



Universidad de Oviedo

# **La tetralogía de los templarios ciegos (1971-1975) de Amando de Ossorio**

Autor: Víctor García González

Tutor: Christian Franco Torre

Cotutor: Vidal de la Madrid

Julio de 2024

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte:  
Investigación y Gestión

**Resumen:** Entre 1971 y 1975, el realizador gallego Amando de Ossorio dirigió, entre otras producciones, cuatro filmes que conforman la tetralogía de los templarios ciegos de ultratumba. Estas cuatro cintas se encajan dentro del denominado “fantaterror”, y son tanto un ejemplo genérico del movimiento como una excepción. Marcadas por la dualidad entre los valores de producción y la pretensión del director y guionista, la tetralogía de los templarios ciegos nos sirve para explicar el fenómeno fantaterrorífico y, a su vez, para comprender los retos que supuso un sistema de producción que fue el primer movimiento propiamente fantástico-terrorífico del cine español.

**Abstract:** Between 1971 and 1975, galician director Amando de Ossorio directed, in between other productions, four films which shape the tetralogy of the blind templars from beyond the grave. This four films fit within the so-called “fantaterror”, and are both a generic example of the movement and an exception. Marked by the duality between production values and the aspiration of the director and screenwriter, the tetralogy of the blind templars helps us to explain the movement of fantaterror and, at the same time, to understand the challenges which meant a production system that was the properly fantastic-terrifying movement of spanish cinema.

**Palabras clave:** cine, templarios, Amando de Ossorio, fantaterror, dictadura franquista, vampirismo, zombis

**Key words:** cinema, templars, Amando de Ossorio, fantaterror, Franco’s dictatorship, vampirism, zombies

# Índice

1. Introducción: página 3
  - Justificación del tema: página 3
  - Método: página 4
  - Objetivos: página 4
  - Estado de la cuestión: página 5
2. Adscripción genérica de la tetralogía de los templarios. El marco fantaterrorífico: página 7
3. Contexto histórico del cine fantaterrorífico. Cronología: página 14
4. Amando de Ossorio: página 24
  - Vida y obra: página 24
  - Filmografía: página 28
5. Análisis de la tetralogía de los templarios ciegos: página 30
  - *La noche del terror ciego*: página 30
  - *El ataque de los muertos sin ojos*: página 47
  - *El buque maldito*: página 59
  - *La noche de las gaviotas*: página 72
  - *El Necronomicón de los templarios*: página 84
6. Conclusiones: página 90
7. Bibliografía y fuentes: página 93
8. Anexo: Entrevista con Xosé Zapata: página 99

## Introducción

### **Justificación del tema**

Hasta la explosión en la década de 1970 de cine fantástico autóctono, España apenas había realizado aportaciones al cine de género. Esta situación ha de ser explicada atendiendo al contexto material en que la convulsa historia de España se desarrolla a lo largo del siglo XX. La tetralogía de los templarios ciegos de Amando de Ossorio resulta ser producto de su época y contexto, lo que quiere decir que se enfrenta a las mismas dificultades y resulta en los mismos paradigmas que el cine de género del momento, el cual definiremos con “fantaterror”. Así, por un lado, tenemos que la tetralogía de los templarios ciegos es paradigmática. Sin embargo, también hay elementos que la convierten en una excepción digna de investigación. Esta dualidad enriquece un posible estudio tanto historiográfico como artístico.

Otro factor fundamental a la hora de escoger este tema de investigación ha sido la ausencia de publicaciones monográficas sobre la tetralogía de Amando de Ossorio. Abundan estudios sobre el fantaterror, sobre autores como Jacinto Molina o Jesús Franco, y sobre el cine *exploitation* y de género en España. Sin embargo, solo existe una monografía sobre Amando de Ossorio (publicada, al menos). Teniendo en cuenta la especial y característica naturaleza de esta serie de filmes, resulta pertinente profundizar en un estudio acerca de los mismos. Las aportaciones que se puedan hacer al respecto ayudarán a entender y poner en valor la relevancia y significación de estas realizaciones.

También existe, desde luego, una motivación personal en la elección de la tetralogía de los templarios de ultratumba. Por un lado, portan los mitemas y motivos del cine de género fantástico-terrorífico; por otro, se encajan dentro del denominado cine de “serie B”. El primer aspecto se relaciona con mis intereses en la medida en que posee la dimensión estética, hermenéutica y metapsicológica de un género que apela constantemente a unas instancias o tópicos freudianos que representan una parte de la vida psíquica que, en ocasiones, se encuentra inexplorada, y que el cine de género es capaz de sacar a la luz. El segundo aspecto es, sencillamente, deudor de mi gusto por el cine extravagante.

De tal forma, la investigación acerca de la tetralogía de los templarios de ultratumba de Amando de Ossorio tiene tanto carácter académico como personal. Por un lado, profundizar y recoger la mayor y más precisa información posible, con el fin de perfilar el contexto histórico y la aportación al mismo de las cintas, situándolas; por otro, la posibilidad personal

de descubrir los vericuetos y las aristas del cine fantástico-terrorífico autóctono a través de la comprensión del convulso momento histórico en que surge y de las especificidades de esta tetralogía.

## **Método**

Para la realización de este estudio se ha recurrido a tres vías: el estudio de fuentes bibliográficas; la consulta de fuentes documentales; y el visionado de fuentes audiovisuales. Por un lado, la lectura de bibliografía, tanto general como especializada, ha sido parte del proceso de construcción del marco histórico y artístico en que se gesta la tetralogía templaria de Amando de Ossorio. Así, la intención es entender las cuatro cintas a la luz del fenómeno del fantaterror español, y de cómo se vinculan y qué particularidades tienen frente a otros filmes del movimiento. Por otro lado, la consulta de fuentes documentales de carácter administrativo brinda información sobre el planteamiento del realizador y las condiciones de producción. Situando con precisión las fechas de rodaje, la planificación de cada cinta, la idea original de los filmes (presente en los guiones) y diversos aspectos de producción y realización, estas fuentes son fundamentales para entender la génesis de la tetralogía. A su vez, la revisión de la hemeroteca nacional de la década de 1970 brinda información de primera mano sobre lo que en aquel entonces se sabía y se daba a conocer de las cintas. Los resultados de tales consultas quedan reflejados en los apartados de producción y exhibición de los análisis de la tetralogía. La entrevista a Xosé Zapata, realizador de un documental sobre Amando de Ossorio, artífice del depósito de Armando de Ossorio en la Filmoteca de Galicia, y quien tuviera la oportunidad de conocer al realizador, también es un aporte documental que se ha utilizado en la redacción del apartado sobre vida y obra de Amando. En último lugar, se ha procedido al visionado de las cuatro cintas en las copias recogidas en la Filmoteca Española, a lo que se suma la visualización de otros filmes que también participan del fantaterror o del imaginario de la tetralogía templaria. A través de este se ha realizado el análisis temático, formal e iconográfico de cada cinta, apoyado en las fuentes antes citadas.

## **Objetivos**

A la hora de estudiar las aristas de la tetralogía de los templarios ciegos, dos eran los objetivos principales: situar las cuatro cintas en un marco histórico y artístico definido, a la vez que se realizaba un análisis de las cintas de forma separada. Esto da lugar a un contexto material, histórico, socioeconómico, político y cultural que explica, en parte, las características de *La noche del terror ciego*, *El ataque de los muertos sin ojos*, *El buque maldito* y *La noche de las gaviotas*.

Paralelamente, el estudio temático, formal e iconográfico de cada una de las cintas, junto a sus condiciones de producción, y a la luz de la vida y obra de Amando de Ossorio, hace que: a) podamos demostrar su inclusión en el movimiento del fantaterror; b) se tengan en consideración las particularidades, originalidad y desafíos de realización que portan los cuatro filmes. En última instancia: demostrar las dualidades tanto materiales como formales y temáticas que se configuran en la tetralogía de los templarios ciegos de ultratumba.

## **Estado de la cuestión**

En lo que respecta a las investigaciones realizadas sobre la tetralogía de los templarios, estas se agrupan en dos categorías que, a su vez, se subdividen en dos grupos: por un lado, existe una división entre publicaciones especializadas y publicaciones generalistas; por otro, hay un tratamiento académico y otro informal. Las publicaciones especializadas son cuantitativamente menores a las generalistas, por lo que en el conjunto de publicaciones especializadas académicas encontramos una monografía sobre Amando de Ossorio (*Amando de Ossorio. Un galego fantástico*) y diferentes textos sobre la tetralogía: “Caballeros de la oscuridad: la orden del Temple en el cine de Amando de Ossorio”, de Antonio Huertas Morales y María Bosch Moreno; “Looking for the Blind Dead”, de Shelley O’Brien y Martin Carter; “Lo viejo y lo nuevo: expresiones de lo gótico en la tetralogía de los templarios ciegos de Amando de Ossorio”, de Rubén Sánchez Trigos; y el TFM “Amando de Ossorio: El ciclo de los templarios en el fantaterror español”, de Ana Isabel Guerrero Mena. En el apartado de publicaciones especializadas informales, existe una monografía y dos documentales: *Knights of Terror: The Blind Dead Films of Amando de Ossorio*, de Nigel J. Burrell; y los documentales *Relatos del fantástico* (José Riveiro, 2019) y *Amando de Ossorio: el último templario* (Xosé Zapata, 2001). Sin embargo, y en contraste con la cantidad de textos existentes en los apartados que preceden, en lo que respecta a publicaciones generalistas académicas encontramos más referencias: “Sexo y sangre en el cine de terror español (1960-1975)”, de Emilio C. García Fernández y Aída Cordero Domínguez; el TFG “Historia y análisis del cine fantástico y de terror en España. El hombre lobo en el cine español”, de Lucía Casado García; “Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo”, de Rubén Sánchez Trigos; la Tesis Doctoral de Alex del Olmo Ramón “El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea”, donde se incluye un apartado dedicado a Amando de Ossorio y Jorge Grau; “Miedos en transición: el cine fantástico español en los años de plomo”, de los doctores Fernando de Felipe e Iván Gómez. La categoría que más referencias contiene es, sin embargo,

la de las publicaciones generalistas informales, desde libros hasta revistas especializadas, donde se trata el cine fantaterrorífico en su conjunto, abordando las particularidades y generalidades de sus creadores, pero sin centrarse en una cinematografía concreta, sino en el movimiento artístico: *Cine fantástico y de terror español. 1900-1985*, coordinado por Carlos Aguilar; *Antología del cine fantástico español*, números 4 y 5 de la revista *Quatermass*, dirigido por Javier G. Romero; *La década de oro del cine de terror español. 1967-1976*, de Javier Pulido; *Spanish Exploitation* y *Spanish Horror*, de Víctor Matellano; *Cine bizarro*, de José de Diego; *El cine fantaterrorífico español*, de Adolfo Camilo Díaz; *Cine español, cine de subgéneros*, dirigido por Joaquín Rábago; *Cine zombi*, de Ángel Gómez Rivero; *Hecho en Europa. Cine de géneros europeo (1960-1979)*, coordinado por Javier G. Romero. Todas estas obras incluyen referencias o apartados dedicados a Amando de Ossorio; sin embargo, siempre se le incluye dentro de un tratamiento general de la trayectoria fantaterrorífica del cine español. De tal manera, los estudios especializados sobre la figura y obra de Amando de Ossorio son cuantitativamente reducidos.

No podemos dejar de mencionar las dificultades que supone explorar y construir un discurso acerca de este movimiento del séptimo arte. La ausencia de fuentes directas, o las contradicciones o falta de información que estas presentan, dificultan la construcción de determinados aspectos históricos, como las fechas de estreno y rodaje, los presupuestos que manejaban los productores, ciertas ideas originales del realizador o las condiciones de rodaje.

## Adscripción genérica de la tetralogía de los templarios ciegos.

### El marco fantaterrorífico

La definición de “fantaterror” es un dilema de difícil solución al que se enfrentan los especialistas en la materia. Los hay, inclusive, que se alejan de esta terminología o de la definición de que se suele dotar. Sin embargo, está generalmente aceptado que existe un cine fantástico y terrorífico neta y específicamente español, de forma que se puede trazar su genealogía, desarrollo y características. El fantaterror se define en torno a las siguientes características: ser un cine de género fantástico-terrorífico; el mimetismo; la crudeza; una naturaleza parcialmente *exploitation*; la posesión de elementos netamente españoles.

### Un cine genérico

Cuando hablamos de fantaterror, hablamos de un cine genérico, en la medida en que nos referimos a la categoría de género cinematográfico, “integrado por aquel conjunto de narraciones en imágenes (...) donde se nos ofrezca, de una manera convencionalizada, una serie de hechos o situaciones que se ajustan canónicamente a unos modelos iconográficos, estructurales e ideológicos”<sup>1</sup>. A su vez, en una taxonomía interna, el fantaterror se encuentra adscrito a la categoría del fantástico, en la medida en que “reúne las mismas propiedades artísticas e industriales del resto de *fantastiques* nacionales”<sup>2</sup>. De tal forma, el “fantástico” se define en oposición a lo real, y se define como “toda historia contada en imágenes que argumental y/o sintácticamente pretenda subvertir, romper, cambiar, exagerar o ignorar la mirada del espectador sobre aquello que, empíricamente, denominamos realidad”<sup>3</sup>.

Por otro lado, y profundizando en las categorías, el fantaterror no solo es un cine de género fantástico, sino que, más específicamente, es un cine fantástico de terror. Con esto referimos a aquel cine que, a través de una previa y teórica separación de lo real (ontológica y fenoménicamente hablando), apela a instancias inconscientes supuestamente reprimidas, las cuales se conforman en dos voliciones: pulsión de muerte (*thánatos*) y pulsión sexual/vital (*eros*). Así, las cintas terroríficas, instaladas en una heterotopía fantástica<sup>4</sup>, presentan uno de

---

<sup>1</sup> DÍAZ, Adolfo Camilo: *El cine fantaterrorífico español*. Gijón: Ediciones Santa Bárbara, 1993, p. 24.

<sup>2</sup> AGUILAR, Carlos: “Fantasía española: negra sangre caliente”, en AGUILAR, Carlos (coord.): *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*. Bilbao: Donostia Kultura, 2002, p. 12.

<sup>3</sup> DÍAZ, Adolfo Camilo: *op. cit.* p., 29.

<sup>4</sup> El término “heterotopía” fue acuñado por Michel Foucault, y hace referencia a los espacios y lugares que se oponen a la normalidad, cuyos rasgos son el aislamiento espacial y temporal. El espacio-tiempo presentado en *El buque maldito* podría verse a la luz de esta noción. Véase: MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael y PITILLAS SALVÁ, Carlos: *Soy lo que me persigue. El terror como ficción del trauma*. Alicante: Dilatando Mentes Editorial, 2022, pp. 200-212.

los grandes dilemas planteados por el psicoanálisis: el de una naturaleza oscura presente en toda vida anímica, con tendencias a los impulsos violentos y sexuales<sup>5</sup>.

En último lugar, y a pesar de la aporía que pareciera presentarse, si el fantástico terrorífico supone una separación de la realidad para proyectar pulsiones reprimidas de la psique humana (es decir; un movimiento desde dentro del individuo hacia fuera), hay otra direccionalidad, en la que lo fantástico supone una proyección del contexto en que se gesta. Haciendo las veces de un *sosias* o *döppelgänger*, el cine fantástico se constituye, en ocasiones, como bálsamo o exorcismo no sólo de la cara oculta de nuestra vida anímica, sino de los contextos económicos, sociopolíticos, tecnológicos y culturales en que vivimos. Esto se demuestra en las particularidades del fantaterror, ya que, durante las décadas de 1960 y 1970, “en Gran Bretaña, Italia, España y Francia el público acude a las salas ansioso por disfrutar de narraciones que combinan la idiosincrasia nacional -sin rechazar, más bien al contrario, reconocibles influencias yanquis- con ecos del continuo cultural europeo. Continuo que halla un vehículo muy apropiado en la política de coproducción”<sup>6</sup>.

Así, pues, el fantaterror sería una deriva propia del cine fantástico y del cine de terror, dando lugar a un cruce con una serie de características anexas propias del contexto español en que se gesta.

## Un cine mimético

Las cintas fantaterroríficas son miméticas en extremo con el cine de género del que toman inspiración. Teniendo como paradigmas, principalmente, las cintas de terror clásicas de Universal y del manierismo colorista de la Hammer<sup>7</sup>, toman elementos de otras cinematografías<sup>8</sup>. Del clasicismo de Universal se inspiran en diferentes aspectos: la ambientación, los arquetipos terroríficos y los monstruos legendarios, las tramas y arcos argumentales, el carácter mixtificador de los *monster mash*<sup>9</sup>... De la Hammer, por otro lado,

---

<sup>5</sup> LOSILLA, Carlos: *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 17-24.

<sup>6</sup> ORTEA, Nino: “PopSy Pop contra Hollywood”, en G. ROMERO, Javier (dir.): *Hecho en Europa. Cine de géneros europeo, 1960-1979*. Asturias: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón, 2009, p. 9.

<sup>7</sup> Hammer Productions fue una productora británica que se encargó de realizar, principalmente, cintas de terror, fantasía y ciencia ficción. Enmarcada dentro de la “serie B”, pero con una distribución internacional y profusa, su corte gótico en ambientaciones y temáticas, su elegancia formal y su originalidad, supusieron un gran impacto, que se dejaría ver en numerosas producciones de género; en particular, en muchas cintas de fantaterror. Véase: RIGBY, Jonathan: “Hammer and company”, en VVAA, “Antología del cine fantástico británico”, *Quatermass 6*. Astiberri: Bilbao, 2004, pp. 48-53.

<sup>8</sup> Con el término “manierismo colorista” nos referimos al período con el que Carlos Losilla define el cine de terror que se produce entre 1957 y 1965. Véase: LOSILLA, Carlos: *op. cit.*, pp. 109-139.

<sup>9</sup> “*Monster mash*” es el término con que se conocen los filmes de la Universal donde aparecen diferentes monstruos clásicos.

toman elementos formales, desde la puesta en escena hasta la fotografía y dirección artística; la sexualidad, más explícita durante el periodo de auge de la productora británica, se exagera en las realizaciones fantaterroríficas; la revisión de los mitos clásicos del terror; y la explotación del mismo motivo temático en diferentes entregas (cosa que hereda de Universal). Del *giallo* toman ciertos hallazgos formales y el asesino en serie como reclamo argumental<sup>10</sup>. Del cine de serie B y *exploit* aprovechan la visceralidad *gore* y la explicitud del sexo que existe en algunas cintas (sobre todo tras la desaparición de la dictadura franquista)<sup>11</sup>.

