes adolescentes exclusivamente femenino. Como convenCIÓN de la propuesta narrativa, el escenario ofrece una mezcla de exclusividad y marginalización, pues las internas gozan de unas opulentas instalaciones y, la vez, provienen de núcleos familiares conflictivos o, cuentan con algún familiar pudiente que ve con interés, por los más diversos motivos, que se formen recluidas y apartadas. En los márgenes de la civilización, encerradas en un ambiente claustrofóbico y peligroso, el filme se recrea en un erotismo implícito de abundantes tintes lésbicos con notable repercusión en ciertas líneas narrativas que también darán sus frutos dentro del género, y en concreto, del fantástico en los años siguientes. De este modo, *La residencia* anticipa dos tendencias: «la obsesión por cualquier variante de represión sexual y la utilización de esa represión en muchos casos como metáfora de la represión política» (Gómez, 2005: 157). El internado que sirve de escenario en la película se encuentra en un lugar indeterminado de Francia que bien podría ser al sur, e incluso más allá de la frontera —al otro lado de los Pirineos— para emplazar el adoctrinamiento forzoso y tortuosamente violento como representación de un espacio histórico traumático. Martínez-Camacho indica que «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» (2023: 271).

A su vez, la aversión a la sexualidad femenina que transgrede el matrimonio nacionalcatólico proyectado en los inicios de la «ola de erotismo» se centra especialmente en las mujeres que abrazan sus instintos sexuales y actúan como agentes de su propio deseo, para ser retratadas bajo una luz negativa o terminar por recibir algún tipo de castigo en la clausura del relato. La *femme fatale* sería una oscura figura elaborada en la propuesta narrativa del *film noir* de los treinta y principios de los cuarenta, pero la vampiresa, personaje reincidente del cine de género de finales de los sesenta y principios de los setenta, encarna, en buena medida, las inquietudes que la transgresión a la norma mantiene contenidas (Anyiwo, 2016: 10). En 1972, Vicente Aranda estrena *La novia ensangrentada*: Susan (Maribel Martín), una joven recién casada, vive una creciente tensión con su esposo tras su llegada a una misteriosa mansión dado el trato

violento que este le profesa. Allí, Susan comienza a tener sueños perturbadores con Mircalla (Alexandra Bastedo), una antecesora familiar que, tras ser encontrada y desenterrada, desencadena un idilio vampírico con Susan. Juntas actúan como vengadoras de generaciones de mujeres oprimidas en el pasado y pertenecientes al linaje del esposo, tratando de matarlo. Sin embargo, será él quien las asesine finalmente, junto con Carol, una preadolescente que convive con el servicio de la mansión. Antes de morir, Carol advierte que Mircalla y Susan «volverán... no pueden morir». El relato termina con la noticia del asesinato de tres mujeres a manos de un hombre. Como ha sido señalado, el filme parte de la motivación confesamente orientada hacia la denuncia de los abusos dentro del matrimonio franquista en memoria de generaciones de mujeres sometidas a la violencia doméstica. Aranda lo exponía del siguiente modo:

Un individuo llamado Llidó, que actuaba como el responsable de la publicidad de la distribuidora, se empeñó en que el lema tenía que ser «la mujer que se resistió a ver rota su virginidad». De golpe me vi enfrentado nada menos que con el jefe de Publicidad de la distribuidora. A mí me parecía un lema feo y desagradable y proponía otro que, según mi apreciación, era más elegante e inteligente: «¿Matrimonio o violación legal?». Me pareció que los dos iban a tener problemas con la censura —estoy hablando de algo que pasó hace cuarenta y tantos años— sin embargo, contra todo pronóstico, el lema de Llidó pasó la censura y con él se estrenó en Alicante y fue un éxito, la cola daba la vuelta a la manzana (Majarín, 2013: 97).

Entre otros cambios, Aranda añade una significativa escena que no figura en la novela original, *Carmilla* (Le Fanu Sheridan, 1872), que será cuando Susan encuentra en el sótano los retratos de las antepasadas del marido. Se trata de una serie de mujeres que vivieron a la sombra de sus tiránicos esposos. Entre los mismos, se halla el cuadro de Mircalla —retrato que sí aparece en la novela puntualmente—. Susan pide al marido que reivindique a esas mujeres sacando los cuadros del sótano para ser mostrados en las paredes de espacios visibles, aunque no llegamos a ver si esto ocurre, por lo que se sobreentiende que no. A todas luces, el relato redirige la atención a un argumento que se aleja del principal entre los protagonistas, como apuntaba López C. (2017: 80) en las narrativas de la memoria dentro de la ficción y que no figura en la obra literaria para señalar hacia un pasado de ecos históricos de trauma e identidad colectiva. De este modo, Mircalla representaría la historia de una cadena generacional de mujeres sometidas. En el sótano, Susan descubre retratos de mujeres de diferentes épocas, mostrando modas variadas pero so-

lemnes en la composición de estas imágenes casi enterradas. El largo linaje del esposo, destacado en la trama, subraya su posición aristocrática y el eco de su privilegio en la sociedad y, también, con respecto a sus consortes.

El conflicto matrimonial se simboliza con un viejo veneno encontrado por el esposo entre los recuerdos de sus ancestros. Este veneno, conservado en una cajita que recuerda a un ataúd, implica la presencia constante de la herida de Mircalla en asuntos paralelos y pretéritos. De este modo, el conflicto se sitúa en el pasado y se proyecta hacia un futuro repetitivo. Como indica Pérez-Morán, se ofrece «una característica de la memoria advertida por varios estudiosos: su circularidad, volver al punto de partida» (2018: 142). Como colofón en este sentido, Carol vaticina la repetición del suceso indefinidamente cuando anuncia que las fallecidas volverán.

Valdría reparar en el escenario en el que tiene lugar el acribillamiento de ambas mujeres por parte del esposo de Susan, pues el sepulcro en el que se encuentran dormidas, y donde son asesinadas, aportaría considerable sustancia al entramado simbólico. Derrida elabora cómo «el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar, en identificar los despojos y en localizar a los muertos» (1995: 23). El sarcófago de Mircalla, allí donde está recluida desde que contrajo matrimonio, opera como metáfora de una unión confinante mientras señala el escenario como símbolo de un sometimiento reiterado históricamente. Alusiones al matrimonio nacionalcatólico paralelas en el relato operan en este mismo sentido:

El elemento más revelador de esta primera dinámica de supuesta estabilidad e inamovilidad de Susan es el velo de bodas blanco, relacionado con las tradiciones católicas, el carácter del estatus y la significancia social del ritual de la construcción tradicional del matrimonio (Pazos, 2023: 42).

La novia ensangrentada y *Morbo*, esta última dirigida por Gonzalo Suárez, son dos películas de nacionalidad española estrenadas en 1972. Ambas comienzan con una joven pareja recién casada, todavía vistiendo su ropa de boda, de camino hacia su luna de miel en coche —en *Morbo* encarnada por Ana Belén y Víctor Manuel—. En ambas películas, la novia intenta quitarse el velo y cambiarse de vestido a mitad del viaje, un intento que es frustrado en *La novia ensangrentada* pero exitoso en *Morbo*. Las parejas en ambos relatos son atractivas y de clase social acomodada, aunque en la película de Gonzalo Suárez este aspecto no es tan enfatizado. En la primera escena de *Morbo*, las referencias dialógicas revelan que los personajes han tenido relaciones prema-

trimoniales, a diferencia de *La novia ensangrentada*, y tienen una visión de la vida en común más abierta que la propuesta en la película dirigida por Aranda. «Se aprecia en esta película [Morbo], por tanto, motivos de crítica al Régimen, pero también a una parte de la sociedad acomodada que no buscó la renovación» (Arrieta, 2020: 44). Ambas películas centran su discurso en el planteamiento matrimonial y pertenecen al género de terror. Se detecta un posible consenso en las representaciones críticas del matrimonio nacionalcatólico, lo que plantea un entramado discursivo relacionado en más de uno o dos relatos cinematográficos coetáneos.