Este mimetismo está auspiciado por tres motivos, fundamentalmente: el afán recaudatorio de los productores, el peso del imaginario religioso y la falta de autoestima cultural<sup>12</sup>. A la par, en las cintas, al “estar pensadas para el mercado internacional, se evitaba en lo posible rasgos fisiológicos demasiado asociados al tópico latino”<sup>13</sup>. Aquí también influye el factor de la censura y la imposición gubernamental de la visión de una España idílica y accesible (es decir, sin ningún peligro) para la venida de turistas. De tal forma, se producen resonancias anglosajonas constantes, dando lugar a un segundo mimetismo: el de evitar que el filme parezca español, que se camufle y pase inadvertido como producto nacional.

## Un cine crudo

La crudeza es otro elemento identificativo del cine fantaterrorífico. Esta crudeza se debe al

... desarrollo político-cultural del país a lo largo de tantos siglos de intransigente hegemonía católica (...). Y, en concreto dentro del *Horror* español, se manifiesta mediante la prioridad de lo pútrido, lo enfermizo, lo deforme, lo sórdido, lo inundo, lo obsceno... en resumidas cuentas, lo pecaminoso. No es de extrañar, por tanto, que el *Fantastique* nacional (...) descarte la ciencia-ficción y la fantasía pura<sup>14</sup>.

Crudeza que se deja ver, como mencionamos previamente, en la marcada y explícita relación entre *eros* y *thánatos*. La filmografía del fantaterror está plagada de escenas de sexo y muerte, ya sea por separado, ya unidas. La crudeza no sólo se presenta en aspectos formales, sino temáticos.

---

<sup>10</sup> PULIDO, Javier: *La década de oro del cine de terror español, 1967-1976*. Madrid: T&B Editores, 2012, p. 45.

<sup>11</sup> Con la derogación de la censura administrativa en noviembre de 1977, la diversificación de géneros cinematográficos vive un auge. Entre estos géneros, se encuentra el cine erótico. Este auge convive, a su vez, con cierto declive del cine fantástico. Véase: DE FELIPE, Fernando y GÓMEZ, Iván: “Miedos en transición: el cine fantástico español de los años de plomo”, en : *Comunicació i risc: III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació*, 2012.

<sup>12</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 47.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 99-100.

<sup>14</sup> AGUILAR, Carlos: *op. cit.*, p. 16.

La representación de la sexualidad y del sexo presentes en el fantaterror está fundada en desnudos femeninos que son “habituales e imposibles de justificar desde el punto de vista del guion, pero perfectamente comprensibles desde el comercial”<sup>15</sup>, problemática que lleva a una serie de elementos misóginos asociados a esta representación: los desnudos integrales son exclusivamente femeninos; las secuencias homosexuales son, también, únicamente femeninas; se establece una dicotomía maniquea entre la mujer virginal, pura y partícipe del bien o la inocencia, y la mujer malvada, más sexualizada y corrupta por el mal. De tal manera, el exceso de voluptuosidades femeninas, los desnudos injustificados y la crueldad en sexo y violencia conforman esta naturaleza cruda del fantaterror<sup>16</sup>.

### **Un cine con elementos *exploitation***

El fantaterror tiene una naturaleza parcialmente *exploit*. El cine *exploitation* se define

... por hacer uso al máximo, exprimir hasta las últimas consecuencias, los elementos de los diferentes géneros al menor coste posible.

Generalmente cuando hablamos de un “Cine Exploitation”, o nos referimos a una película como una “Exploit”, lo hacemos sobre aquella que toma algún aspecto concreto, como un personaje o temática ya filmada con anterioridad, una estrella determinada o cualquier característica sensacionalista especialmente relacionada con el sexo y la violencia.

(...) también hablamos de películas que se convierten, en unas ocasiones para el gran público y en otras para los aficionados especializados, en lo que viene a denominarse como obras “de culto”. Es decir, obras que generan veneración quizá por precisamente no tratarse de productos de calidad, por lo bizarro de sus propuestas<sup>17</sup>.

En el caso de las realizaciones fantaterroríficas, y acorde a la explotación que Universal, Hammer y otros fantásticos nacionales hacían de la imaginería terrorífica, nos encontramos con la tendencia a extender o reformular el universo propuesto en un filme. Son los casos de la saga de Waldemar Daninsky, cuyos mitemas comienzan en *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), y continúan en otras once cintas; también es el caso del doctor Orloff,

---

<sup>15</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y CORDERO DOMÍNGUEZ, Aída: “Sexo y sangre en el cine de terror español (1960-1975)”, en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 15, 2017, p. 54.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>17</sup> MATELLANO, Víctor: *Spanish Exploitation*. Madrid: T&B Editores, 2011, pp. 19-20.

el *mad doctor* seminal de Jesús Franco, cuyas andaduras comienzan en *Gritos en la noche* (1962) y se perpetúan durante siete entregas.

Por otro lado, también tenemos que, en tales filmes, la recurrencia de violencia y sexo se muestra como un elemento *exploit* más. Siendo un reclamo comercial fundamental para el público de las postrimerías de la dictadura franquista (y, en términos generales, del espectador medio internacional del momento), nos encontramos con la aparición de desnudos parciales o totales, las referencias veladas y/o explícitas al sexo y la pantalla teñida de sangre de las víctimas de un asesino monstruoso (algo propio de la serie B y los *exploit* de la década de 1960 y 1970).

Un elemento que ayuda a identificar las realizaciones *exploit* es la llamada “fórmula ARKOFF”<sup>18</sup>, que reza que, en un producto de esta índole, deben estar presentes los siguientes elementos: *Action, Revolution, Killings, Oratory, Fantasy* y *Fornication*<sup>19</sup>. Tales características están presentes en toda la trayectoria fantaterrorífica. Este factor asocia las producciones del fantástico terrorífico español a una cuestión ineludible: la comercialidad, hacia la que se veían enfocadas las realizaciones del momento.

En última instancia, el cine *exploitation* se identifica con realizaciones de exiguo presupuesto, es decir; como un cine de “serie B” o “serie Z”. De nuevo encontramos este aspecto presente en la trayectoria fantaterrorífica, algo que se dejará ver en los resultados de las realizaciones y en el descontento de muchos creadores.

## Un cine netamente español

Acorde a uno de los matices introducidos en el primer apartado, tenemos que la proyección de las condiciones materiales (culturales, sociopolíticas, tecnológicas) de una época es un aspecto que tiende a representarse en el cine fantástico terrorífico. De tal manera, el fantaterror introduce en sus filmes una idiosincrasia netamente española, elemento fundamental para entender su naturaleza. Así, y frente a sus pretensiones miméticas (formales y culturales), la idiosincrasia nacional se cuela en el imaginario presentado en las cintas que

---

<sup>18</sup> Samuel Z. Arkoff (1918-2001) fue un productor asociado a la American International Pictures, productora americana de cine de bajo presupuesto entre cuyo plantel se encontraba el ícono del cine fantástico terrorífico de serie B Roger Corman.

<sup>19</sup> Traducidos como “Acción, Revolución, Asesinatos, Oratoria, Fantasía y Fornicación”, son los elementos que el productor Samuel Z. Arkoff consideraba que había de tener toda cinta fantástico-terrorífica si quería tener éxito comercial, y que refieren a: drama con movimiento (Acción); temas polémicos o incisivos (Revolución); ciertas dosis de violencia (Asesinatos); diálogos buenos (Oratoria); creatividad imaginativa (Fantasía); y erotismo para una franja de edad entra la adolescencia y la edad mediana (Fornicación). Véase: AGUILAR, Carlos: *Cine de terror, 1950-1959. De entre los muertos*. España: Desfiladero ediciones, 2023, p. 116.

aquí tratamos. Estos elementos nacionales se evidencian, por ejemplo, en la exacerbación de la vertiente religioso-ceremonial tradicional, la cual “utiliza en el mismo sentido ideológico represivo que el contexto de donde surge”<sup>20</sup>. El maniqueísmo presente en el fantaterror, típico en la imaginería terrorífica, puede entenderse como vinculado a la visión tradicional católica del enfrentamiento constante entre Bien y Mal; también la representación de rituales ceremoniales y de elementos católicos, constante en la tetralogía de los templarios, se entiende a la luz de esta característica.

Los componentes nacionales no sólo se presentan bajo la forma de elementos religioso-ceremoniales, sino que también se entrelazan en las veladas críticas o subtextos del contexto político y social que vive la España del aperturismo. Algunas formas de representar estas problemáticas se configuran en la presencia de una amenaza atávica, como es el caso de los templarios ciegos, frente a una juventud moderna que se encuentra alejada de paradigmas arcaizantes (más evidente en *La noche de las gaviotas* (1975) que en otros casos); en la representación explícita del sexo como elemento emancipador y/o pulsional frente a la tendencia represiva del régimen franquista; en la crítica social, a través de la representación de la clase política que vemos en *El ataque de los muertos sin ojos* (1973). En última instancia, el enfrentamiento entre un pasado arcaizante y un presente moderno y liberado, entre dos paradigmas incompatibles, que adopta la forma narrativa gótica de oposición entre lo viejo y lo nuevo<sup>21</sup>.

Entre estos elementos puramente españoles está un *star system* configurado por directores, productores y, principalmente, actores, recurrentes en la filmografía fantaterrorífica. Como bastión de las realizaciones fantaterroríficas (en su vertiente de director, guionista y actor) tenemos a Jacinto Molina, cuyo nombre artístico, Paul Naschy, aparece asociado a muchas cintas fundamentales del género (*La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970); *El jorobado de la morgue* (Javier Aguirre, 1973); *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972), etc.). Jesús Franco, prolífico pionero y artesano, entre otros géneros y ramificaciones del fantástico, del cine *exploit*, inaugura ciertos elementos del fantaterror con *Gritos en la noche* (1962), comenzando una trayectoria que se fundará en la explotación de elementos fantaterroríficos constante. Narciso Ibáñez Serrador, figura clave de la televisión en España, donde lleva a cabo *Historias para no dormir* y *Un, dos, tres... responda otra vez*, realiza dos aportaciones

---

<sup>20</sup> COMPANY, Juan María: “El rito y la sangre (Aproximación al subterror hispano)”, en RÁBAGO, Joaquín (director): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974, p. 26.

<sup>21</sup> Véase: SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén: “Lo viejo y lo nuevo: expresiones de lo gótico en la tetralogía de los templarios ciegos de Amando de Ossorio”, en *Herejía y Belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. N° 3, 2015, pp. 91-108.

fundamentales para el fantaterror: *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1975), ambas tan partícipes del fenómeno como *rara avis*. Amando de Ossorio, quien aquí nos ocupa, es otra de las cabezas visibles del fenómeno fantaterrorífico, con unas aportaciones fundamentales para el género: desde *Malenka* (1969) hasta *Serpiente de mar* (1985). Otros autores y actores recurrentes de este *star system* son León Klimovsky, Juan Piquer Simón, Jorge Grau, Helga Liné, Lone Fleming, María Kosty y Tony Kendall, por mencionar algunos de los más importantes.

Tenemos, en definitiva, cinco elementos que definen el fantaterror:

- 1) Un cine de género fantástico terrorífico.
- 2) Mimético en lo formal y en lo cultural.
- 3) Crudo en lo que respecta a la representación del sexo y la violencia.
- 4) Una naturaleza *exploit* parcial.
- 5) Presencia de elementos netamente españoles.

## Contexto histórico del cine fantaterrorífico. Cronología

El cine fantaterrorífico encuentra su auge entre 1968 y 1975. Esto, frente a la carestía de producciones fantásticas y terroríficas del cine español, se ve motivado, principalmente, por cuestiones comerciales y socioculturales, auspiciadas por la larga sombra del régimen nacionalcatólico del franquismo. Si bien no hablamos de plena ausencia de cintas fantásticas y terroríficas, sí nos encontramos ante un panorama cuantitativamente pobre.

Los períodos en los que se podría dividir la filmografía fantástico-terrorífica del cine español son los que siguen<sup>22</sup>:

### **Represión (1897-1960)**

Este primer periodo del cine fantástico español se caracteriza por la represión oficial y la represión mental autoimpuesta del género. Cabe separar este periodo en dos momentos, uno previo al golpe de estado franquista, y otro posterior.

En un primer momento, nos encontramos con incursiones en el fantástico en los seriales catalanes, por un lado; por otro, ejercicios que se encajan plenamente en la ciencia ficción. Si tenemos, en primer lugar, el caso de seriales que imitan modelos extranjeros y se apoyan en elementos morbosos relacionados con el crimen (*Los misterios de Barcelona* (1915), *El beso de la muerte* (1916) o *La hija del misterio* (1916)), en segundo lugar, tenemos a dos autores que realizan aportaciones de género muy notables. Estos son Segundo de Chomón y Nemesio Sobrevila. El primero de estos, con *El hotel eléctrico* (1906), producción rodada en Francia para Pathé, hace un uso pionero del *stop-motion*<sup>23</sup>, que se suma a un argumento futurista, en el que un hotel posee propiedades automatizadas, cuasi robóticas. Otros casos destacables son *La mansión encantada* (1907) y *El espectro rojo* (1907). Por su parte, Nemesio Sobrevila presenta un Madrid futurista en *Madrid en el año 2000* (1924), para luego pasar al vanguardista y casi experimental resultado de *El sexto sentido* (1929).

---

<sup>22</sup> Utilizamos, aquí, la cronología establecida por Carlos Aguilar, en la medida en que nos parece la más adecuada por su concreción, capacidad explicativa y adecuación al marco histórico. Aun así, la cronología se verá enriquecida por las aportaciones de otros especialistas, profundizando en determinados aspectos. Véase: AGUILAR, Carlos: "Fantasía española: negra sangre caliente", en AGUILAR, Carlos (coord.): *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*. Bilbao: Donostia Kultura, 2002, pp. 11-71.

<sup>23</sup> El *stop-motion* es una técnica cinematográfica consistente en dotar de movimiento a objetos inanimados, vía yuxtaposición de fotogramas en los que se va variando la posición de tales objetos. A través de la continuidad de los fotogramas, con los objetos y/o figuras en distintas posiciones, se genera la ilusión de movimiento. El *stop-motion* será una técnica recurrente en el cine fantástico, teniendo como caso ejemplar a Ray Harryhausen.

Durante el período de la Guerra Civil (1936-1939), la producción de cintas se enfoca a fines propagandísticos. La producción de filmes durante este periodo cuenta con documentales, noticiarios, algún serial y contadas cintas de ficción enclavadas en el realismo social. No hay que desdeñar la producción cinematográfica durante la contienda: los centros donde se había concentrado la industria (Madrid y Barcelona) estaban en manos del bando republicano, por lo que será éste quien más se vuelque en la realización de películas. Así, entre 1936 y 1939, el bando republicano produce, aproximadamente, 360 películas; mientras que el bando nacional realiza unos 93 filmes<sup>24</sup>.

Hasta dos décadas después, las incursiones que se producen se vinculan con el fantástico a través de su imaginaria; la cual aparece deformada y satirizada, pues estamos hablando de incursiones en clave burlesca. Sin embargo, habrían de destacarse dos muy notables excepciones: *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), de Edgar Neville, y *Tenemos 18 años* (Jesús Franco, 1959). La primera de estas cintas es un filme “cuya asombrosa existencia en el cine de la época entraña una consciente cualidad paradójica, que comienza, casi como manifiesto, en su propio título”<sup>25</sup>. Odisea onírica, *La torre de los siete jorobados* trata de la existencia de un entramado subterráneo donde vive un grupo de jorobados. Por su parte, *Tenemos 18 años* anticipa “el futuro cinematográfico del autor mientras, sutilmente, se [burla] de la hostilidad del poder franquista contra el *Horror*”<sup>26</sup>.

Este es el periodo donde el cine español sufre más envites, debacles y cambios. El contexto es propicio para ello: cambio de siglo, incertidumbre política y una guerra civil. Más allá del cine de género, hay que atender a los factores que configuran la situación de la industria en términos generales. Estos factores son notables, sobre todo, en este segundo momento, que situamos tras la victoria franquista<sup>27</sup>.

En 1941, se decreta la prohibición de proyectar películas que no sean en español, lo que se traduce en la obligatoriedad de doblajes. Este mismo año se trasvasan las competencias cinematográficas a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS. En 1942 se implantan el Crédito Cinematográfico Sindical y los premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo, con el fin de fomentar el cine patrio<sup>28</sup>. En 1943 se organiza la protección

---

<sup>24</sup> CRUSELLS VALETA, Magí: “El cine durante la Guerra Civil española”, en *Comunicación y sociedad*, Vol. 11, Nº 2, 1998, p. 124.

<sup>25</sup> AGUILAR, Carlos: *op. cit.*, p. 18.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>27</sup> La información recogida en los párrafos siguientes ha sido extraída de: GUBERN, Román: *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016, pp. 458-469.

<sup>28</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002, pp. 26-28.

económica del cine español, con el establecimiento de una Comisión Clasificadora, mediante la cual el Estado otorga “permisos de importación de *films* extranjeros a los productores españoles, en cantidad proporcional a la calidad de sus películas producidas”<sup>29</sup>, lo que provoca la importación de películas extranjeras “con el fin de obtener los permisos de importación que permite el mercado internacional buscando el beneficio a corto plazo, sin auténtico espíritu empresarial con planificación a medio y largo plazo y con una idea de continuidad”<sup>30</sup>.

Hay que destacar que, en los comienzos de la posguerra, a pesar de no poseer la infraestructura y recursos necesarios, y de la carestía de película virgen, la producción de películas en la España de la dictadura franquista asciende a 24 filmes en 1940, 31 en 1941 y 52 en 1942, cifras nada desdeñables<sup>31</sup>.

En 1944 el gobierno crea una categoría especial de películas, denominadas de “Interés Nacional”, consolidando una serie de políticas que se vendrán produciendo a lo largo de todo el siglo. Tal categoría representa el 7% de las películas producidas entre 1944 y 1964, y consolida un canon de películas consideradas como afines a los valores morales, sociales y políticos del régimen franquista<sup>32</sup>.

A finales de los años cuarenta entra en crisis CIFESA, creada en 1932 y que supone el primer intento español de consolidar una gran productora al estilo americano. Esta crisis se produce “por un exceso de pretensiones por asimilar los métodos de aquellas empresas extranjeras ya que el contexto y el mercado español no permitían los enormes gastos con que planteó muchas de sus producciones”<sup>33</sup>.

José María García Escudero, quien será una figura fundamental para comprender el periodo venidero, es Director General de Cinematografía durante un breve periodo en 1951<sup>34</sup>. En esta primera etapa de García Escudero tiene lugar el conflicto de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). La película se inspiraba en el éxodo rural hacia los grandes centros urbanos, siguiendo a una familia avocada a marchar de su tierra natal. En ella podía verse una

---

<sup>29</sup> GUBERN, Román: *op. cit.*, p 459.

<sup>30</sup> VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, p. 66.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> DÍEZ PUERTAS, Emeterio: “El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964)”, en *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 23 y 24 de junio de 2014.

<sup>33</sup> VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *op. cit.*, p. 66.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 73.

representación de los bajos fondos de Madrid, por donde paseaban, entre otras figuras, prostitutas. *Surcos*

... aparecía, por tanto, como una flagrante provocación a las normas embellecedoras y asépticas que regían la producción cinematográfica española, y su representación en el Ministerio levantó una auténtica polvareda polémica<sup>35</sup>.

García Escudero, que se pronunciaría en defensa de la cinta, terminaría su primer periodo en el Ministerio, a tenor del escándalo provocado<sup>36</sup>.

En 1955, el Cine Club Universitario de Salamanca convoca unas Conversaciones Nacionales. Resultado de estas, se apuesta por un “viraje hacia la tradición realista de la cultura español”, poniendo en marcha una “nueva cultura, veraz y antirretórica”<sup>37</sup>. También en 1955 se establece una cuota de pantalla, según la cual, las empresas distribuidoras habían de incluir una película española por cada cuatro extranjeras, y las empresas de exhibición veían obligadas a la proyección de un día de películas españolas por cada cuatro días de películas extranjeras. A su vez, tres años antes, en una Orden del 16 de julio de 1952, ya se establecían subvenciones según una protección económica por parte de una Junta de Clasificación.

A partir de 1953 se produce un cambio legislativo que abrirá las puertas a las coproducciones. Las primeras, en colaboración con Italia y Francia, abren el camino a la regeneración del cine autóctono, que venía de una situación industrial delicada y con necesidad de renovación<sup>38</sup>. Esta apertura marcará parte del carácter del cine fantaterrorífico.

### **Insinuación (1961-1967)**

Período marcado por la promulgación de las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía de 1964 y por la aparición del Código de Censura en 1963. En las Normas de Censura Cinematográfica (Orden ministerial del 9 de febrero de 1963) y en el texto de sobre Censura de guiones (Orden ministerial del 16 de febrero de 1963), se prohíben explícitamente

... la justificación del suicidio, del homicidio piadoso, de la venganza y del duelo, del divorcio, del adulterio, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del

---

<sup>35</sup> GUBERN, Román: *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Editorial Euros, 1975, p. 66.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> GUBERN, Román: *Historia del cine*, p. 461.

<sup>38</sup> VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *op. cit.*, p. 72.

alcoholismo y de delitos excesivamente pormenorizados, así como las escenas de brutalidad o crueldad, las ofensas a la religión, a la Iglesia católica y a los principios fundamentales del Estado y a la persona del Jefe del Estado<sup>39</sup>.

Tras el relevo ministerial en junio de 1962, en el que Manuel Fraga Iribarne se hace cargo del ministerio de Información y Turismo, José María García Escudero, avalado por Fraga Iribarne, se coloca al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro<sup>40</sup>. El 19 de agosto de 1964 se establecen las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, mediante una ordenación jurídica donde “se recogen las fórmulas del crédito a plazo medio otorgado por el Estado a las empresas cinematográficas”<sup>41</sup>. Esta orden ministerial modifica

... el sistema de protección vigente desde 1952, basado en unas categorías que otorgaban un porcentaje de subvención sobre el coste total de la película. El nuevo sistema de protección pretendía proteger las obras de interés especial para el Estado, ya fuera por su ambición artística o por fomentar la incorporación tutelada desde las altas instancias a jóvenes valores de la profesión<sup>42</sup>.

Esta medida, surgida al amparo del Primer Plan de Desarrollo Económico, favorece el sistema de coproducción, en el que se fundará la casi totalidad de realizaciones del fantaterror. Las coproducciones familiarizan al cine español con los géneros cultivados en Europa, introduciendo, así, el fantástico<sup>43</sup>.

Este periodo de insinuación se abre con *Gritos en la noche* (1961), de Jesús Franco. En ella, Jesús Franco nos presenta al primer *mad doctor* de la historia del cine español, e inaugura, aunque disimuladamente, la trayectoria del fantaterror. Inspirada en el expresionismo alemán y el goticismo clasicista de Universal, la historia, truculenta, es un ejercicio plenamente encajado en el fantástico terrorífico.

A su vez, durante este periodo también se producen cintas de ciencia ficción y fantásticas, algunas inspiradas en autores clásicos. También hay que destacar dos incursiones en el género que suponen adiciones fundamentales al plantel del fantástico patrio: *El sonido de la muerte* (1965), de José Antonio Nieves Conde, primera *monster movie* del cine español; y *El valle de los*

---

<sup>39</sup> GUBERN, Román: *Un cine para el cadalso*, p. 110.

<sup>40</sup> GUBERN, Román: *Historia del cine*, p. 465.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 30.

<sup>43</sup> AGUILAR, Carlos: *op. cit.*, p. 20.

*hombres de piedra* (1963), de Alberto de Martino, un péplum fantástico en el que Amando de Ossorio realiza los efectos visuales.

### **Eclosión (1968-1970)**

Este periodo supone una explosión industrial y una transición estética. Dos éxitos comerciales y uno crítico constituyen el estallido industrial al que asistimos: *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), y *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970), por un lado; y *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), por otro. Tales éxitos animan a los productores a invertir en realizaciones de corte terrorífico, en la medida en que estas, de bajo coste de producción, son garantía de beneficio inmediato y de fácil exportación. Ahora bien, no podemos entender esta situación sin explicar uno de los factores principales que lleva a la necesidad de hacer un cine rentable. Este factor es el conocido como “caso Matesa”.

Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España, S.A.) fue una multinacional cuya producción estaba centrada en los telares sin lanzadera, montados en España con piezas importadas de Estados Unidos. Mientras la empresa se aprovechaba de ayudas y créditos estatales, los telares apenas se vendían en el extranjero, pues filiales de la empresa las adquirían ilícitamente. Así, a comienzos de septiembre de 1969, el Gobierno abre una investigación sobre Matesa. Juan Vilá Reyes, fundador de Matesa, “recibía el 25% de sus recursos anuales del Banco de Crédito Industrial (BCI), entidad pública también encargada de aportar ayudas económicas a la industria del cine”<sup>44</sup>. El Gobierno decide congelar las subvenciones a la industria cinematográfica, en la medida en que el BCI es intervenido por el Estado. A su vez, el pago de subvenciones sobre el control de taquilla también fue paralizado. El Fondo de Protección Cinematográfica, dependiente del BCI, contaba con un déficit de 180 millones de pesetas llegado 1970. Con una deuda acumulada de 160 millones de pesetas, que, meses después, asciende a 250 millones, el sector industrial cinematográfico se encontraba un gravísimo aprieto<sup>45</sup>.

Con esta precaria situación industrial, el éxito de cintas como las antes citadas supone la posibilidad de regeneración del tejido comercial de la cinematografía española. Así, comienzan a realizarse películas de terror que, producidas con un presupuesto exiguo, son vendidas al extranjero a precios bajos, generando un mercado constante y enriquecedor para la industria. Con el afán de venta al extranjero se asienta una de las características del

---

<sup>44</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 35.

<sup>45</sup> *Idem.* También: VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *op. cit.*, pp. 141-142.

fantaterror: el mimetismo geográfico-argumental, de forma que “la acción transcurría fuera de España, los argumentos versaban sobre arquetipos universales, los lugares de rodaje eran insólitos”<sup>46</sup>. El resultado, que bien podía ser de cualquier otro fantástico nacional, era vendido con pasmosa facilidad al extranjero.

Por otro lado, las corrientes y estilos que se habían labrado en el fantástico español desaparecen, abriendo paso a las que implantarán creadores como Jacinto Molina, Narciso Ibáñez Serrador, Amando de Ossorio o Jesús Franco. Así, fenómenos como las coproducciones internacionales de Jesús Franco, el impacto del *fumetto* y del *giallo* italianos y la huella dejada por *La marca del hombre lobo* (León Klimovsky, 1968), *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) y *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970) suponen los hitos del periodo y marcan la tónica a seguir para la cinematografía fantaterrorífica.

### **Explosión (1971-1973)**

Dos factores llevan, pues, a una explosión industrial de producciones fantaterroríficas, a saber: cineastas afines al género e interesados en cultivarlo y urgencia industrial “de un género tan barato como exportable, de fácil consumo interno y externo”<sup>47</sup>. El éxito comercial del fantaterror coincide con el declive del género a nivel internacional, el cual seguía centrado en el clasicismo goticista y el tratamiento de mitos arquetípicos. De tal forma,

... el terror hispano de los primeros años 70 representó, de puertas afuera, una curiosa prolongación/canto del cisne de una concepción clásica del género, a punto de sucumbir como estilo prioritario bajo el empuje de una nueva generación de cineastas especializados. Mientras que, de puertas adentro, nuestro terror introdujo una fugaz variante del concepto Serie B implantado décadas atrás por Hollywood: producción sistemática de filmes de coste mínimo y género universal, realizados e interpretados por profesionales recurrentes con destino al consumo indiscriminado en salas de programa doble y circuitos rurales<sup>48</sup>.

Un aspecto destacable de este periodo del fantaterror es el de poseer una imaginería y tratamientos, tanto formales como temáticos, afines al cómic de género del momento, como los americanos *Creepy* y *Eerie*.

---

<sup>46</sup> AGUILAR, Carlos: *op. cit.*, p. 24.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>48</sup> *Idem*.

Durante la explosión del fantaterror entre 1971 y 1973 contamos la realización de ochenta películas de género, cifra nada desdeñable teniendo en cuenta la situación industrial y la tradición del género. A su vez, se consolidan las trayectorias de creadores como Paul Naschy, León Klimovsky, Amando de Ossorio o de productoras como Profilmes; generando, a la par, mitologías autóctonas, tales que el licántropo Waldemar Daninsky o los templarios ciegos de ultratumba. Es en este periodo cuando se ruedan tanto *La noche del terror ciego* (1972) como *El ataque de los muertos sin ojos* (1973). Algunas de las cintas más representativas del periodo y de los creadores, más allá de las anteriores, nacen aquí, asentando las bases de lo que hoy conocemos como fantaterror: *Pánico en el transiberiano* (Eugenio Martín, 1972); *Ceremonia sangrienta* (Jorge Grau, 1972); *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972); y un largo etcétera.

### **Saturación (1974-1976)**

Dos aspectos identifican esta etapa: la puesta al día por parte del Estado de las deudas contraídas con los productores, por un lado, y la congestión de cintas de género, por otro. Frente a las ochenta realizaciones de género de la etapa explosiva que tiene lugar entre 1971 y 1973, en este periodo nos encontramos con una producción reducida a la mitad, mostrando el agotamiento que el cine fantaterrorífico parece comenzar a sufrir.

Sin embargo, en este periodo, los autores de mayor renombre siguen trabajando en el marco fantástico. Así, Jacinto Molina se introduce en un nuevo sector con *Inquisición* (1976), donde ejerce de director; Amando de Ossorio participa en el auge de cine de género que se inspira en la visión del satanismo que presenta *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), con *La endemoniada* (1975); Jorge Grau rueda una revisión de corte fantaterrorífico de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968): *No profanar el sueño de los muertos* (1975), uno de los mejores ejercicios del género.

### **Dispersión (1976-1983)**

Esta etapa está marcada por el final de la dictadura franquista. Con el restablecimiento de la monarquía borbónica dejando paso a la democracia parlamentaria, el cine fantaterrorífico se debate “entre la nostalgia de un tan reciente como efímero esplendor industrial y el recelo ante un horizonte sin garantías de favorecer el género”<sup>49</sup>. El cine de género consigue salir de esta dicotomía con la aparición de dos novedades: el sexo explícito, gracias al fin de la censura cinematográfica; y la aparición de cineastas nóveles que aportan nuevos estilos. Este último

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 41.

es el caso de Iván Zulueta, Bigas Luna, Sebastián D'Arbó y Juan Piquer Simón en su faceta de director.

Los cineastas que encabezaron el género en su momento introducen elementos *soft core*, clasificados “S”, en el fantaterror<sup>50</sup>. Es el caso de Jesús Franco, afincado de nuevo en España, que rueda, entre otras, *Sexo caníbal* (1979), *El lago de las vírgenes* (1982) y *La mansión de los muertos vivientes* (1983), esta última con inspiración, algo lejana, en la tetralogía de los templarios. Jacinto Molina introduce elementos *soft core* en *El caminante* (1979), procurando sostener, “contra viento y marea, la concepción genérica que mantuvo durante las etapas pasadas, ya siempre con realización propia”<sup>51</sup>, lo que le lleva a crear dos productoras para cultivar diferentes géneros (entre ellos el fantástico).

Se produce un auge de las copias de éxitos comerciales de género extranjeros, como de *Zombi* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1979), continuación de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) y que supone una de las cúspides del cine de terror sobre muertos vivientes. Entre otros *exploits*, todos casos de coproducción con Italia o Francia, tenemos *El lago de los muertos vivientes* (Jean Rollin, 1981), *Terror caníbal* (Julio Pérez Tabernero, 1981) o *Apocalipsis caníbal* (Bruno Mattei, 1981).

Hay que destacar que, durante este periodo, Amando de Ossorio, no rueda ninguna cinta que participe plenamente en el fantaterror. Por un lado, tenemos *Las alimañas* (1977), más enfocada a la acción (aun cuando cuente con un reptil que recuerda a *Trampa mortal* (*Eaten Alive*, Tobe Hooper, 1976); y, por otro, *Pasión prohibida* (1980), cinta puramente *soft core*.

Esta etapa, en resumen, supone una sutil prolongación de la filmografía de ciertos cineastas de género. Junto a la aparición de nuevos realizadores, algunos vinculados de antemano al género, otros completamente nóveles, se abren dos vías: la de una nueva estética y la de un continuismo genérico.

Sin embargo, en 1983 aparece un decreto que pone en jaque el sistema de coproducciones y el circuito del fantaterror: la ley Miró. Pilar Miró, profesional de la industria, es nombrada Directora General del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura en 1982. En 1983 implanta un decreto donde “se establecen ayudas ministeriales de adelanto a recaudación en taquilla en base a la discriminativa elección de proyectos”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Por “*soft core*” se entiende un tipo de cine pornográfico más cercano al erotismo, donde se presentan elementos más sutilmente que en la pornografía al uso. La clasificación “S” fue una categoría cinematográfica que se implantó en España para calificar las cintas que contenían esta clase de pornografía.

<sup>51</sup> AGUILAR, Carlos: *op. cit.*, p. 44.

<sup>52</sup> MATELLANO, Víctor: *Spanish Horror*. Madrid: T&B editores, 2017, p. 23.

Esta medida fomenta un cine subvencionado de corte realista y literario, en la tradición española en 1955 con las Conversaciones Nacionales del Cine Club Universitario de Salamanca. Aun cuando este decreto fomentase el cultivo de cierta clase de cinematografía, y supusiese determinados beneficios, el cine independiente y de género se vio afectado en la medida en que esta política dejaba de lado las producciones de corte fantaterrorífico y se centraba en un cine cuyo caché era más elevado; problemática que, a su vez, ayuda a estancar el cine popular y reduce, involuntariamente, la cuota de pantalla de cintas españolas, provocando, eso sí, el auge del circuito de cine emitido en televisión<sup>53</sup>.

Como resultado de todos los factores que conforman esta última etapa, el cine fantaterrorífico se muestra agotado, hasta el punto de que los últimos productos que podemos catalogar como tal se muestran dispersos, llevando a lo que podemos considerar como el fin del género.

---

<sup>53</sup> VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *op. cit.* pp. 183-187.

## Amando de Ossorio<sup>54</sup>

### Vida y obra

Amando de Ossorio nació el 6 de abril de 1918 en la calle Rúa Real (A Coruña), en el seno de una familia aburguesada. Su padre, también llamado Amando de Ossorio, trabajaba como funcionario en la Delegación de Hacienda. Amando padre, miembro de sociedades culturales como “Amigos de la ópera” y “Follas Novas”, está inmerso en la vida artística de A Coruña. En 1920 nace la única hermana de Amando hijo, Isabel Ossorio Rodríguez. Niño enfermizo, sus constantes problemas respiratorios hacen que su familia tenga que ir a pasar las vacaciones a Ordes, cerca de Santiago de Compostela. Vive cerca del Cine París, al que asiste a las sesiones de cine mudo durante su infancia. Sin embargo, con el paso del tiempo empieza a ir al Cine Savoy (más tarde llamado “Ya voy”, debido a imposiciones franquistas), donde verá las cintas clásicas de la Universal, tales que *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931) y *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931).

El apellido “De Ossorio”, curiosamente, parece estar relacionado históricamente con la orden del temple. Ponferrada fue un centro importante del temple, como se puede comprobar en la historia que rodea su castillo durante el siglo XII<sup>55</sup>. El conocimiento, por parte de Amando de Ossorio, de esta circunstancia, puede entenderse como una inspiración a la hora de plantear su tetralogía.

La Guerra Civil ocurre con él viviendo en A Coruña. Declarado inútil para el combate por problemas intestinales, no participa en la contienda. Su vida, en estos tiempos, discurre afín al camino marcado por su padre: tras el bachillerato, estudia un año de comercio y otro de inglés. A su vez, comienza a adaptar obras clásicas de literatura en Radio Nacional, por medio de Enrique Mariñas. También posee un estudio de pintura donde desarrolla sus aptitudes pictóricas y plásticas. Es en 1942 cuando marcha a Madrid a estudiar periodismo, y allí sigue colaborando en Radio Nacional. Este mismo año realiza dos cortometrajes: *El misterio de la*

---

<sup>54</sup> Información extraída de: TUDELA, Mariano: “Amando de Ossorio o la vocación irrefrenable”, en VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, pp. 5-7; ZAPATA, Xose: “A vida dun galego fantástico”, en VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, pp. 7-11; BENEDETI, Ignacio: “O cine de Amando de Ossorio: do ostracismo nacional á repercusión internacional”, en VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, pp. 11-15; SALA, Ángel: “Las *pulp-legends* de Amando de Ossorio”, en AGUILAR, Carlos (coord.): *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*. Bilbao: Donostia Kultura, 1999, pp. 309-347; OLANO, Josu y CRESPO, Borja: “Entrevista con Amando de Ossorio”, en AGUILAR, Carlos (coord.): *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*. Bilbao: Donostia Kultura, 1999, pp. 347-375; *Relatos del fantástico; El último templario*; Entrevista con Xosé Zapata del 20 de diciembre de 2023.

<sup>55</sup> Véase: COBOS GUERRA, Fernando: “Castillo de Ponferrada”, en DE VEGA CUBERO, María Luisa (coord.): *Castilla y León Restaura. 2000-2004*. Castilla y León: Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 89-98.

*endemoniada* (1942) y *El último carnaval* (1942). Su primer contacto con Madrid le marca profundamente, abriéndole las puertas a una vida donde sus intereses intelectuales pueden verse suplidos.