4. ANALOGÍAS ENTRE LA DICTADURA Y LO MONSTRUOSO

En *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), Betty (Lone Fleming) y Virginia (María Elena Arpón) son dos antiguas compañeras de interno que se encuentran por casualidad en una piscina cuando están ya en la veintena. Virginia ha empezado a salir con un joven llamado Roger con el que mantiene una amistad sin romance y Betty no tiene novio. Virginia invita a su amiga a visitar un paraje cercano con ella y Roger. Un tonteo entre Betty y él despierta unos celos en Virginia que provocan que se baje sola del tren antes de llegar al destino y prefiera pasar la noche en unas ruinas. Por medio de un flashback, se muestra que ambas amigas compartieron, al menos, un encuentro íntimo cuando eran compañeras, que en Virginia habría provocado un dudadero enamoramiento. Durante la noche, sola en las ruinas, Virginia es atacada por unos templarios fantasma que la muerden hasta la muerte. Al saberlo, Betty y Roger deciden investigar el caso. En el proceso, Betty estará a punto de morir, sufrirá una agresión sexual y será perseguida por los templarios hasta la clausura del relato, que tendrá lugar cuando el tren en el que escapa escondida llegue a la siguiente estación rural repleta de no-muertos.

Del largometraje, Tiburcio comenta que no responde, efectivamente, «a la adaptación de monstruos clásicos del cine de terror como Drácula o el hombre lobo (...) que sirven como cuestionamiento y reforzamiento del orden franquista» (2021: 102). Los templarios, personificación del mal en la película, aniquilan guiados por los latidos del corazón de quien se encuentre en la cercanía sin mayores miramientos, aunque sus matanzas incluyan a un delincuente y agresor sexual, al que someten a una castración en el proceso. En este sentido, el relato parecería mostrar cierta moralina en la concatenación de la violencia y los aniquilamientos. De ser así, Betty y Virginia estarían siendo castigadas

por su independencia y la efervescencia de patente sexualidad, logrando Betty la supervivencia finalmente por su virginidad confesa, en un alarde de la moralista convención de los largometrajes de terror que ha resultado rasgo narrativo imprescindible en tantas películas del género.

Derrida apunta a la convivencia con los espectros como método para enfrentar el trauma en reconocimiento de la justicia que las generaciones pasadas, víctimas de diversas formas de violencia y opresión sexista, capitalista, imperialista o colonialista, merecen (Ontoria, 2019: 10). En palabras de Pulido (2012: 54), «quizá la crítica más directa sea la denuncia del anacrónico caciquismo de las zonas rurales que llevó a cabo Ossorio en su saga templaria, aunque los resultados dividen a los expertos». Sin duda, el filme dirigido por Ossorio ha sido puesto en valor por su propuesta alegórica y su metáfora. Se ha dicho que «los templarios ciegos representaban a hombres blancos pertenecientes a sectores privilegiados del feudalismo» (Bandrés, 2021: 110). A su vez, también se ha apuntado que sería «seguramente Amando de Ossorio, con sus sagas sobre los templarios, quien más hizo por construir una mitología propia, ligada al pasado mítico de la España más supersticiosa, rural y caciquil» (Gómez, 2017: 158-159). Se trata de una coproducción con Portugal, que obtuvo una cálida recepción internacional, también en el panorama anglosajón.

En líneas generales, se podría decir que el fantaterror español contentaba al público internacional desde dos vertientes que serían las caras de una misma moneda: la realización de una supuesta alegoría a la dictadura y, simultáneamente, el ensalzamiento, también, de una leyenda negra cuyo retrato primigenio se había fraguado más allá de las fronteras desde tiempos pretéritos, cuando:

se pretendía hacer de ella un fenómeno ejemplarizante y explicar a los gobernantes europeos que una sociedad [España] dominada por los prejuicios aristocráticos, la intolerancia clerical y un poder monárquico ilimitado llevaba necesariamente al anquilosamiento y la decadencia. Pero, en el curso de su lección, dejaba marcada la identidad «española» con rasgos negativos casi indelebles. Tras él, la Leyenda Negra estaba completa (Álvarez-Juncos, 2001: 109).

Una «leyenda negra», que, también, Monterde (1995: 213) habría definido como «antiespañola», con motivaciones propagandísticas históricas. La persecución y aniquilación acometidas por el ejército de templarios ha servido como alegoría a la represión ejercida durante la dictadura con considerable bibliografía que lo refrenda.

Otra película referencial del fantástico del mismo año sería *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972), en coproducción con Reino Unido. En el

relato, la condesa Irina Petrovska (Silvia Tortosa) viaja en el tren junto con su Rasputín particular, el padre Pujardov (Alberto de Mendoza), y carga junto a ella una pequeña bolsa de valor que quiere robarle la espía Natasha (Helga Liné). También en el tren, una forma de vida inteligente, proveniente de otra galaxia y que sobrevive habitando cuerpos que lo transporten, se encuentra en el interior de una de las valijas. Escapa y logra aniquilar a varias personas, entre ellas, la espía Natasha. Pujardov ambiciona el poder inteligente del ente depredador y quiere ser invadido por el extraño ser, hasta que lo consigue. Es entonces cuando trata de matar a la condesa, pero Alexander (Christopher Lee), un científico responsable de la mercancía en la que encontraba el monstruo, la defiende y termina con el ente depredador:

El monstruo metaforiza nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden a la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*) pero también el miedo a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso (Roas, 2022: 577).

Se considera que «lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía» (Kristeva, 1988: 25). En este caso, se giran las tornas y lo abyecto es el monstruo en la caja, representativo de una idea, un concepto aniquilante, una postura política. Las alusiones resultan patentes, pues en un momento del diálogo en el que se sospecha si Alexander y su compatriota pueden estar tomados por este ser, el científico responde: «¿El monstruo? ¡Imposible, somos ingleses!». Sin embargo, pocos indicios trabajan en conjunto en el filme para construir una propuesta simbólica deducible. Su emplazamiento geográfico y temporal, en un tren que atraviesa el Imperio ruso, solo parece apuntar hacia cómo el esquemático científico británico será quien salve finalmente a la bella aristócrata rusa del fanatismo ideológico de su acompañante, así como de la invasión del ente usurpador. En un análisis en este sentido, se recogería algún que otro posible mensaje anticomunista, que hubiese complacido, en cualquier caso, también a la censura franquista.

Conviene apuntar, a modo de cierre, que *La residencia y Pánico en el Transiberiano* están ambientadas en el siglo XIX, mientras *La novia ensangrentada*, en un tiempo presente en el que se alude con reiteración a la historia familiar en un recorrido centenario. «Dentro de los estudios culturales posestructuralistas y poscoloniales se ha desarrollado una crítica hacia el énfasis tradicional por recuperar el pasado como un elemento esencial de la identidad colectiva» (Colmeiro, 2011: 22). Ello parece percibirse incluso en el discur-

so fílmico del tardofranquismo, si bien supone una tendencia cambiante en los años siguientes hacia el meridiano de la década.

5. PROGRESIÓN HACIA EL FINAL DE LA DÉCADA

Desde la segunda mitad del siglo XX, el pánico sobre la juventud desacriada se centraba en la proliferación de los medios de comunicación masiva, especialmente la televisión y la popularidad de los cómics (Lennard, 2014: 19), y había ido en aumento durante los sesenta y los setenta. Esta última década comenzó con largometrajes que ofrecían una visión de la juventud muy diferente a los relatos protagonizados por cándidas preadolescentes como Marisol o Rocío Dúrcal. A principios de los años setenta la juventud se presenta como una generación distante de sus predecesores, autosuficiente y organizada, como se refleja en *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971). En lo sucesivo, las alusiones a una juventud precoz y crecientemente temeraria irán *in crescendo*. Ya en la segunda mitad de la década, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) emplaza el retrato de la juventud y, más concretamente, la infancia como agentes terroríficos de este relato de horror fantástico.

El relato se centra en una pareja de turistas ingleses, Evelyn y Tom (Prunella Ransome y Lewis Fiander) que viaja a una localidad costera española para disfrutar de un descanso solos antes de que nazca su tercer retoño, del que ella está prominentemente embarazada. Alquilan una barca para visitar una pequeña isla que Tom recordaba de estancias anteriores. Sin embargo, encuentran al llegar que la población adulta está aparentemente desaparecida y solo hay niñas, niños y preadolescentes centrados en un macabro juego al que se incitan a participar mutuamente por medio de una suerte de inexplicable hipnosis. La pareja pronto se da cuenta de que corren grave peligro, pues el juego implica exterminarlos también a ellos.