Tras su periplo madrileño, regresa a Coruña para presentarse a unas oposiciones para el Banco Español de Crédito. A su vuelta en Galicia, abre un estudio fotográfico donde pasa las tardes. Este estudio acaba por ser punto de encuentro de otros artistas y personajes vinculados a la vida cultural de la ciudad. A la par que continúa su colaboración en Radio Nacional, escribe para *La Voz de Galicia*, periódico donde realiza un semanal llamado “La Provincia”.

En 1949, y sin ver sus intereses intelectuales lo suficientemente enriquecidos, marcha definitivamente a Madrid. Allí pone en práctica un llamativo método para darse a conocer: le pide al camarero del Café Gijón, uno de los epicentros de la vida cultural de posguerra, que le llame por su nombre en voz alta, como si tuviera que atender el teléfono. Así, con el tiempo, la gente empieza a conocer el nombre de Amando de Ossorio. Durante estos años recibe clases de pintura del hijo de Eduardo Chicharro, con el que llegará a compartir vivienda. Por lo demás, asiste a obras de teatro y sigue colaborando en Radio Nacional, donde es contratado el 1 de enero de 1951. Trabajando en Radio Nacional conoce a su mujer, que es empleada en el Archivo de la radio. A su vez, comienza a obtener ingresos de la publicidad, y realiza, entre 1956 y 1960, diferentes reportajes para la recién creada Movierecord.

A comienzos de la década de 1950 participa en la película *Último día* (Antonio Román, 1952), haciéndose cargo del guion. Durante este periodo escribe guiones para cintas como *Bajo el cielo de España* (Miguel Contreras Torres, 1952), *Cabaret* (Eduardo Manzanos, 1952), *La ciudad de los sueños* (Enrique Gómez, 1954) y *El ejército blanco* (Francisco Borja Moro, 1959). Sin embargo, en muchas ocasiones no aparece acreditado. En 1955 rueda *Así es Madrid*, trabajo publicitario que supone la primera utilización del formato *Scope* en España. A la par, comienza a estudiar en la Escuela Oficial de Cine, quizás por consolidar con un título su experiencia en el mundo audiovisual. A pesar de ello, solo está un año en la Escuela, por lo que no llega a terminar la formación.

1956 es un año fundamental. Este año dirige *Bandera negra*, adaptación cinematográfica de la obra de Horacio Ruiz de la Fuente. Rodada con un solo intérprete y sin permisos, el filme acaba con la imposición de una multa de 50.000 pesetas para su productor, y con Amando de Ossorio empujado al ostracismo en la escena cinematográfica. Esto marca profundamente sus años venideros en el mundo del cine. En *Bandera negra* nos encontramos con un monólogo

en el que el personaje protagonista, Valentín Mosquera (José María Seoane), se lamenta de la pena de muerte que se cierne sobre su hijo. En este soliloquio, Valentín repasa los acontecimientos que han llevado a la situación actual, acompañados de diferentes reflexiones sobre la vida, la muerte, la culpa y, particularmente, la pena de muerte. Con un montaje y una edición vanguardistas, *Bandera negra* es una *rara avis*. Aparte de su carácter experimental y arriesgado, la rúbrica con la que se abre el filme (“La acción transcurre en cualquier país, donde exista la pena de muerte”) ya supone la declaración de intenciones que la convierte en una realización incómoda para el régimen franquista. Sumado a esto, Horacio Ruiz de la Fuente, autor de la obra teatral original, acaba por denunciar la adaptación. A su vez, la Junta de Clasificación de Censura la clasifica de 3ª categoría, lo que impedía que contase con ayudas. Poco tiempo después, la película es censurada, por lo que se prohíbe su exhibición. Esta primera incursión de Amando en el formato del largometraje lo lleva al ostracismo hasta 1964<sup>56</sup>.

En 1962 se casa con María Luisa Pelegrín. Dos años después vuelve a intentar introducirse en la industria cinematográfica, lo que resulta en la coproducción del *western* *La tumba del pistolero* (1964). Entre 1964 y 1968 realiza diferentes filmes de encargo, como *Rebeldes en Canadá* (1965) o *La niña del patio* (1967), hasta que se presenta la oportunidad de realizar su primera aportación al fantaterror: *Malenka* (1968). Tanto *La tumba del pistolero* como *Rebeldes en Canadá* son aportaciones genéricas al *western*. Como cintas de encargo, sus argumentos son sencillos, y los medios con los que contaban eran limitados (algo que marcará la carrera de Amando); lo mismo ocurre con *Escuela de enfermeras* (1964), cinta humorística que sigue la estela de *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), y con *La niña del patio*, comedia costumbrista y cañí que aprovecha la fama de Estrellita Castro y que intenta introducir, sin éxito, a la niña cantadora Rocío. Antes de dirigir *La niña del patio*, De Ossorio realiza *Pasto de fieras* (1966), cinta familiar que cuenta la historia de un niño pastor, Tino. Sin embargo, *Malenka*, realizada el mismo año que *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968), no sólo es una de las primeras cintas de lo que definimos como fantaterror, sino que importa a la actriz sueca Anita Ekberg, famosa por su participación en *La dulce vida* (Federico Fellini, 1960).

Es en julio de 1971 cuando Amando es trasladado de Radio Nacional a NO-DO, lo que le da un trabajo fijo. Con mayor libertad horaria y una cinta del fantástico a sus espaldas, entre

---

<sup>56</sup> ZAPATA, Xosé: “Bandera negra”, en VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, pp. 28-30.

1971 y 1976 dirige ocho películas, entre las que se encuentran las cuatro entregas de los templarios ciegos. Con el auge del fantaterror, Amando de Ossorio se posiciona con *La noche del terror ciego* como uno de los cineastas más rentables del movimiento. La década de 1970 transcurre entre su trabajo en NO-DO y la realización de películas. En 1972 escribe y dirige *Las garras de Loreli*, cinta inspirada en la legendaria sirena del Rin. De nuevo apelando a una mitología autóctona, en este caso alemana, Amando de Ossorio plantea la historia de una sirena monstruosa que cambia su apariencia a la de una atractiva joven (Helga Liné). Cuando adopta su forma monstruosa, sacia su sed de sangre matando a las residentes de una escuela, a la que acudirá Sirgurd (Tony Kendall), un cazador, con el fin de proteger a las muchachas y acabar con la amenaza. Aparte de rodar en sus vacaciones o en fines de semana, en esta ocasión De Ossorio se enfrenta a unas dificultades de las que era conocedor: la negligencia y desinterés de productores y técnicos. El mismo De Ossorio sería quien, en última instancia, construiría las garras del monstruo, que vemos en algún primer plano de la cinta. También, y debido a la falta de presupuesto, no se pudo llevar a cabo la presentación de Lorelei alzándose sobre un promontorio de esqueletos<sup>57</sup>. En 1973 se encarga de la realización de *La noche de los brujos*, cinta que mezcla elementos del vudú, salvajismo, zoantropía, tintes eróticos e insertos gore. También rodada con un presupuesto exiguo, la acción transcurre en algún lugar indeterminado de África, y nos narra la historia de un grupo de personajes cuya expedición acaba por encontrarse con un culto donde se convierte a jóvenes muchachas en mujeres pantera. Por último, antes de la última entrega de la tetralogía de los templarios, De Ossorio rueda un *exploit* de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), donde la niña poseída es interpretada por Marián Salgado, responsable del doblaje español de Regan, la poseída de *El exorcista*. En la segunda mitad de la década de 1970, Amando tan sólo rueda una cinta: *Las alimañas* (1976). Filmada en Miami, lo más destacable de la cinta, un *thriller* de aventuras, es la aparición de unos caimanes que se encargan de justificar la desaparición de los cadáveres que va dejando el grupo protagonista. De nuevo, entre el plantel de actores, tenemos a Fernando Sancho (quien ya apareciera en *El ataque de los muertos sin ojos*) y Helga Liné.

En 1980 dirige *Pasión prohibida*, calificada “S”, y que nos presenta la historia de una relación incestuosa entre dos hermanos. Casi un lustro después realiza su última aportación al fantástico, en particular, y al cine, en general. *Serpiente de mar* (1984), resultado de explotar los

---

<sup>57</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 363.

filmes sobre *kaiju-eiga* japoneses<sup>58</sup>, implica largas sesiones de rodaje y pocos medios, lo que termina con Amando sufriendo un ataque al corazón. Es en esta década cuando aparece la tentativa de Tritón Films, proyecto de productora que buscaba aprovechar los contactos de la industria que Amando se había grajeado. Sin embargo, el proyecto no llega a llevarse a cabo y no se realiza ningún filme, ya que el fantaterror, en la década de 1980, estaba agotado. Cansado del sistema de producciones del cine fantástico español, De Ossorio se retira de la industria cinematográfica.

Amando de Ossorio muere el domingo 14 de enero de 2001, a la edad de 82 años.

## Filmografía<sup>59</sup>

Cortometrajes y medimetrajes:

- *El misterio de la endemoniada* (1942)
- *Mi último carnaval* (1942)
- *Noche de embrujo* (1950)
- *Así es Madrid* (1955)
- *Arquitectura hacia el futuro* (1966)

Como guionista:

- *Bajo el cielo de España* (Miguel Contreras Torres, 1952)
- *Último día* (Antonio Román, 1952)
- *Cabaret* (Eduardo Manzanos, 1952)
- *La ciudad de los sueños* (Enrique Gómez, 1954)
- *El ejército blanco* (Francisco Borja Moro, 1959)
- *¡Caray, qué palizas!* (Frank Farrow, 1975)

Como trabajador de NO-DO:

- *Centro Nacional de Promoción profesional* (1973). Dirección y guion.
- *Boda lagarterana* (1973). Dirección y guion.
- *Visita Real a Córdoba* (1976). Locución.
- *Visita Real a Cádiz* (1976). Locución.
- *Danzas del mundo en el pirineo* (1977). Dirección y guion.

---

<sup>58</sup> El cine de *kaiju-eiga* constituye un subgénero del cine fantástico donde un monstruo de dimensiones cíclopeas se yergue como principal amenaza. Esta clase de cine se inaugura con *Godzilla: Japón bajo el terror del monstruo* (ゴジラ *Gōjira*, Ishiro Honda, 1954).

<sup>59</sup> VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, p. 20

- *Coros y ballets de Alexandrov* (1978). Dirección.

Largometrajes (como director):

- *Bandera negra* (1956)
- *La tumba del pistolero* (1964)
- *Escuela de enfermeras* (1964)
- *Rebeldes en Canadá* (1965)
- *Pasto de fieras* (1966)
- *La niña del patio* (1967)
- *Malenka* (1968)
- *La noche del terror ciego* (1971)
- *Las garras de Lorelei* (1972)
- *El ataque de los muertos sin ojos* (1972)
- *El buque maldito* (1973)
- *La noche de los brujos* (1973)
- *La endemoniada* (1974)
- *La noche de las gaviotas* (1975)
- *Las alimañas* (1976)
- *Pasión prohibida* (1980)
- *Serpiente de mar* (1984)

## Análisis de *La noche del terror ciego*

### *Ficha técnica*<sup>60</sup>

**Título:** *La noche del terror ciego*

**Producción:** Plata Filmes, Interfilme

**Productores:** Manuel Amigo, Víctor Dacosta

**Dirección:** Amando de Ossorio

**Guion:** Amando de Ossorio

**Diálogos adicionales:** Jesús Navarro (sin acreditar)

**Fotografía:** Pablo Ripoll

**Montaje:** José Antonio Rojo

**Música:** Antón García Abril

**Decorados:** Jaime Duarte

**Sonido:** José María Sanmateo

**Productor ejecutivo:** Salvador Romero

**Director general de producción:** José Antonio Pérez Giner

**Ayudante de dirección:** Paulino González

**Secretaria de dirección:** Angela Escribano

**Segundo operador:** Félix Mirón

**Ayudante de cámara:** Luis Alcolea

**Ayudante de montaje:** Concha Pino

**Foto-fija:** Julio Wizuete

**Ayudante de decorados:** Rafael Allanque

**Vestuario:** Cornejo

**Sastre:** Pablo Espinosa

**Maquillaje:** José Luis Campo

**Atrezzo:** Vázquez Hermanos

**Técnico de efectos especiales:** José Gómez Soria

---

<sup>60</sup> Información extraída de: VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, p. 69; VVAA, "Antología del cine fantástico español", *Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002, p. 75-76; *La noche del terror ciego*, Expediente 65.915, sección de Cultura, caja 36/05363 del Archivo General de la Administración; *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1972, p. 239; la sinopsis es una elaboración personal.

**Técnico de grabación:** Luis Fernández Soria

**Efectos de sala:** Luis Castro

**Electricidad:** Fernando Moreno

**Ayudante de producción:** Ramón Escribano

**Regidor:** José Sánchez

### ***Datos técnicos***

**Duración:** 91 minutos

**Metraje:** 10 rollos, 2577 metros; 10 rollos, 3210 metros

**Sistema de color:** Eastmancolor

**Sonido:** Audiofilm

**Rodaje:** Madrid (Monasterio del Cercón, Pantano de San Juan, Estudios Roma); Portugal (Estoril, Lisboa, Setubal, Palmela, Sesimbra).

**Laboratorio:** Estudios Roma

**Distribución:** Hispano Mexicana Films

**Estreno:** 10 de abril de 1972, Madrid: Fuencarral, Alcalá, Palace; 18 de septiembre de 1972, Barcelona: Palace Regio

**Recaudación:** 14.141.139 pesetas

### ***Intérpretes***

Lone Fleming (Bette Turner)

César Burner (Roger)

María Elena Arpón (Virginia White)

Joseph Thelman (Pedro Cantal)

María Silva (María)

Antonio Orengo (Maquinista)

Rufino Inglés (Inspector)

Juan Cortés (Forense)

Francisco Sanz (Bibliotecario)

Carmen Cir (Joven sacrificada)

Simón Arriaga (Empleado de la morgue)

Verónica Llimera (Nené)

José Camoiras

Andrés Speizer

Amando de Ossorio

### ***Otros títulos***

*Tombs of the blind dead, Crypt of the blind dead, Night of the blind dead, The blind dead, Those cruel and bloody vampires, La revolte des morts-vivants, Die nacht der reitenden leichen, Le tombe dei resuscitati ciechi*

### **Argumento**

Virginia y Roger, una pareja de amigos, se encuentran de vacaciones en Lisboa. Es entonces, entre las plácidas diversiones que ofrece una piscina, cuando aparece Bette, antiguo *affaire* de Virginia. Virginia presenta a Bette ante Roger, el cual, *ipso facto*, muestra un interés romántico. Este decide invitar a Bette al viaje, ante una cierta reticencia de Virginia. Sin embargo, Bette acaba por unirse.

Los tres amigos emprenden un viaje en tren hacia el campo. Durante el trayecto, las insinuaciones de Roger a Bette van *in crescendo*, hasta el punto de que Virginia, agobiada, y recordando su pretérito encuentro romántico con Bette, decide saltar del tren en marcha. Ante la sorpresa de los maquinistas (padre e hijo), el joven insiste al padre en que paren para recogerla. Pero el padre no sólo se niega, sino que explica el peligro que entrañaría pararse por aquellos lares.

Virginia atraviesa la estepa y acaba en una abadía, donde se refugia. Ya entrada la noche, se despierta entre ruidos extraños, y es cuando vemos la aparición de los templarios ciegos. Estos surgen de sus tumbas en medio de la neblina y la oscuridad nocturnas. Proceden a darle caza a Virginia, quien intenta escapar. Los templarios montan unas cabalgaduras, en una de las cuales pretende huir Virginia. Sin embargo, los templarios acaban con su vida.

Poco después vemos a Roger y Bette en una terraza de bar. Preocupados por Virginia, consultan a la camarera que les atiende si sabe algo de Berzano, comentando el hecho de que su amiga ha pasado la noche allí. Esta, notablemente alterada ante la información, explica que no les tienen permitido hablar de Berzano, y menciona la leyenda de los templarios. Roger pide entonces un caballo para ir a Berzano, y Bette insiste en ir con él.

A la par, nos muestran a los maquinistas del tren encontrándose, durante un trayecto en marcha, con el cuerpo de Virginia. De nuevo, ante la intención del hijo del maquinista de parar, el padre asegura que, cuanto antes se marchen de allí, mejor, por lo que el cuerpo de Virginia queda a la intemperie.

Roger y Bette llegan en sus caballos a la abadía de Berzano. En cuanto se bajan, estos huyen despavoridos. Tras visitar el cementerio de la abadía, encuentran el saco de dormir de Virginia en un pequeño edificio. Aparecen, entonces, dos policías, preguntándoles por su amiga. Les comentan el deceso de Virginia, y Bette y Roger deciden ir a la morgue a identificar el cuerpo de su fallecida amiga.

Una vez en la morgue, reconocen el cuerpo de Virginia, ante la sádica mirada de un ayudante. El forense les explica que se trata de un caso extraño, pues el cuerpo presenta lo que parece ser un ataque de animales feroces, con una docena de dentaduras distintas, llegando a la conclusión de que podría incluso tratarse de un asesinato ritual.

Después, Bette se encuentra en su fábrica de maniqués con una trabajadora. Roger aparece en la fábrica y recoge a Bette, dejando sola a la ayudante de Bette. Esta resulta ser de un pueblo cercano a Berzano, y antes de que la pareja protagonista se marche, les cuenta la leyenda de los templarios.

De vuelta a la morgue, Virginia revive zombificada, y ataca al ayudante, dándole muerte. Justo después, vemos a Roger y Bette ir a una biblioteca para consultar al profesor Candal acerca de la leyenda de los templarios de Berzano. Candal profundiza en la historia de los templarios, a los cuales podemos ver en un *flashback* realizando el sacrificio de una joven. Tal ritual termina en antropofagia, practicada por los templarios sobre el cuerpo de la joven. Los templarios fueron juzgados y declarados culpables, siendo colgados públicamente, de forma que los cuervos terminaron por arrancarles los ojos. Candal concluye que los mismos templarios, redivivos, son quienes llevaron a cabo el asesinato de Virginia, y explica que los sacrificios victimarios de los templarios les concedieron la vida eterna. Es entonces cuando irrumpe uno de los policías aparecidos anteriormente e indica que un posible culpable es Pedro, el hijo de Candal, el cual se dedica al contrabando y vive en una barca cerca de Berzano.

Acto seguido, Bette deja la fábrica a cargo de su empleada. Virginia, vuelta a la vida, se escabulle en la fábrica e intenta matar a la trabajadora. Esta consigue zafarse y acaba con Virginia, quemándola.