En el filme, los agentes aniquilantes ya no serían ancestros miembros de la familia o de la sociedad, como en *La novia ensangrentada* o *La noche del terror ciego*, ni monstruos de inexplicable procedencia, sino quienes son más jóvenes que la juventud. La infancia, incluida la que está por nacer, incluso en estado embrionario, supone una amenaza para la población adulta en el relato dirigido, nuevamente tras *La residencia*, por Narciso Ibáñez Serrador. El escenario del filme está emplazado en la ruralidad de una pequeña isla con cierto atractivo turístico de manera estacional. De forma significativa, una de las escenas se recrea en la violencia que una niña infiere a un anciano, al que ase-

sina a golpes con un palo. La aniquilación de la población que había transitado la guerra civil en su juventud y atravesado la dictadura a lo largo de su vida adulta frente a agentes que representan el panorama internacional, y en particular Inglaterra —como se ha dicho, Tom es un turista inglés en la isla española que ficticiamente han bautizado Almanzora en el relato—, no sería baladí en el entramado simbólico del relato:

La intervención de Tom arrebatando el bastón a la niña, quien le mira divertida sin comprender el enfado del adulto antes de huir entre risas (...) La música comunica la dualidad moral del personaje, que se debate por primera vez entre el horror del hecho y la punibilidad de una niña que juega (Sapró, 2018: 73-74).

Halbwachs (1980: 67) describe cómo las generaciones anteriores, representadas por madres y padres, avanzan como guías durante un tiempo, hasta que la descendencia toma el relevo y las supera. Al volver la vista atrás, predecesoras y predecesores parecen haber quedado a merced de las sombras de tiempos pasados. En la Transición, el abandono de los modos de la generación precedente sería aún más extremo. Los eventos sincrónicos al estreno de la película se alinean con lo apuntado por Vilarós, sobre cómo «la política de reforma de aquellos años, ratificada en diciembre de 1976 en un referéndum político que recogió el 94,2 por 100 de los votos emitidos, fue claramente una política de borradura, de no cuestionamiento del pasado» (2018: 38). Seguidamente, «los momentos cruciales del proceso se habían superado con las elecciones de junio de 1977 y la Constitución de diciembre de 1978» (Álvarez-Junco, 2022: 179). Tras las representaciones metafóricas y alegóricas que habían logrado emerger con anterioridad, «no fue hasta la llegada de la democracia cuando empezaron a proliferar los primeros análisis y estudios serios sobre la ideología y caracterización de las políticas represivas del régimen franquista» (Barrenetxea, 2012: 3).

El cine de terror español había sido moldeado por hábiles artesanos del discurso dentro de los límites impuestos por la censura del tardofranquismo hasta 1975. A finales de la década, en pleno auge del «destape», se atrevió a explorar lo explícito, tanto en la violencia como en lo sexual, llegando a entrelazar elementos de *soft-porn* y gore simultáneamente. Películas como *Escalofrío* (Carlos Puerto, 1977) no dudaron en combinar escenas de sexo grupal con actos de violencia gráfica, mientras que la coproducción hispano-italiana *Diabla* (Enzo G. Castellari, 1979) también se aventuró en la representación explícita del sexo dentro de su trama de terror (Gómez, 2017: 160). Se apunta también a *Escalofrío* como una película en la temática del satanismo que se aleja de las de Ossorio o

Klimovsky, al no buscar una forma de expresión original, sino que duplicó fórmulas extranjeras en un intento desesperado por crear productos de consumo adecuados tanto para el mercado nacional como para el internacional.

6. CONCLUSIONES

El cine fantástico español ha podido crear un espacio para ofrecer representaciones relacionadas con el trauma y la memoria en la relajación de una dictadura que había imposibilitado la alusión crítica si no era codificada. En líneas generales, el cine fantástico pierde fuerza contra el cine de notas simbólicas y gran repercusión internacional, como las películas que en el periodo dirigen Erice y, sobre todo, Saura, y cuya finalidad discursiva se encuentra más alineada con una motivación política, mientras que el fantaterror cuenta con un público potencial que en muchos casos no necesita dobles lecturas. Sin embargo, ha sido posible encontrar cierta alineación en los constructos de ciertos rasgos narrativos, como en el caso del matrimonio nacionalcatólico, que fomentan alusiones al trauma con cierta correspondencia, además, en varios relatos cinematográficos coetáneos.

Ha sido apuntado cómo el cine fantástico de los últimos años del tardofranquismo ofrece retratos de personajes femeninos frecuentemente empoderados y reivindicativos de sus libertades y de una sexualidad no subordinada ni inscrita en la heteronormatividad. A la vez, estos mismos personajes suelen encontrar un final trágico en la clausura del relato, como se ha visto en los casos de *La novia ensangrentada* o *La noche del terror ciego*. De igual modo, en el auge del erotismo de una feminidad subrayada que parece querer contestar, o incluso acallar, los discursos feministas coetáneos, se agradece que el fantástico ofrezca espacios ficcionales para proyectar perfiles que resultan abyectos al discurso mediático, aunque sea desde la simbología y la codificación. Con respecto a *Pánico en el Transiberiano*, cabría resaltar el personaje de Miss Jones, interpretada por Alice Reinhart: una científica brillante de mediana edad, que se desenvuelve con completa autonomía y autoridad en su campo.