Tras esto, Roger y Bette llegan en barca al lugar donde se esconde Pedro, quien se encuentra en el catre con María. Acude a atenderles, y acaba accediendo a acompañarlos en su búsqueda por Berzano. Una vez en Berzano, Pedro y Bette salen en busca de pruebas, mientras que Roger y María se quedan refugiados en una casa. María flirtea con Roger, hasta que este decide ir en busca de Bette. Justo en ese momento, Pedro viola a Bette en un camposanto. Poco después, los templarios vuelven a salir de sus tumbas y acorralan a Pedro, a quien dan muerte. Bette consigue escapar y se encuentra con Roger y María. Les explica que los templarios están atacando a Pedro, y Roger acude para socorrerle. Sin embargo, Roger termina escapando, ante la mayoría numérica de los templarios. Cuando llega al refugio, María se niega a abrirle, aún ante la insistencia de Bette, lo que termina provocando un enfrentamiento entre ellas, y la muerte de Roger. Los templarios consiguen acceder al interior y devoran a María, mientras Roger yace en los brazos de Bette. Es entonces cuando Bette se da cuenta de que los templarios, al ser ciegos, se guían por el sonido. Intenta no producir ruido alguno, pero el latir de su corazón acaba por delatarla.

Tras una intensa persecución por Berzano y la estepa, Bette, en la lejanía, consigue hacer que el hijo del maquinista pare el tren, que en ese momento atravesaba el lugar. El joven ayuda a Bette a subir al tren, pero muere a manos de los templarios, al igual que su padre. Los templarios, por su parte, consiguen introducirse en el tren, llevando a cabo una masacre. El tren llega a ciudad sin conductor, por lo que un trabajador de la estación lo para y ayuda a una Bette claramente envejecida, con el pelo cano, a bajar. Paralelamente, un grupo de personas sube al tren a comprobar que ha ocurrido, y acabamos viendo un plano fijo de Bette gritando, pues se da cuenta de que la amenaza de los templarios está en el tren.

## **Producción de la película**

### **Proyecto**

Amando de Ossorio se había embarcado en la dirección de géneros cultivados con profusión en la cinematografía española como son el *western* o la comedia tras todas las dificultades que le supuso el rodaje de *Bandera negra* (1956); entre ellas, una multa de 50.000 pesetas<sup>61</sup>. De tal forma, tras títulos como *Rebeldes en Canadá* (1965), *Pasto de fieras* (1966) o *La niña del patio* (1967), realiza su ópera prima en el género del terror con *Malenka*, en 1968. Esta cinta sobre vampirismo contaba con la presencia de la internacional Anita Ekberg, que años antes

---

<sup>61</sup> ZAPATA, Xosé: “Bandera negra”, en VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, p. 29.

hubiera protagonizado *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960). Así, Amando de Ossorio comenzaba a hacerse hueco en la producción de género, un año después de la gran apertura que supuso *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1967) para el fantástico patrio.

*Malenka* es una catástrofe comercial, y no solo no reporta beneficios económicos a de Ossorio, sino que, a mitad de la filmación, los productores dejan de poner dinero y obligan al director a forzar la finalización del rodaje, dando lugar a dos finales: uno, desmitificador y sinsentido en lo que respecta al hilo conductor del filme; otro, para la versión inglesa, que respeta las líneas generales del filme y es concluyente<sup>62</sup>.

Tras las nefastas experiencias con *Bandera negra* y *Malenka*, y en un intento de aprovechar el éxito que comenzaba a grajearse el fantástico, Amando de Ossorio decide darle otra oportunidad al género y plantear una visión más personal de la imaginería terrorífica. Ante la negativa de los productores de llevar a cabo el proyecto, De Ossorio realiza diferentes pinturas a modo de presentación de los templarios (Figura 1). Así, consigue llamar la atención de Platard, que había llevado a cabo *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970), cerrando el rodaje de *La noche del terror ciego*. Para ello contará con el sistema de coproducción, en auge en este contexto, con, por un lado, Plata filmes (un 70% de la producción), y, por otro, con Interfilme (el 30% restante), más un presupuesto de 9.850.000 pesetas, haciendo del proyecto de *La noche del terror ciego* un rodaje hispano-portugués<sup>63</sup>.



**Figura 1.**

---

<sup>62</sup> En la versión española, la cinta termina con todo el entramado vampírico a modo de pantomima; los personajes se están haciendo pasar por vampiros para mantener el castillo en propiedad, de forma que la trama resulta inverosímil. Sin embargo, en la versión inglesa sí encontramos un final en el que no se desmitifica la figura de los vampiros; en última instancia, los protagonistas logran acabar con ellos, demostrando que, realmente, se trataba de chupasangres.

<sup>63</sup> *La noche del terror ciego*, Expediente 65.915, sección de Cultura, caja 36/05363 del Archivo General de la Administración, hojas sueltas.

## Rodaje

Tras el batacazo en taquilla de *Malenka*, De Ossorio comienza a rodar *La noche del terror ciego*. El 7 de enero de 1972 se concede la petición para su rodaje<sup>64</sup>. Sin embargo, parece haber sido rodada en agosto y septiembre del año 1971, con un total de 38 días de rodaje, según la planificación<sup>65</sup>. Esta es una muestra de las innumerables irregularidades que encontramos en lo que respecta a las producciones de género. La cinta fue rodada entre Madrid (Monasterio del Cercón, Pantano de San Juan, Estudios Roma) y Portugal (Estoril, Lisboa, Setubal, Palmela, Sesimbra)<sup>66</sup>.

La primera noticia aparecida en prensa sobre *La noche del terror ciego* vio la luz el 5 de septiembre de 1971, en el diario *Amanecer* de Zaragoza. Aquí, bajo la cabecera de “LA NOCHE DEL TERROR”, un breve artículo expone que se está llevando a cabo el rodaje de la cinta. Diecinueve días después, en el mismo periódico, se establece del fin del rodaje<sup>67</sup>. Frente a los 38 días del plan de rodaje, entre las dos noticias del periódico solamente hay diecinueve, demostrando que el rodaje fue mucho más reducido de lo planificado.

En un informe de la Comisión de Censura del 18 de enero de 1972 se dictan tres órdenes:

- Una, sobre la supresión de un *flashback* al comienzo del filme, donde se revela una relación lésbica entre Bette y Virginia.
- Otra donde se exige eliminar un desnudo que aparece tras el fuego de una hoguera.
- Una última donde se pide el corte de una escena en la que se produce una violación.

Fue calificada, por estos motivos, para mayores de 18 años. A pesar de las órdenes de censura, tales escenas aparecen íntegramente en el montaje consultado<sup>68</sup>. Por otro lado, el guion resulta casi idéntico al filme, con unos pequeños ajustes al final de la cinta, donde la cinematografía no sigue exactamente lo expuesto en el texto<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> Como veremos más adelante, en pocas ocasiones se cumplía con todo el tiempo de rodaje; es más, según De Ossorio, el hecho de que solo pudiera rodar sus películas en los fines de semana o durante sus vacaciones volvía los tiempos de rodaje mucho más limitados.

<sup>66</sup> VVAA: *Amando de Ossorio, un galego fantástico*, p. 69.

<sup>67</sup> “*La noche del terror ciego*”, en *Amanecer* (Zaragoza), 5 de septiembre de 1971, p. 7.

<sup>68</sup> Esto se debe al fenómeno de las dobles versiones, propio del fantaterror. Las cintas de género eran rodadas incluyendo desnudos frontales, escauceos lésbicos y violencia explícita, cuestiones generalmente censuradas. De tal forma, para la versión española se cortaban tales escenas; para la versión inglesa, se dejaban. PULIDO, Javier: *op. cit.*, pp. 100-104.

<sup>69</sup> *La noche del terror ciego*, Expediente 65.915, sección de Cultura, caja 36/05363 del Archivo General de la Administración, hojas sueltas.

## Análisis del documento filmico

### Análisis temático

De tono coral, la película se centra en la búsqueda de los culpables de la muerte de Virginia por parte, esencialmente, de la pareja de amigos Roger y Bette. Mientras estos van desentrañando, lentamente, la vinculación de la muerte de Virginia con la leyenda de los templarios, el espectador ve en todo momento lo ocurrido. De tal forma, la película adopta “la forma de un relato detectivesco donde nadie sabe lo que realmente pasa menos el espectador”<sup>70</sup>.

El grueso del conflicto se desarrolla en el pueblo de Berzano. Sin embargo, varias localizaciones son fundamentales: el tren, que porta al grupo protagonista al principio, cuyos maquinistas más tarde encontrarán el cuerpo inerte de Virginia y que, al final, jugarán un papel fundamental, parando a salvar la vida de Bette y entregando la suya propia; la fábrica de manicués de Bette, donde tiene lugar el ataque a una trabajadora por parte de una Virginia zombificada; el despacho del profesor Candal, donde se nos cuenta la leyenda de los templarios y tiene lugar la introducción de Pedro, el hijo de Candal, contrabandista en una zona cercana a Berzano y sobre el que se levantan sospechas.

Diferentes eventos suceden a lo largo del filme, más allá de la investigación central (iniciada por dos policías, pero llevada a cabo por Bette y Roger), muchos de índole sexual: en un inicio, el *flashback* mentado en el expediente de censura, donde se explicita una relación lésbica entre Virginia y Bette; la violación de Pedro a Bette en un cementerio de Berzano; y, también, las insinuaciones de María, la amante de Pedro, a Roger.

Los templarios se erigen como la amenaza principal, envueltos en un aura fantasmagórica (espacial y temporal), hasta el climático final, donde la amenaza templaria llega a la urbe en el mismo tren que llevó a Beth hasta su encuentro con aquellos.

Según Ángel Sala, nos encontramos ante todo con un “film de género”<sup>71</sup>. Con esto refiere al hecho de que la cinta posee todos los elementos formales y temáticos del fantástico español: fotografía sencilla, noche americana, narratividad lineal, crudeza visual; y erotismo, sangre y elementos sobrenaturales, respectivamente.

---

<sup>70</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, p. 317.

<sup>71</sup> *Idem.*

En esta primera entrega se dan elementos que no volverán a ver en la saga, como la peculiar transformación de Beth en un zombi a través del mordisco de los templarios. Por otro lado, el *flashback* que explica el origen de los templarios difiere del expuesto en *El ataque de los muertos sin ojos*.

## **Análisis formal**

### **- Fotografía y dirección artística**

Rafael Calvo concluye que, junto a un abuso ocasional del *zoom* y un ritmo irregular, la creación de una atmósfera terrorífica se convierte en lo más destacable del filme. Y cierto es que la cinta nos presenta a unas criaturas nunca vistas, producto de la mixtificación de leyendas propia de las creaciones de Amando de Ossorio, cuya aura resulta tenebrosa. Por otro lado, este autor destaca también el diseño de los templarios y la violencia gráfica y el sadismo que, presentes en esta cinta, podemos ver a lo largo de toda la saga (y, en general, de todo el fantaterror). El propio Amando de Ossorio se encargó del diseño de las criaturas<sup>72</sup>.

En términos de fotografía, la cinta comparte estándares con toda la producción del “fantaterror”, a saber: planos medios, noche americana, ausencia de complicaciones visuales, primeros planos de las escenas donde más sadismo hay... Con una puesta en escena ambiental y una fotografía sencilla y directa, el metraje se centra en ofrecernos explícitamente la imaginería propuesta y en los acontecimientos narrados, sin delicadeza alguna.

La puesta en escena de los templarios, con su cabalgar mostrado al ralenti, invoca la dimensionalidad fuera del espacio-tiempo en la que se ven enclavados los templarios, y se constituye como parte de la idiosincrasia visual de toda la tetralogía.

La ambientación no pasa por estudio alguno, sino que todo sucede en exteriores o interiores fuera del estudio cinematográfico, ya sea la abadía del Cercón, una piscina en Lisboa, una estepa portuguesa... Situar escenas, como la del sacrificio victimario en el *flashback* de los templarios, en un ambiente de insinuada baja Edad Media; o aprovechar el espacio que brindan las ruinas de un monasterio para la resurrección de los templarios es uno de los grandes aciertos de la película, generando, a su vez, el tétrico y atávico ambiente que acompaña a los redivivos caballeros.

### **- Representación**

---

<sup>72</sup> VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*, pp. 37-39.

En lo que respecta a las interpretaciones, existe cierta variedad de registros. Si en el caso de María Elena Arpón (Virginia) se trata de una actuación un tanto plana, en cambio, en el caso de Lone Fleming (Bette), tenemos un personaje más sólido y creíble, que lleva el peso de la carga dramática del filme, sobre todo en el último acto de la cinta. César Burner (Roger) plantea los mismos inconvenientes que el personaje de Virginia: un registro algo limitado y monótono. En cuanto a los personajes secundarios o que sólo cobran importancia en ciertos segmentos de la cinta, hay actuaciones bien resueltas: desde el profesor Candal, cuya excentricidad se ve acentuada por la interpretación de Joseph Thelman, a su hijo Pedro o los maquinistas del tren.

El vestuario representa el estilo propio de la época, sobre todo en el caso de los jóvenes, caracterizados con un estilo moderno y *pop*. Lo mismo ocurre con los maquillajes. En cuanto al atuendo de los templarios, su vestimenta refleja la representación histórica arquetípica que de los mismos tiende a hacerse.

### - **Sonido**

La banda sonora, a cargo de Antón García Abril, marca la tónica musical de la tetralogía, pues aparecerá en todas las entregas. Tal música dota de un aura espectral al filme, ayudando a crear la ambientación. Los efectos de sonido y melodías que se utilizan para acompañar la aparición de los templarios, tanto saliendo de sus tumbas como cabalgando en persecución de sus víctimas (galopar de caballos ralentizados, cantos gregorianos, sonidos ambientales), apoyan la visión del director de situar a los templarios en un espacio-tiempo diferente, onírico y nocturno.

El cántico gregoriano que acompaña la aparición de los templarios es el resultado de la reproducción a la inversa y con diferentes efectos de sonido del nombre del productor de la cinta, Pérez Giner<sup>73</sup>. A su vez, tal cántico, al que se le suma un efecto *reverb* (para producir la sensación de estar produciéndose en una iglesia), está centrado en un ritmo lento y en una polifonía monótona, grave y pesada, sin apenas vericuetos en la melodía. Por otra parte, hay una segunda melodía que tiene importancia en el filme, la cual acompaña el *flashback* en el que vemos la relación entre Bette y Virginia y que se repetirá en otros segmentos del filme. Esta recuerda a la música de una caja de bailarina, de ritmo cadencioso y con golpes armónicos tendentes a notas agudas.

---

<sup>73</sup> GÓMEZ RIVERO, Ángel: *Cine zombi*. Madrid: Calamar Ediciones, 2009, p. 268.

Con todo, los efectos de sonido, las melodías producidas con sintetizador, los efectos ambientales y los dos temas principales mencionados en el párrafo anterior constituyen una parte fundamental de la atmósfera que busca producir *La noche del terror ciego*.

## - Montaje

El montaje de *La noche del terror ciego* es directo y lineal, al igual que lo son el resto de elementos formales que presenta la cinta, con alguna excepción. No hay montajes en paralelo ni florituras de edición. Lo más destacable es: el ralentí en el que se nos muestra el cabalgar de los templarios, producto de edición, y que supone uno de los rasgos principales en la representación de los templarios; y las elipsis de la escena final, donde, con fotografías, nos dan a entender lo que sucede.

## Análisis iconográfico e iconológico

En otro orden de cosas, y centrándonos en el aspecto iconográfico, Ángel Sala destaca diferentes cuestiones que vale la pena mencionar para comprender la construcción de la obra por parte de Ossorio<sup>74</sup>. En primer lugar, la utilización de bases legendario-populares, presente en toda la trayectoria fantástica del autor. En este caso, recurre a la leyenda de la orden templaria y a la prosa becqueriana. Por otro lado, la mixtificación argumental<sup>75</sup>, juntando las ya mencionadas leyendas de los templarios de la región de la bretaña francesa de Avesac y las ideaciones de Bécquer con otros aspectos: los muertos vivientes, cuya reciente revisión en *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) comenzaba a dejar huella, mostrando una nueva forma del zombi<sup>76</sup>; el satanismo, propio del fenómeno *satanic panic* de la época; el vampirismo, deudor en este caso del goticismo novelesco y de las obras de la Hammer; la tradición de la imaginería de la EC Comics (Figuras

---

<sup>74</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, pp. 309-347.

<sup>75</sup> Este aspecto sirve, según nuestra perspectiva, para ilustrar la parcial naturaleza *exploitation* que tiene la tetralogía, ya que este recurso es usado constantemente en el cine de género de la época. Entre otros elementos, el *exploit* se caracteriza por mezclar elementos, ya formales, ya temáticos, de diferentes figuras o imaginarios. Por un lado, en este caso, tendríamos la mezcla de vampirismo, muertos vivientes y antropofagia con la figura de los templarios. Tanto el vampirismo como los muertos vivientes y la antropofagia son recursos típicos del cine *exploit*; la idea de aplicarlos a la figura histórica y mítica de los templarios es resultado de tal tendencia.

<sup>76</sup> A este respecto cabe mencionar la categorización de lo zombi establecida por Jesús Palacios: una primera etapa donde lo más presente sería la raíz mítico-mágica de la tradición haitiana (“Zombi Vudú”); una segunda donde ya se perfila la tercera y última etapa, en la que el muerto viviente se instala en el imaginario popular y se entremezcla con otros *classic monsters* (“Zombi Pulp”); y, por último, la tercera etapa que llega hasta hoy día, y que se abre con la mentada *La noche de los muertos vivientes*, donde el zombi ya se encuentra revestido de elementos más brutales, explícitos y contemporáneos (“Zombi Post-Romero”). Palacios incluye en esta última etapa *La noche del terror ciego*. En PALACIOS, Jesús (editor): *La plaga de los zombis (y otras historias de muertos vivientes)*. Madrid: Valdemar, 2010.

2 y 3), donde podemos ver figuras que el cine de terror tomará constantemente, y que sirven como fuente de inspiración a muchos autores<sup>77</sup>.



Figura 2.



Figura 3.

Otros aspectos fundamentales son: la “expresa representación del sadismo”<sup>78</sup>, el “cuidado en la composición de imágenes propias del *fantastique*”, la “delimitación de un espacio formal para la manifestación del horror”, la “utilización de personajes cliché o grupos modelo para una tímida crítica de situaciones o instituciones de la época” y “ciertos aspectos visuales del cine mexicano de género”<sup>79</sup>.

A su vez, como posible precedente, tenemos al monje que aparece en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970). En una escena relativamente breve, hace su aparición un servidor de la condesa Bathory, muerto antaño y resucitado. En tal aparición, nos muestran una calavera en lugar del rostro, que el monje luce bajo su sotana. A la par, la aparición del

<sup>77</sup> Baste con ver el archivo de Amando de Ossorio depositado en la Filmoteca de Galicia, donde residen recortes de cómics de los ochenta y numerosas ilustraciones del creador, inspiradas en esta imaginaria.