Por otra parte, la arbitrariedad en la simbología del monstruo en el fantaterror ha podido desdibujar la intencionalidad discursiva dentro del corpus de películas coetáneas de índole fantástica. En cualquier caso, se ha logrado inferir sobre representaciones de la dictadura en *La noche del terror ciego*. Así, la ruralidad de los escenarios, las notas narrativas relacionadas con el culto religioso junto con el factor organizativo de los templarios para la persecución y

castigo podrían ofrecer ciertas lecturas relacionadas con el trauma del régimen franquista. En el caso de *La novia ensangrentada*, las notas narrativas de alusiones intergeneracionales apuntan al trauma y la memoria colectiva de mujeres que sufrieron en los presupuestos confinantes del matrimonio nacionalcatólico.

Como ha sido elaborado, algunos perfiles o situaciones emergen en las narrativas de género para experimentar posteriormente trasvases a otras propuestas más cercanas a la cotidianidad de la audiencia. De este modo, el fantástico se presenta como un necesario espacio de ensayo para ejercitar las configuraciones de lo que y de quienes son o han sido invisibilizadas e invisibilizados.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-JUNCO, José (2001): *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid.
- (2022): *Qué hacer con un pasado sucio*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ÁLVAREZ-SANCHO, Isabel (2016): «Pa negre y los otros fantasmas de la postmemoria: El phantom y los intertextos con *La plaça del Diamant*, *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», *MLN*, vol. 131, núm. 2, pp. 517-535. <<https://doi.org/10.1353/mln.2016.0018>>
- ANYIWO, U. Melyssa (2016): «The female vampire in popular culture: Or what to read or watch next?», en Amanda Hobson y Melissa Anyiwo (eds.), *Gender in the Vampire Narrative*, Brill, Rotterdam, pp. 173-192.
- ARRIETA, Olatz (2020): *Morbo y Vera, un cuento cruel: el fantaterror «de autor» en el Festival de San Sebastián y la censura tardofranquista* (TFM), Universidad del País Vasco / Elías Querejeta Zine Scola. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/51755/OLATZ_ARRIETA_TFM_EQZE.pdf?sequence=1 [08-10-2024]
- BANDRÉS, Elena (2021): *Estudios de género en tiempos de amenaza*, Dykinson, Madrid.
- BARRENETXEA, Igor (2012): «Cine, represión y Memoria Histórica», en Alejandra Ibarra, *No es país para jóvenes*, Instituto de Historia Social Valentín Foronda, pp. 1-20.
- BERTI, Agustín, y Eva CÁCERES (2018): «Sobre la materia del tiempo», en Tamara Liponetzky y Ximena Triquell (eds.), *Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 15-30.
- BLAKE, Linnie (2013): *The wounds of nations: Horror cinema, historical trauma and national identity*, Manchester University Press, Manchester.
- BLANCO FAJARDO, Sergio (2019): «Mujer y matrimonio durante el franquismo: un ritual de estado», en Abel Lobato et al. (eds.), *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*, Universidad de León, León, pp. 301-316.
- CODESIDO-LINARES, Váleri (2022): *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitsstreams/79bc16fa-7ae3-42ff-b042-f1d33adec019/content> [08-10-2024]