<sup>78</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, p. 311.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 311-314.

personaje se nos muestra al ralenti, como en el futuro hará Amando de Ossorio con sus templarios.

En último lugar, y como parte fundamental de la idiosincrasia de los templarios, la ausencia de motivación sexual en los sacrificios de los templarios sirve como símil de su puritanismo. A su vez, encontramos una caracterización machista de los personajes en términos generales.

Aparte de una clara inspiración en los elementos formales y temáticos de las producciones de la Hammer, de la Universal y del universo literario y cómic del fantástico, se puede apreciar la influencia plástica del *giallo* y de la puesta en escena de las películas de Mario Bava, principalmente con la disposición y ambiente de que dotan los maniqués en el taller de Betty, y con las luces rojizas que lo tiñen<sup>80</sup>.

En una entrevista con De Ossorio, este explica que el uso de la cruz egipcia como símbolo que portan los templarios refiere a la vida eterna<sup>81</sup>. Otro aspecto que destaca el propio director es el de la cámara lenta, uso que justifica diciendo que “es por la cosa del espacio-tiempo. Han dominado el tiempo, logrando la inmortalidad, pero se han perdido en la dimensión espacio. También se me ocurrió representarlo como si fuera una pesadilla, dándoles esa ingravidez y surrealismo. Es como cuando sueñas que algo te persigue y por mucho que corres no logras salir nunca de su alcance”<sup>82</sup>.

Otro punto importante es la representación *queer* de Betty y Virginia. Aun cuando tenga un posible origen en el gancho comercial y en una respuesta liberadora ante el paradigma sexual y afectivo del franquismo, la relación lésbica que se nos presenta al comienzo de la cinta supone una rara avis<sup>83</sup>, como demuestran las exigencias de las autoridades censoras.

Hay que destacar dos momentos en particular, en los que De Ossorio demuestra la planificación y creatividad con la que planteaba la realización de sus obras y el conocimiento del lenguaje cinematográfico que poseía. En primer lugar, cuando Virginia llega a la abadía, se desnuda tras un fuego de hoguera; esto sirve como anticipación de la que será su muerte una vez convertida en zombi: envuelta entre llamas. En segundo lugar, cuando Bette llama desde una cabina a su taller, la cámara realiza un travelling circular alrededor de la cabina. Más tarde, cuando sea Bette la única superviviente que se encuentra en Berzano, los

---

<sup>80</sup> GÓMEZ RIVERO, Ángel: *op. cit.*, p. 268.

<sup>81</sup> Sin embargo, también explica que pretendía usar una cruz que se parecía demasiado a la de la Orden de Calatrava, por lo que al final la evitó.

<sup>82</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 357.

<sup>83</sup> PARRA, Javier: *Scream Queer. La representación LGTBIQ+ en el cine de terror*. España: Editorial Dos Bigotes, 2024, p. 130.

templarios la rodearán, produciendo un aumento en la frecuencia e intensidad de sus latidos. Ambas secuencias sirven como anticipaciones del futuro de los personajes en la cinta.

En lo que respecta a los templarios, la inspiración en las *Leyendas* de Bécquer es un factor de peso; Amando de Ossorio, sin embargo, se distancia de la concepción que tiene el autor romántico de los espectrales templarios. Para De Ossorio

... los templarios que aparecen en Bécquer son unas presencias fantasmales diferentes, son espectros con armadura. Una vez me propusieron una serie de televisión sobre él, pero creo que para hacer cine de terror con Bécquer habría que inventarlo todo: ¿para qué entonces coger a Bécquer? Sus templarios son fantasmas, espectros. Los míos son momias polvorientas<sup>84</sup>.

A pesar de esta declaración, es evidente la inspiración que el creador toma de Bécquer. La definición que da Gustavo Adolfo Bécquer de sus espectros en *El miserere* se puede aplicar, sin mucha diferencia, a los templarios de Ossorio<sup>85</sup>.

Cierto es que la ambientación contemporánea del filme y la crudeza con la que nos presenta a los redivivos dista mucho de ser la de un relato romántico. Teniendo esto como salvedad, la personal revisión que hace el director de la leyenda templaria es, innegablemente, becqueriana.

En última instancia, debemos destacar que *La noche del terror ciego* introduce la figura de los templarios ciegos, la cual se yergue como portadora de un nuevo imaginario con elementos argumentales e icónicos autóctonos, algo que, frente al mimetismo con tendencia americanizante o británica del fantaterror, supone una verdadera innovación y originalidad<sup>86</sup>.

## **Exhibición de la película**

### **Estreno**

*La noche del terror ciego*, estrenada el 29 de febrero de 1972, obtuvo una recaudación de 14.141.139 de pesetas, posicionándose como una de las películas más taquilleras del

---

<sup>84</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, pp. 365-366.

<sup>85</sup> Bécquer describe a sus fantasmas de la siguiente manera: “Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes de las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes...”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 270.

<sup>86</sup> GÓMEZ RIVERO, Ángel: *op. cit.*, p. 265.

fantástico español, superando a *Pánico en el transiberiano*, pero con menos espectadores que *El arte de morir*<sup>87</sup>.

El diario AS se hace eco del estreno del filme en el teatro Palace, en Alcalá, bajo la rúbrica de “No apta para cardíacos”<sup>88</sup>.

La primera reseña la encontramos dos días después en el periódico ABC, con una crítica muy positiva y que destaca diferentes aspectos que después recogerá la crítica especializada. Lorenzo López Sancho escribe:

La realización de este relato supera a la sencillez de elementos materiales. Hay fragmentos, como lo son las cabalgadas de los caballeros fantasmas, que tienen positiva belleza cinematográfica, y la actuación de un grupo de actores no realmente profesionales, da unos niveles sorprendentes. La fotografía crea zonas de misterio y de angustia muy válidas, así como los efectos musicales, llenos de habilidad y de astucia. El cine español no se distingue por sus aportaciones a las historias de horror. Amando de Ossorio levanta esta especialidad a un plano muy estimable, muy positivo (...). “La noche del terror ciego” supone un logro importante en esa esfera del cine de espanto, poco cultivada en la cinematografía nacional.<sup>89</sup>

Ante todo, se destaca la originalidad de la cinta a la hora de plantear una nueva imaginaria, frente a los manidos monstruos del cine de terror clásico. Por otro lado, también se valora positivamente la resolución técnica del filme, destacando ciertos aspectos como la puesta en escena, la fotografía o la banda sonora. En *El Mundo Deportivo* también se destaca la originalidad de la película, explicando que “constituye un intento de renovación argumental, lo cual presupone un punto positivo en el balance de la valoración global de esta coproducción hispano-portuguesa”<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1972; p. 239 y MATELLANOS, Víctor: *op. cit.*, p. 111.

<sup>88</sup> *As* (Madrid), número del 10 de abril de 1972, sección de “Estrenos”. S/p.

<sup>89</sup> LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Buen ensayo de cine de horror: La noche del terror ciego”, en *ABC* (Madrid), número del 12 de abril de 1972, pp. 89-90. La nota de prensa, previamente, dice: “El cine de terror está muy necesitado de ampliar la gama de sus temas. Ya se nos han dado casi todas las variantes posibles del hombre-lobo, del vampiro, del sadismo sexual, de los endemoniados de los monstruos infrahumanos fabricados por el hombre. Amando de Ossorio, que lleva muchos años dedicado a explorar esas profundas vetas del horror cinematográfico, ha ideado una discutible, pero interesantísima variante del vampirismo. (...) de una poesía de la sangre y el horror, que aspira a estremecer al que la contemple y que, justo es decirlo, consigue no pocas infundir ese pavor visceral que proviene de la crueldad. (...) La historia se impone sobre lo absurdo. (...)”.

<sup>90</sup> *El Mundo deportivo* (Barcelona), número del 23 de septiembre de 1972, p. 28.

Frente a esta crítica, encontramos otras que la tachan de “lastimosa coproducción hispanoportuguesa”<sup>91</sup> o que, a pesar de tener en cuenta determinados aciertos de la cinta, “en lugar de terror, nos producía risa”<sup>92</sup>.

*La noche del terror ciego* se mantiene en cartelera durante largo tiempo, en estrenos y reestrenos; pero también en sesiones continuas y dobles. En un artículo dedicado a Elena Arpón, escriben:

“La noche del terror ciego”, uno de los últimos filmes de María Elena, está resultando actualmente en Madrid uno de los éxitos taquilleros del año, en plena vigencia del cine de terror<sup>93</sup>.

Por otro lado, nos consta que *La noche del terror ciego* fue exportada a distintos países: Indonesia, Taiwán, Inglaterra, Italia, Francia, Alemania y México<sup>94</sup>.

## Valoración posterior

*La noche del terror ciego* supone un éxito comercial considerable. Este hecho impulsa a Amando de Ossorio y a Ancla Century Films a rodar una segunda entrega. Siendo esta primera cinta el pistoletazo de salida de la tetralogía, marca determinados pasos a seguir para el resto de las entregas, como son: las resurrecciones de los templarios y su cabalgar al ralentí; la banda sonora; parte de la idiosincrasia y leyenda de los resurrectos; los aspectos formales, como la fotografía y el montaje; la inspiración en otras obras de género; y, sobre todo, la mixtificación argumental.

Siendo uno de los títulos más icónicos y carismáticos del fantástico español, *La noche del terror ciego* se proyecta en festivales de género hasta hoy día, y ha generado producciones independientes, tanto cinematográficas como musicales, cómic o literarias, siguiendo la línea por ella marcada. No solo eso, sino que numerosas publicaciones especializadas de diferentes países se han preocupado en analizarla.

*La noche del terror ciego* se constituye como la entrega más taquillera de la tetralogía y la que, en su día, y a nivel nacional, más impacto y consideración tuvo. Podríamos decir, también, que posee la dualidad de ser, por un lado, un paradigma del fantaterror; y, por otro, una *rara avis* dentro de la producción de género. Por ello, *La noche del terror ciego* es una cinta cuyo impacto

---

<sup>91</sup> *La Codorniz* (Madrid), número del 30 de abril de 1972, p. 5.

<sup>92</sup> *El Noticiero de Cartagena*, número del 2 de julio de 1972, p. 4.

<sup>93</sup> *Sol de España*, número del 28 de mayo de 1972, p. 26.

<sup>94</sup> *La noche del terror ciego*, Expediente 65.915, sección Cultura, caja 36/05363, Archivo General de la Administración. Hojas sueltas.

se deja ver en la cinematografía fantástica y terrorífica posterior, ya sea con cintas que la homenajean, como *La cruz del diablo* (John Gilling, 1975) o *El ejército de las nieblas* (*Army of Darkness*, Sam Raimi, 1992), ya sea con realizaciones que se adhieren al universo de los templarios ciegos, como puedan ser *La mansión de los muertos vivientes* (Jesús Franco, 1982), *Graveyard of the Dead* (Vick Campbell, 2009), *Curse of the Blind Dead* (Raffaele Picchio, 2020) o *Scream of the Blind Dead* (Chris Alexander, 2021).

## Análisis de *El ataque de los muertos sin ojos*

### *Ficha técnica*<sup>95</sup>

**Título:** *El ataque de los muertos sin ojos*

**Productora:** Ancla Century Films

**Productores:** Ramón Plana, María Flor Pérez Pareja

**Director:** Amando de Ossorio

**Guion:** Amando de Ossorio

**Fotografía:** Miguel F. Mila (Eastmancolor, Panorámica)

**Montaje:** José Antonio Rojo

**Decorados:** Antón García Abril

**Ayudante de dirección:** Paulino González

**Secretaria de dirección:** Blanca Astiasu

**Segundo operador:** José Sánchez

**Ayudante de cámara:** Ramón Perdiguero

**Ayudante de montaje:** Rafael de la Cueva

**Foto-fija:** Manuel Martínez

**Ayudante de decorados:** Eduardo Hidalgo

**Vestuario:** Humberto Cornejo, Galerías Preciados

**Maquillaje:** Antoni Campillo

**Peluquería:** Marita Sánchez

**Atrezzo:** Vázquez Hermanos

**Caballos:** Fernando López

**Efectos especiales:** Amobag

**Títulos:** Pablo Núñez

**Ayudante de producción:** José Ángel Santos

**Auxiliar de producción:** José Sánchez

### *Datos técnicos*

---

<sup>95</sup> Información extraída de: VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, p. 71; VVAA, “Antología del cine fantástico español”, *Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002, pp. 76-77; *El ataque de los muertos sin ojos*, expediente 70.245, sección Cultura, caja 36/04236 del Archivo General de la Administración; *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1973, p. 181. La sinopsis es una elaboración personal a partir del visionado del filme.

**Duración:** 91 minutos

**Sistema de color:** Eastmancolor

**Sonido y Montaje:** Estudios Vallehermoso

**Rodaje:** Madrid (Abadía de El Cercón, Casa de Toledo), El Vellón, Estudios Ballesteros

**Laboratorio:** Fotofilm Madrid

**Distribución:** Belén Films

**Estreno:** 29 de octubre de 1973, Barcelona: Cine Capitol; 28 de agosto de 1975, Madrid: Madrid

**Recaudación:** 8.038.919 pesetas

### ***Intérpretes***

Tony Kendall, “Luciano Stella” (Jack)

Esperanza Roy (Vivian)

Fernando Sancho (Duncan)

Frank Braña (Dacosta)

Loreta Tovar (Moncha)

Lone Fleming (Amalia)

Ramón Lillo (Meirao)

José Canalejas (Murdo)

Luis Barboo (Caballero templario)

José Thelman (Juan)

María Nuria (Hija de Amalia)

Juan Cazalilla (Comisionado)

Betsabé Ruiz (Criada de comisionado)

Marisol Delgado (Doncella)

Paco Sanz (Pastor)

Ramón Centenero (Campesino 1)

Cristino Almodóvar (Campesino 2)

### ***Otros títulos***

*El retorno del ataque ciego, Return of evil dead, Die Rückkehr der Reitenden Leichen, Return of the blind dead, Revenge of the evil dead, Attack of the eyeless dead, Attack of the blind dead, Le Retour des Morts-vivants, La cabalcata dei morti senza occhi, The terugkeer der gemaskerde lijken*

## Argumento

Bouzano, durante la Edad Media. Fecha indeterminada. Una revuelta popular lincha a un grupo de templarios. Para asegurarse de que, en caso de revivir (debido a sus prácticas satánicas), no sean capaces de encontrar Bouzano, uno de los campesinos les quema los ojos. Mas los templarios juran que volverán para vengarse.

Bouzano, en la actualidad. La población prepara una festividad en la que se celebra la matanza de los templarios. Paralelamente, un grupo de niños agrade a Murdo, el “tonto del pueblo”. Aparece, entonces, una joven que intenta salvar a Murdo. Interviene, también, otro muchacho que, tras disuadir a los chicos, insiste a la joven para que se encuentren durante la fiesta. Ella se niega, y Murdo, tras observarles, huye.

Un hombre llega al pueblo para reunirse con Duncan, el alcalde. Descubrimos que es Jack, especialista en fuegos artificiales, contratado para la festiva ocasión. Junto a Duncan están Vivian, su prometida, y Dacosta, su “mano derecha”. Entre Jack y Vivian parece haber cierta complicidad, generando desconfianza en Duncan.

Tras estar brevemente con Duncan y Dacosta, Jack y Vivian se dirigen a las ruinas de la abadía. Nos revelan que son viejos conocidos, y que no es una coincidencia que sea justamente Jack a quien hayan contratado, sino que Vivian falsificó los documentos para que viniera a su encuentro. Tras mantener una conversación acerca de su común interés romántico, ambos yacen en medio de la derruida abadía. A su vez, podemos ver a Murdo, cual *voyeur*, contemplando a Jack y Vivian, entregados el uno al otro. La pareja se da cuenta de que están siendo observados, de modo que comienzan a hablar con Murdo. Este les explica que hay algo más allá de la superficie que no pueden ver, introduciéndoles la leyenda de los templarios. Murdo insiste en que los templarios cumplirán su promesa de volver de entre las tinieblas de la muerte para vengarse. De nuevo, podemos ver en un *flashback* las prácticas sacrificiales de los templarios, acompañadas de sus tendencias antropófagas. Murdo termina asegurando que justo ese día, el de la fiesta del aniversario de la matanza, los templarios llevarán a cabo su venganza. Cuando Vivian y Jack se marchan, vemos a una joven, maniatada y amordazada, secuestrada por Murdo.

Jack contempla el lanzamiento de los fuegos artificiales, y, a la par, Murdo sacrifica a la joven secuestrada. La sangre de esta se desliza hasta dar con el suelo, produciendo un extraño humo. Tras mostrarnos, durante la fiesta, a Jack interesarse por Vivian delante de Duncan y Dacosta sin el menor reparo, volvemos al cementerio de la abadía, donde los templarios

resucitan y salen de sus tumbas. En un montaje en paralelo, vemos arder los monigotes que hacen las veces de templarios durante los festejos, a la par que a los redivivos templarios saliendo de la abadía y cabalgar en sus monturas. Mientras inician la marcha, hieren a Murdo y le ignoran, debido a lo cual se siente traicionado.

Mientras los caballeros templarios montan sus cabalgaduras, vemos a la pareja del comienzo (quienes se enfrentaron a los niños que golpeaban a Murdo). El muchacho llega a casa de la joven, y, forzosa e insistentemente, logra que “acceda” a acostarse con él. Justo después, nos muestran a la joven enfadada en el catre, mientras el muchacho fuma un cigarrillo. Mientras se visten, los templarios llegan a la casa y matan al muchacho. Sin embargo, la joven logra escapar a través de una ventana, y se sube a lomos de uno de los caballos de los templarios. Los templarios comienzan a perseguir a la joven.

Moncha, la joven, llega a la cabina del factor de ferrocarril. Enseñando a este el caballo zombi en el que huyó, le convence del peligro. El factor intenta contactar con Duncan, pero el alcalde se encuentra inmerso en los festejos.

Inmediatamente después nos muestran a varios secuaces de Duncan acorralando a Jack, a quien pretenden propinarle una paliza por orden del alcalde. Si bien Jack recibe algunos golpes, de pronto aparecen Vivian y Duncan, y este es informado de la notificación de emergencia del factor. Por su parte, Vivian y Jack se marchan en coche.

El alcalde telefona al factor, mas no entiende qué le quiere decir. Llegan entonces los templarios a la cabina del factor y le dan muerte, dejando a Duncan sin más respuesta. Paralelamente, Jack y Vivian se encuentran en su huida a Moncha, a quien recogen, y se deciden a volver a Bouzano. A la vez, Dacosta y otro secuaz de Duncan ven a los templarios acercarse a Bouzano, por lo que deciden ir a avisar del peligro.