- COLMEIRO, José (2011): «¿Una nación de fantasmas?: Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», 452ºF. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, núm. 4, pp. 17-34.
- DA SILVA, Ludmila (2018): «Prólogo. Mirar las memorias, vivir el cine», en Tamara Liponetzky y Ximena Triquell (eds.), *Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 9-10.
- DERRIDA, Jacques (1998): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Trotta, Madrid.
- GÓMEZ, Iván (2017): «Cine 1965-1990», en David Roas (ed.). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 143-174.
- GÓMEZ, Iván, y Fernando De FELIPE (2013): «Alegorías de miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición. Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)», *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 10, núm. 2, pp. 185-206. <https://doi.org/10.1386/slac.10.2.197_1>
- (2014): «Panorama crítico del cine fantástico español», en David Roas y Teresa López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, e.d.a. libros, Benalmádena, pp. 251-269.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Pedro (2005): «La representación de la escuela en el cine: una metáfora del estado para las sociedades en crisis o la responsabilidad de mostrar abiertamente carencias», *Comunicación y hombre*, núm. 1, pp. 149-163.
- HALBWACHS, Maurice (1980): *The Collective Memory*, Harper & Row, Nueva York.
- HARTSON, Mary T. (2015): «Voracious Vampires and other Monsters: Masculinity and the Terror genre in Spanish Cinema of the Transición», *Romance Notes*, vol. 55, núm. 1, pp. 125-136. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2015.0010>>
- HERRERO, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Universidad de Castilla La Mancha.
- HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco, 1973-1988*, El Arquero, Madrid.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Los poderes de la perversión*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- LATORRE, Jorge (2006): *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid.
- LENNARD, Dominic (2014): *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film*, Suny Press, Nueva York.
- LÓPEZ, Diego, y David PIZARRO (2014): *Silencios de pánico. Historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*, Tyrannosaurus Books, Barcelona.
- LÓPEZ C., Ana María (2017): «Garage Olimpo: un estudio sobre el problema de la memoria histórica en el cine de ficción», *Comunicación*, núm. 37, pp. 77-87. <<https://doi.org/10.18566/comunica.n37.a07>>
- LOWENSTEIN, Adam (2005): *Shocking representation: Historical trauma, national cinema, and the modern horror film*, Columbia University Press, Nueva York.
- MAHLKE, Kirsten (2020): «El modo fantástico y las narrativas del terror», en Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.), *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, De Gruyter, Berlín, pp. 321-336. <<https://doi.org/10.1515/9783110420760-020>>

- MAJARÍN, Andrés S. (2013): *Una vida de cine. Pasión, utopía, historia. Lecciones de Vicente Aranda*, Zumaque, Madrid.
- MARTÍNEZ-CAMACHO, Edgar (2023): «El erotismo en el fantaterror español (1962-1977), una visión general», *Filminhistoria online*, vol. 33, núm. 1, pp. 267-308. <<https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.267-308>>
- MONTERDE, José Enrique (1995): «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en Román Gubern (ed.), *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 239-294.
- ONTORIA, Mercedes (2019): «Los modos de representación de la hauntología derridiana en el cine español y latinoamericano según el Spectral Criticism», *Lógoi: revista de filosofía*, núm. 35. <<https://doi.org/10.62876/lr.vi35.4105>>
- PANTOJA, Antonio (2011): «El franquismo a través del cine de la transición y la democracia. Un cruce de visiones entre la modernidad y la memoria», *O Olho da história*, núm. 17, pp 1-14.
- PAZOS, Milena (2023): «Matar la cara: Subversiones de la figuración del rostro en *La novia ensangrentada* (1972)», *Artes en Foco*, núm. 4, pp. 36-50.
- PÉREZ MORAN, Ernesto (2018): «El eneagrama sauriano: geometrías de la memoria en el cine de Carlos Saura durante la Transición democrática española», *Observatorio (Obs*)*, vol. 12, núm. 1, pp.131-146. <<https://doi.org/10.15847/obs-OBS12120181139>>
- PULIDO, Javier (2012): *La década de oro del cine de terror español: (1967-1976)*, T & B Editores, Madrid.
- ROAS, David (2022): «Formas y sentidos de la monstruosidad fantástica en la obra de las creadoras gráficas españolas actuales», *Pasaventro. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, núm. 2, pp. 57-82. <<https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1692>>
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SAPRÓ, Marcos (2018): «Una apología sinfónica del horror: Música, sonido y narración en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)», *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, núm. 1, pp. 65-78.
- SHERIDAN, Le Fanu (1980): *Carmilla* [1872], Fontamara, Barcelona.
- TIBURCIO, Erika (2021): «Alegorías terroríficas de la represión en cine de terror tardofranquista: *La noche del terror ciego* y *El espanto surge de la tumba*», en Elena Bandrés (ed.), *Estudios de Género en tiempos de amenaza*, Dykinson, Madrid, pp. 15-21.
- TODOROV, Tzvetan (1975): *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University, Nueva York.
- VILARÓS, Teresa M. (2018): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005): *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós Ibérica, Barcelona.