Jack y Vivian van con Moncha (la cual se encuentra en estado de shock) al despacho de Duncan. Allí también está Amalia, esposa de uno de los secuaces de Duncan. Es entonces cuando llegan Dacosta y su acompañante para informar a Duncan de que los templarios pretenden atacar Bouzano. Duncan se resiste a creerlo, pero Moncha insiste en ello. Mientras Amalia y su marido van a por su hija, Duncan telefona al Comisionado de Soutarme. A su vez, Duncan informa al comisionado del inminente ataque templario, la amante de este le dice que probablemente esté borracho y sea una broma, pues en Bouzano se celebra una fiesta. El Comisionado decide, entonces, ignorar el aviso de Duncan.

Por su parte, Amalia, su marido y su hija se encuentran con los templarios cuando intentan escapar, y terminan refugiándose en una iglesia. Los templarios aparecen rodeando la plaza del pueblo, ante la sorpresa de Vivian, Jack, Dacosta y Duncan. Los redivivos templarios comienzan entonces a realizar una masacre. Los supervivientes se reúnen y Jack traza un plan para escapar, según el cual necesitan acceder a la entrada del pueblo, librando el paso de templarios. A su vez, los templarios siguen sembrando el caos. La población se arma entonces, y comienzan a arremeter contra ellos. Tras una encarnizada pelea, y apoyándose en el uso de fuegos artificiales, consiguen abrir el paso hacia la entrada. Logran evacuar a la población restante, y Jack, Vivian, Dacosta, Duncan y Moncha pretenden huir en un automóvil. Sin embargo, son sorprendidos por los templarios, quienes les impiden el paso, y se refugian en la iglesia donde se encuentra Amalia y su familia.

Una vez en la iglesia, el grupo superviviente se encuentra con Murdo, y procede a atrincherarse. Mientras los templarios intentan entrar, los supervivientes utilizan fuego para alejarlos y se parapetan desde el interior. Jack se hace cargo del liderazgo, y Duncan llama de nuevo al comisionado, mas este, sardónicamente, vuelve a ignorarles. Murdo, por su parte, descubre a Moncha un pasadizo que les permitiría salir, devolviéndole el favor por acudir en su ayuda al comienzo de la cinta. Mientras estos escapan, Duncan y Dacosta discuten un plan de huida. Duncan pretende que Dacosta le ayude a escapar, pero este se niega, pues no está de acuerdo con dejar a Vivian en la iglesia. La situación termina en un pequeño roce, y Duncan termina por convencer al marido de Amalia para que le ayude, quien sale con una antorcha intentando disuadir a los templarios. Sin embargo, acaban matándolo.

Duncan, empeñado en su plan de huida, recurre a la hija de Amalia, a la cual lleva al exterior para usar de cebo. Mientras los templarios se acercan a la pequeña, sollozante, Duncan intenta arrancar el coche, llamando la atención de los templarios debido al ruido del motor, que terminan acabando con él. Tras darse cuenta de la ausencia de su hija, Amalia pretende salir en su busca. Es Jack quien toma la iniciativa, devolviendo a la niña al interior de la iglesia. En medio del rescate, Amalia muere, intentando vencer a los templarios con una antorcha. A su vez, Murdo llega al exterior, y muere decapitado a manos de los templarios, que, inmediatamente después, cogen a Moncha.

Dacosta, por su parte, le propone a Vivian huir con él. La situación termina con Dacosta intentando violar a Vivian. Es entonces cuando aparece Jack y mata a Dacosta. Siendo los únicos supervivientes Jack, Vivian y la hija de Amalia, proceden a salir. Jack venda los ojos de la pequeña para que no se asuste. Una vez fuera, la niña se quita la venda y grita, ante el

terror que le producen los templarios. Sin embargo, estos no reaccionan. Jack toca a uno de ellos, sin que haya respuesta. Todos los templarios comienzan a derrumbarse, moribundos, llegado el amanecer.

## **Producción de la película**

### **Proyecto**

Tras el éxito en taquilla de *La noche del terror ciego*, una secuela parecía oportuna. Lo que sí podemos concluir es que discurre por el mismo sendero que la anterior entrega: un presupuesto exiguo, tiempo de rodaje limitado y carestía técnica; cuestiones que se dejan ver en el visionado de la cinta.

A destacar los informes de censura, donde se exige “Suprimir o cuidar que las letanías y rezos no tengan carácter religioso”, por un lado; y, por otro, evitar los excesos de erotismo y violencia<sup>96</sup>. Cierto es que estos aspectos parecen calar en la película, pues quizás sea la más comedida de la saga.

En lo que respecta al guion, es cuasi idéntico al filme. Solo parece haber un cambio: al comienzo de la cinta, vemos a Vivian acompañar a Jack a las ruinas de la abadía, de lo que resulta un *coitus interruptus* entre ambos cuando entra en escena Murdo; sin embargo, en el guion es Dacosta, el personaje interpretado por Frank Braña, quien lleva a Jack a las ruinas, no produciéndose la situación que podemos apreciar en la película.

### **Rodaje**

*El ataque de los muertos sin ojos* fue rodada en la Casa del Cercón, Toledo (Madrid), en El Vellón y en los Estudios Ballesteros<sup>97</sup>. El 12 de diciembre de 1972 aparecen dos noticias que refieren al rodaje de la cinta<sup>98</sup>. A lo largo de este mes, otros periódicos se hacen eco del rodaje, mas no aportan información acerca de la finalización de este; no hay noticias del filme hasta cinco meses más tarde<sup>99</sup>. Las irregularidades que rodean la cinta, antes mencionadas, quizás sean motivo de la ausencia documental al respecto.

---

<sup>96</sup> Comisión de Censura de Guiones Cinematográficos, Expediente 70.245, sección Cultura, caja 36/04236, AGA, hojas sueltas.

<sup>97</sup> VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*, p. 71.

<sup>98</sup> *Amanecer*, número del 12 de diciembre de 1972, p. 7; y PORTO, Juan José: “La semana cinematográfica”, en *El Correo de Zamora*, número del 12 de diciembre de 1972, p. 11.

<sup>99</sup> *Lanza* (Ciudad Real), número del 17 de diciembre de 1972, p. 24; *La Nueva España* (Oviedo), número del 17 de diciembre de 1972, p. 33; *La Tarde* (Málaga), número del 18 de diciembre de 1972, p. 5; *Lucha* (Teruel), número del 31 de diciembre de 1972, p. 5.

A destacar el hecho de que, debido a la carestía presupuestaria, no se pudo rodar la resurrección de los caballos de los templarios, lo cual se contaba entre las intenciones del director<sup>100</sup>.

## **Análisis del documento fílmico**

### **Análisis temático**

Si bien *La noche del terror ciego* proponía la novedad de los templarios ciegos, redivivos, en esta segunda entrega se reformula el motivo de su venganza, y nos presentan pequeñas variaciones. La explicación de su ceguera proviene del *flashback* inicial, y vendría a ser una suerte de “condena” por la cual nunca podrán volver a ejercer su maldad contra Bouzano. Sin embargo, nada impide a los templarios revivir en el aniversario de su muerte.

En esta primera analepsis vemos la influencia del cine de terror de la Universal y de la Hammer, donde las revueltas populares contra los monstruos eran recurrentes. Pensemos en *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941), en *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) o en *Drácula y las mellizas* (*Twins of Evil*, John Hough, 1971). Aquí Ossorio deja ver su afinidad por el género, tanto temática como formal. Al final, y en muchas ocasiones, el fantástico está profundamente ligado a la imaginaria tradicional y canónica del género.

Por otro lado, la introducción de elementos temáticos más destacable en la saga es el subtexto político. Duncan, el personaje interpretado por Fernando Sancho, es una caricatura de los políticos; su actitud extorsionadora es presentada sin paliativos<sup>101</sup>. Esto da lugar a “curioso alegato sobre la estructura social de la España del momento”<sup>102</sup>, que resulta en una “crítica de la corrupta estructura caciquil de los pueblos del norte de España”<sup>103</sup>.

En esta entrega se produce una multiplicación de personajes y situaciones, con la presencia de un triángulo sexual (al igual que en *La noche del terror ciego*), y con el giro de ser los templarios quienes se introducen en el hábitat de los vivos, no al revés. La cinta hace las veces de remake de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968), con un desenlace que recuerda a *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)<sup>104</sup>. Sin embargo,

---

<sup>100</sup> OLANO, Josu; CRESPO, Borja: *op. cit.*, pp. 347-375.

<sup>101</sup> El mismo Ossorio afirma que el gobernador de Bouzano resulta una suerte de “parodia de los políticos de entonces”. En OLANO, Josu; CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 360.

<sup>102</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, p. 320.

<sup>103</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 128.

<sup>104</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, pp. 309-347.

Amando de Ossorio se distanciaba de esta perspectiva, y defendía que el filme debía más a *El Álamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960), o *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959)<sup>105</sup>. Este último *western* es una inspiración constante para los realizadores del género. Formalmente, plantea un asedio en el que el grupo protagonista, atrincherado en un recinto, se enfrenta a una amenaza o enemigo exterior que le supera en fuerza y número. Este esquema lo encontramos en cintas de George A. Romero como *La noche de los muertos vivientes*, *Zombi* (*Dawn of the Dead*, 1978), y también en realizaciones de John Carpenter, tales que *Asalto a la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976) o *La cosa* (*The Thing*, 1982).

## **Análisis formal**

### **- Fotografía y dirección artística**

La fotografía se funda en planos americanos y primeros planos, con apenas panorámicas. Resulta, de esto, una presentación visual directa y alejada de un afán estetizante. Este último aspecto es característico en las planificaciones de cintas de bajo presupuesto, en la medida en que maquilla la escasez de medios.

A la par, la ambientación y decorados de la cinta dotan a la imagen de la crudeza visual típica del género y de la época. La vestimenta de los personajes, casual y cotidiana; los entornos, los propios de un pueblo de campo, del camposanto y las ruinas. Los colores que resultan de este mosaico son apagados, en tonos claros cuando estamos ante el grupo protagonista, y oscuros cuando se trata de los templarios o en las persecuciones.

Sin artificio alguno en lo que respecta a la puesta en escena, volvemos a destacar a los templarios, los cuales son idénticos a los presentados en la anterior entrega, "... envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes de las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras"<sup>106</sup>.

### **- Representación**

En esta segunda entrega contamos con un tono narrativo más coral, lo que resulta en la multiplicación de personajes. Las interpretaciones resultan, en términos generales, creíbles, desde la rudeza de Jack y la complicidad de Vivian hasta la crueldad déspota de Duncan y sus secuaces. Es interesante ver, en esta ocasión, cómo el subtexto político afecta a la

---

<sup>105</sup> OLANO, Josu; CRESPO, Borja: *op. cit.*, pp. 347-375.

<sup>106</sup> BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *op. cit.*, p. 270.

representación de los personajes. Si Dacosta es presentado poco menos que como un mercenario en las manos del alcalde, Duncan resulta ser un personaje frívolo en extremo, llegando, incluso, a ser capaz de sacrificar la vida de una niña a cambio de huir. De tal forma, el carácter de cada personaje, plasmado por unas interpretaciones sólidas pero austeras, hace verosímil el trasfondo de cada personalidad.

Por otro lado, el maquillaje y el vestuario equivalen a lo visto en *La noche del terror ciego*; indumentaria informal y moderna para mostrar la realidad estilística del momento, y para situarnos en una ambientación cotidiana. En esta ocasión, con una mayor presencia de colores vivos, la indumentaria destaca visualmente más que en la anterior entrega.

### - **Sonido**

La banda sonora vuelve a correr a cargo de Antón García Abril, y tenemos, por igual, los mismos efectos de sonido para las cabalgadas de los templarios y para el ambiente que los rodea. Efectos producidos por sintetizador, fundados en voces, ruido blanco y sonidos ambientales; un cántico gregoriano como sintonía principal, que acompaña el revivir de los templarios; una música monótona, grave y tonal, fundada en dos notas con efectos de *reverb*. Este sonido, que acompaña la aparición de los templarios, vuelve a ser clave para la ambientación, ayudando a generar un aura espectral, onírico y lúgubre para la presentación de los redivivos.

### - **Montaje**

A destacar el hecho de que en *El ataque de los muertos sin ojos* se recurra al uso de *stock footage*, práctica muy típica de las producciones *exploit* y de bajo presupuesto. Este metraje reutilizado lo vemos en la resurrección de los templarios, en los momentos en los que salen de sus tumbas y las cabalgadas. Sin embargo, hay momentos de originalidad y planificación, como el montaje en paralelo del primer revivir de los templarios, en el cual vemos arder los monigotes que los representan en las fiestas de Bouzano.

Por otro lado, nos encontramos con una narratividad lineal: desde el comienzo, donde nos exponen el pasado de Bouzano y su relación con los templarios, hasta el conflicto de su vuelta, en la actualidad. Así, la crudeza corre paralela a la narrativa directa y sin concesiones que propone De Ossorio para esta historia. Dos recursos en particular, sin embargo, suponen una excepción: el *flashback* inicial de la quema de los templarios y la elipsis entre tal escena y la actualidad, donde vemos la celebración de la quema.

## Análisis iconográfico e iconológico

Con una fluidez narrativa mayor que en la anterior entrega, debido en parte al desarrollo de la acción en un solo día, “sus puntos fuertes vendrán al dotar a los templarios de una idiosincrasia”, sentando las bases legendarias de la tetralogía, y profundizando más en el perfil y malignidad de los templarios<sup>107</sup>. No sólo son cruzados que se entregaron a las artes demoníacas, sino que tal entrega les permite seguir ejerciendo el mal a través del tiempo. Así, la crueldad de los templarios se convierte en algo tan transversal al tiempo como sus vidas, y el peligro que suponen alcanza la eternidad<sup>108</sup>.

Según Benedeti, nos encontramos con referencias en la producción de cintas de la Hammer, cosa que podemos comprobar en el apartado formal. Desde los colores vivos en los personajes principales hasta la oscuridad y ambientación gótica de las ruinas o de las escenas que acompañan la presencia de los templarios, la presencia de planos americanos y primeros planos vincula directamente los aspectos formales de esta entrega con la de los filmes de la Hammer. Por otro lado, Benedeti propone una función metafórica de los sacrificios de los templarios, que vendrían a ser una analogía de la violación. Destaca el mito vampírico de Drácula vinculado a los templarios, al ser estos desintegrados por la luz diurna<sup>109</sup>.

Los vampiros, como criatura mitológica, se identifican principalmente con tres características: son muertos que regresan de sus tumbas; absorben la sangre de los vivos para prolongar su vida; convierten en vampiros a quienes mueren en sus manos<sup>110</sup>. Si bien esta última característica no está presente en la cinta, sí lo está en *La noche del terror ciego*; sin embargo, es sustituida por la concepción cinematográfica de Drácula, en la que el rey de los vampiros muere tras la exposición a la luz del día, como decíamos. De tal forma, podemos hablar de una vinculación entre el mito vampírico y la caracterización fantástico-terrorífica de los templarios ciegos de ultratumba.

En última instancia cabe explicitar el hecho, presente en toda la tetralogía, de la inspiración en cintas clásicas del género. Esto se demuestra en las menciones del apartado de Análisis temático, donde se vincula la representación de la revuelta popular campesina contra los templarios con los filmes de la Universal o la Hammer; pero también en la figura de los

---

<sup>107</sup> BENEDETI, Ignacio: “El ataque de los muertos sin ojos”, en VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, pp. 41-45.

<sup>108</sup> HERRANZ, Pablo, “El ataque de los muertos sin ojos”, en VVAA, *Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002, p. 77.

<sup>109</sup> BENEDETI, Ignacio: *op. cit.*, pp. 41-45.

<sup>110</sup> PELÁEZ PAZ, Andrés: “Hasta la última gota de tu sangre”, en GARLAND, Curtis: *Vampiros*. Madrid: Alberto López Aroca, 2023, p. 28.

templarios, en esta ocasión vinculados al mito vampírico, como decíamos; o en los aspectos formales, comentados en el párrafo anterior.

## **Exhibición de la película**

### **Estreno**

*El ataque de los muertos sin ojos* se estrenó el 7 de mayo de 1973. Frente a la escasez de noticias sobre el rodaje de *La noche del terror ciego*, en esta segunda entrega vemos a los periódicos hacerse eco del rodaje de forma mucho más mayoritaria, lo que no hace más que reafirmar el éxito que supone la primera película. Un gran contraste supone, a su vez, la carestía de noticias en las que se hable del estreno de esta cinta. Y lo mismo ocurre con las reseñas. Sin embargo, y al igual que la primera entrega, se mantiene en proyecciones de sesión continua y doble durante infinidad de tiempo. Hay un lapso de dos años entre su estreno en Barcelona (1973) y en Madrid (1975), cuestión que puede deberse a problemas de distribución o a un conflicto en la calificación por la censura.

El 4 de noviembre de 1973, en un artículo de *La vanguardia española*, se dice de Amando de Ossorio que

... no escatima nada para alcanzar sus fines aterradorizantes. Se le advierte dispuesto a batir el récord de los refinamientos criminales y la brutalidad. Pero si en este terreno logra su propósito, como realizador se muestra tosco, falto de fantasía, corto de recursos realmente artísticos. En buena parte la película recuerda aquella otra “La noche de los muertos vivientes”, pero en versión de menos vuelo<sup>111</sup>.

Como podemos comprobar, *El ataque de los muertos sin ojos* no solo pasa más desapercibida que la primera cinta y tiene un menor impacto mediático, sino que las pocas críticas que recibe son mucho más arduas que con *La noche del terror ciego*.

En cuanto a exportación, sabemos que *El ataque de los muertos sin ojos* fue estrenada en la República Federal Alemana, Italia y Francia<sup>112</sup>.

### **Valoración posterior**

La recepción de esta segunda entrega fue mucho menos positiva que en el caso de *La noche del terror ciego*. Las críticas en prensa brillan por su ausencia, y las pocas que existen no son

---

<sup>111</sup> *La Vanguardia Española*, número del 4 de noviembre de 1973, p. 63.

<sup>112</sup> *El ataque de los muertos sin ojos*, Expediente 70.245, Cultura, caja 36/04236, Archivo General de la Administración, hojas sueltas.

benevolentes. Por otro lado, la recaudación contrasta con su predecesora; mientras que *La noche del terror ciego* amasó 14.141.139 pesetas en taquilla el año de su estreno, *El ataque de los muertos sin ojos* tan sólo llegó a las 8.038.919 pesetas en 1973<sup>113</sup>.

Por otro lado, a pesar de la mayor fluidez narrativa y de presentarnos, formalmente, un producto mucho más influenciado por el cine de género, el gran problema es haber agotado en *La noche del terror ciego* la novedad. Mientras que en la primera entrega veíamos unos monstruos rompedores con la tradición *exploit* de recurrir a arquetipos tales que el hombre lobo, Drácula, el monstruo de Frankenstein o los “mad doctors”, en *El ataque de los muertos sin ojos* se vuelve sobre el mismo concepto sin mucha floritura, más que algún cambio no tan significativo.

En definitiva, una secuela que sigue la línea de la primera entrega, sin aportar apenas novedades, pero bien resuelta dentro del contexto de problemas de producción en el que se gestó.

---

<sup>113</sup> *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1973, p. 181.

## Análisis de *El buque maldito*

### *Ficha técnica*<sup>114</sup>

**Título:** *El buque maldito*

**Productora:** Ancla Century Films

**Productores:** J. L. Bermúdez de Castro, María Flor Pérez Pareja

**Director:** Amando de Ossorio

**Guion:** Amando de Ossorio

**Fotografía:** Raúl Artigot

**Montaje:** Petra de Nieva

**Música:** Antón García Abril

**Decorados:** Eduardo Torre de la Fuente

**Ayudante de dirección:** J. Antonio Arévalo

**Secretaria de dirección:** Marisol Martínez

**Operador segundo:** Fernando Espiga

**Ayudante de cámara:** Miguel A. Muñoz

**Ayudante de montaje:** María Elisa Varelo

**Foto-fija:** Felipe Lopez

**Ayudante de decorados:** Horacio Rodríguez

**Sastre:** Dolores Michelena

**Maquillaje:** María Carmen Sánchez

**Peluquería:** Consuelo Zahonero

**Atrezzo:** Vázquez Hermanos

**Efectos especiales:** Pablo Pérez

**Maquetas y efectos ópticos:** J. Santines

**Ayudante de producción:** Pedro Sopena

**Auxiliar de producción:** Oscar Guarido García

**Regidor:** Manuel Muñoz

---

<sup>114</sup> Información extraída de: VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, p. 72; VVAA, "Antología del cine fantástico español", *Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002, p. 88-89; *El Buque Maldito*, Expediente 71.523, sección Cultura, caja 36/05136, Archivo General de la Administración; *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1975, p. 129/1973, p. 187; "Estrenos", en *Diario de Navarra*, número del 2 de diciembre de 1973, p.9. El argumento es una elaboración propia tras el visionado de la cinta.

### ***Datos técnicos***

**Duración:** 106 minutos

**Metraje:** 10 rollos, 2911 metros

**Sistema de color:** Eastmancolor

**Sonido:** Cinearte

**Rodaje:** Madrid, Alicante

**Laboratorio:** Fotofilm Madrid

**Distribución:** Belén Films

**Estreno:** 2 de diciembre de 1973, Pamplona: Cine Carlos III el Noble; 10 de septiembre de 1975, Madrid: Madrid

**Recaudación:** 4.974.431 pesetas

### ***Intérpretes***

María Perschy (Lillian)

Jack Taylor (Howard Tucker)

Bárbara Rey (Noemí)

Carlos Lemos (Profesor Grüber)

Manuel de Blas (Sergio)

Blanca Estrada (Katy)

Margarita Merino (Modelo)

### ***Títulos alternativos***

*La noche del buque maldito, Horror of the zombies, The ghost galleon, Ship of zombies, Ghost ship of the blind dead, Le monde des morts-vivants, Das geisterschiff der Schwimmenden Leichen, Dar geisterchiff der Reitenden Leichen*

### **Argumento**

Al comienzo de *El buque maldito*, podemos ver una suerte de ídolo: una calavera humana con cuernos de carnero. Tras esto, pasamos a un estudio de fotografía, donde unas modelos realizan una sesión. Al finalizar, una de las jóvenes, Noemí, le pregunta a su jefa, Lillian, sobre el paradero de su colega y amiga Katy. Lillian niega saber nada, pero Noemí le insiste, amenazando con informar a la policía de la desaparición de su amiga. Lillian termina

confesando que está trabajando en un nuevo anuncio de publicidad, y concierta una cita con Noemí.

Lillian llega en coche a una zona de naves industriales, y Noemí se encuentra esperándola. Con un tono poco amigable, exige que le explique qué ha sido de su amiga. Así, Lillian la lleva a una nave en particular, donde se encuentra Sergio, un hombre que pregunta a Lillian si el jefe Tucker estaba informado de la inesperada visita de la joven Noemí. Howard Tucker aparece, y explica a Noemí su plan: Katy y otra modelo han sido varadas intencionalmente en medio del mar; tras cierto tiempo, pretenden mandar una misión de rescate y que los medios se hagan eco de la calidad de la lancha en la que las modelos se encuentran (a la que deben, en este supuesto, su supervivencia), y generar así una publicidad impactante para el producto de Tucker. Tras la explicación, contactan a través de radio con Katy, quien les dice que se encuentran en medio de un raro temporal y en un punto desconocido. Justo entonces, Katy y su colega descubren, cerca de ellas, un buque envejecido. El buque se aproxima a ellas a gran velocidad, para acabar arremetiendo contra la lancha. Esto produce una fuga en la lancha, por lo cual la colega de Katy decide subir al buque, mientras que Katy le dice a Tucker que pretende seguir en la lancha. Tucker, ante el riesgo de que Noemí informe a las autoridades del peligro que corre su amiga en esta operación encubierta, decide mantenerla cautiva.

Noemí es alojada contra su voluntad en una habitación, donde Sergio le lleva comida. Al quedarse a solas, Noemí intenta escapar, pero Sergio la atrapa. Tras esto, Sergio viola a Noemí en la habitación. Por su parte, Tucker manda un helicóptero a reconocer la zona donde debieran estar Katy y su colega, pero no encuentran nada. Es entonces cuando acuden al profesor Grüber, para consultarle qué puede estar ocurriendo. Grüber les explica que el fenómeno atmosférico en el que decían encontrarse las modelos es inexplicable. Aun así, explora la posibilidad de la leyenda de un buque fantasma, el cual ha sido visto por algunos marineros. Sin embargo, estos marineros nunca volvieron de su viaje tras el encuentro con el buque. Tucker y Lillian se proponen, entonces, acudir en busca de las jóvenes, ante lo cual Grüber insiste en acudir él mismo, para ver tal fenómeno con sus propios ojos.

Volviendo a la lancha donde se encuentra Katy, esta deja un mensaje por radio diciendo que, ante el mal estado de la lancha, se decide por subir al buque. Sin embargo, una vez en él, no logra encontrar a su compañera. A la par, vemos a Tucker, Sergio, Lillian, Noemí y Grüber en una pequeña embarcación, dirigiéndose a la zona donde, se supone, debieran estar Katy y la otra modelo. Tucker habla con Lillian y le explica que algo así no puede manchar su

reputación, pues, en su dedicación a la política (la cual acabamos de descubrir), tal cosa supondría su fin. Así, Lillian le propone matar a las chicas y al profesor Grüber una vez descubran lo ocurrido.

Mientras tanto, en el buque, Katy escucha la radio. Vemos, paralelamente, unas tumbas abrirse. De ellas surgen los momificados templarios. Estos intentan capturar a Katy, mas la joven pretende escapar. Tras una breve persecución, los templarios acaban por coger a Katy. Tras esto, el grupo protagonista encuentra el buque.

Una vez en el buque, el profesor Grüber expone que siente que se encuentran en otro plano, en una región fantasmal. Por su parte, Noemí y Lillian encuentran el bolso de Katy, pero no a la joven. De pronto, Sergio avisa al grupo, y, al mirar por la borda, ven cómo su barca desaparece. En un camarote, Sergio discute con Tucker. Le expone que en esa situación Howard ya no tiene poder alguno, por lo que se encuentra indefenso. En el buque, según Sergio, ya no se aplican las jerarquías que en tierra le hacían ser un mero esclavo.

Tras esto, vemos un *flashback* donde Noemí y Katy conviven en un mismo piso. Ambas discuten, pero acaban reconciliándose. Noemí comienza su búsqueda de Katy en el buque, y se encuentra con los templarios. Estos le cortan la garganta con sus garras, provocando que Katy no sea capaz de pedir auxilio. Tras un intento de huida, los templarios acaban por matar a Noemí, decapitándola. Una vez muerta, proceden a practicar la antropofagia con su cadáver.

Grüber encuentra el diario de navegación, exponiendo la leyenda del holandés errante. El barco, liderado por un caballero apodado “El holandés”, embarcó desde Oriente con unos miembros de la orden templaria, perseguida por sus prácticas satánicas. Estos habían conseguido dominar la vida y la muerte, por lo que, a pesar de que el buque es una construcción del siglo XVI, y los templarios provenían del XIII, a través de sus sacrificios rituales lograron la inmortalidad. A la par, Grüber expone que se encuentran en una dimensión fantasmal, donde el tiempo discurre distinto. El grupo protagonista restante se decide, entonces, a examinar el barco.

Grüber y Lillian forman una partida de búsqueda, y Tucker y Sergio otra. En su examen, Grüber y Lillian se encuentran con una serie de tumbas. Mientras las examinan, Lillian percibe una pared hueca. Grüber acude en busca de Tucker y Sergio. Cuando todos se encuentran reunidos, examinan la cámara que había tras la puerta, encontrándose con

cantidad de tesoros. Sin embargo, los templarios salen de sus tumbas, y comienzan a darles caza.

El grupo protagonista se encuentra en cubierta. Grüber, cuando aparecen de nuevo los templarios, forma con dos palos de madera una cruz latina, y le prende fuego. Con ella consigue rechazar a los templarios. Tras encerrarlos en los bajos del buque, ven un barco en la distancia. Intentan llamar la atención a sus tripulantes, pero no consiguen nada. Ante la imposibilidad de plantar cara a los templarios, deciden lanzar sus ataúdes al mar. Tras esto, Tucker, Lillian y Sergio se lanzan a la mar encima de una tabla para ir en busca de ayuda, mientras Grüber se queda en el buque. Sergio, en un intento de quedarse con las joyas, termina engarzado con Tucker, a quien intenta asesinar. Sin embargo, es Sergio quien acaba por morir en manos de Lillian. Paralelamente, el barco comienza a arder, con Grüber en cubierta.

Finalmente, Tucker y Lillian llegan a tierra. Exhaustos, se tumban sobre la arena. A su pesar, los templarios surgen del mar, y acaban por rodearlos.

## **Producción de la película**

### **Proyecto**

Inicialmente concebida como *La noche del buque maldito*, la tercera entrega de la tetralogía de los templarios contaba con 10.471.000 pesetas de presupuesto<sup>115</sup>. Ossorio, sabiendo agotada la figura de los templarios, planteó:

... no sabía qué hacer con los Templarios. ¿Que salgan otra vez de las tumbas? Entonces se me ocurrió la idea del buque fantasma, con una maldición que los obligue a vagar eternamente<sup>116</sup>.

Por otro lado, también explica:

Los alemanes habían recaudado mucho dinero con las dos primeras películas y me pidieron que realizara un tercer título de la serie. Yo les decía: 'los he sacado a caballo, a pie... como no haga que vuelen?'. Sencillamente tenía el temor de repetirme, de hacer otra vez la misma película<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> *El buque maldito*, expediente 71.523, sección Cultura, caja 36/05136, Archivo General de la Administración. Hojas sueltas.

<sup>116</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 361.

<sup>117</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, p. 322. Nota a pie.

Así las cosas, Ossorio se decide a transportar a los templarios a un nuevo contexto. Mientras que tanto en *La noche del terror ciego* como en *El ataque de los muertos sin ojos* teníamos a los templarios asediando pueblos, aquí los tenemos varados en unas aguas fantasmales. Esto, desde luego, suponía la utilización de nuevos elementos de atrezzo, para representar tanto el barco a distancia como sus interiores.

En este caso, el guion plantea determinadas escenas que no aparecen en el filme, y viceversa. Es la entrega donde más cambios hay entre la idea original y el resultado. Para empezar, en la película figuran dos escenas que no están presentes en el guion: una en la que Noemí, protagonista durante el primer acto de la cinta, intenta escapar de sus captores y, acto seguido, Sergio, secuaz de Tucker, la viola; en segundo lugar, la violenta muerte de Noemí, en la que los templarios la despedazan y practican la antropofagia con su descompuesto cadáver.

En cambio, en el filme no figuran algunas partes del guion. Al comienzo del texto aparece un típico *flashback* de los templarios, donde, tras el sacrificio de una joven, el pueblo se arma contra ellos. Deciden entonces zarpar para evitar la respuesta popular. Una catástrofe marina azota el buque de los templarios<sup>118</sup>. De aquí se pasa al comienzo que vemos en la película: el estudio fotográfico. Por otro lado, en la escena inicial que se desarrolla en el estudio de fotografía, habría un *zoom* al celuloide de las fotografías que no vemos en la película<sup>119</sup>. En último lugar, en el guion hay una escena en la que vemos la niebla que rodea al buque desde el barco al que intenta llamar la atención el grupo protagonista, donde los marinos destacan el raro clima que se puede ver<sup>120</sup>.

## Rodaje

El 2 de mayo de 1973 fue concedido el permiso de rodaje. El rodaje estaba planificado para ser llevado a cabo entre el 7 de mayo y el 14 de junio de 1973<sup>121</sup>. Esto constaría de un total de 33 días. Sin embargo, el mismo Ossorio explica fue completado en 18 días<sup>122</sup>. De nuevo tenemos dificultades en lo que respecta a la producción de la cinta. Mientras que la grabación fue exigua en tiempos (y medios), el plan contaba con casi dos semanas más de lo que acabó tardándose en rodar la cinta.

---

<sup>118</sup> Guion de *El buque maldito*, Expediente 74.185, sección Cultura, caja 36/05484, pp. 1-5.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pp. 94-95.

<sup>121</sup> *El buque maldito*, Expediente 71.523, sección Cultura, caja 36/05136, Archivo General de la Administración. Plan de rodaje.

<sup>122</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 362.

Calificada para mayores de 18 años o hasta 14 acompañados con un adulto, la única censura que sufrió fue el corte de un plano donde se ven unos pechos desnudos<sup>123</sup>.

## **Análisis del documento filmico**

### **Análisis temático**

En el caso de *El buque maldito*, lo más destacable del filme pasa por la iconografía y la realización. En esta ocasión, novedosa en la tetralogía, y la más ambiciosa tanto formal como temáticamente, nos encontramos con una cinta de terror de corte clásico. Por un lado, tenemos una situación misteriosa; unas jóvenes desaparecidas. Por otro, un enemigo: los templarios. Podría decirse que el grupo protagonista (Noemí, Tucker, Lillian, Sergio, Grüber), a pesar de las tramas internas, es un pelele en manos de la situación. Se enfrentan no solo a una fuerza mayor e inexplicable, sino a una atmósfera completamente ajena. Mientras que la publicidad y lo superficial son los elementos que manejan los protagonistas, el buque, hogar de los templarios, les brinda alojamiento en la oscuridad, en las profundidades, en la fantasmagoría. Por ello, la introducción de personajes cotidianos en un ambiente ajeno supone un choque de paradigmas, canónico en el cine de género, jugando, a la par, con otros binomios típicos (muerte – vida, luz – oscuridad, tecnología – tradición, ciencia – leyendas...).

Por otro lado, Ossorio recupera la crítica sociopolítica, aun cuando la presenta de forma más sutil. Si en *El ataque de los muertos sin ojos* teníamos un alegato contra la estructura caciquil de los políticos, aquí tenemos un envite contra la truculencia de la mercadotecnia y los poderes fácticos. En el empresario Howard Tucker se funden las figuras del magnate y el político. Y, a su vez, la sangre fría de poner en riesgo a dos jóvenes para vender productos, por un lado; por otro, la de llegar al punto de plantearse matar para que su reputación política no se vea afectada por las negligencias que él mismo ha producido.

Junto a estos aspectos, podríamos destacar, de nuevo, la violencia y el erotismo. Presentes en las anteriores entregas y, en general, en el recorrido del fantaterror, aquí vemos desde la sanguinolenta muerte de Noemí a jóvenes modelos constantemente ataviadas con ropa interior.

---

<sup>123</sup> *El buque maldito*, Expediente 71.523. Informe de la Comisión de Ordenación de Películas. Sección Cultura. Caja 36/04241, AGA, hojas sueltas.

En suma, nos encontramos con un producto sutilmente arquetípico, canónico. Un filme de terror clásico, con la innovación de introducir a los templarios en una nueva ambientación y de recurrir a las críticas veladas. Una entrega, a la par, continuista y rompedora.

## **Análisis formal**

### **- Fotografía y dirección artística**

Uno de los dos aspectos más destacables del filme es la imagen. En esta ocasión, no solo contamos con planos medios y noches americanas; nos encontramos con contrapicados, con panorámicas, con fotografía con volumen... elementos atípicos en la tetralogía de Amando de Ossorio, pero también en el fantástico español.

Por un lado, la ambientación, realizada con maquetas, es efectiva. Teniendo en cuenta los medios, el tiempo de rodaje y las condiciones de producción, el barco, visto en panorámica, es convincente. A la par, tanto la cubierta como los interiores del barco suponen una sorpresa. El navío construido a escala natural solo a la mitad obligó a una cerrazón de los planos, impidiendo mayor uso de panorámicas o de planos más abiertos y con aire; cosa que, a su vez, suponía utilizar una serie de recursos para no caer en un acabado más pobre<sup>124</sup>. El atavismo y oscuridad que presentan favorece el contexto terrorífico, ayudándonos a entrar en el relato.

Por otro lado, la fotografía resulta, en ocasiones, sorprendente. El rostro de un templario, filmado con un objetivo gran angular, dota de un volumen y definición nunca vistos en la tetralogía. A su vez, la fotografía, que alcanza a jugar con puntos de fuga, nos presenta una puesta en escena mucho más lograda que en las cintas precedentes (Figuras 4 y 5).



**Figura 4**

---

<sup>124</sup> GÓMEZ RIVERO, Ángel: *op. cit.*, p. 275.



**Figura 5**

### - **Representación**

En esta ocasión, volvemos a tener a los redivivos templarios convertidos en la amenaza que vienen siendo. De nuevo se les impone un tropo, en esta ocasión situándolos, no solo en un barco, sino en el siglo XVI a lomos del holandés errante. Así, más que nunca, la inventiva De Ossorio trabaja con una mixtificación argumental y legendaria propia del más puro *exploit* de bajo presupuesto.

Por otro lado, y como indicábamos anteriormente, los templarios se erigen como la amenaza principal del filme, configurándose, a su vez, como un elemento terrorífico genérico. En esta ocasión, contamos a Jack Taylor entre el elenco, valor recurrente e importante del fantaterror. Su personaje, Howard Tucker, está presentado con una frivolidad que recuerda al Duncan de *El ataque de los muertos sin ojos*. Mientras que María Perschy, Carlos Lemos y Manuel de Blas dan solidez a sus personajes, tanto Bárbara Rey como Blanca Estrada no consiguen llevar a cabo la credibilidad que debieran poseer los suyos. El hieratismo con el que Rey presenta a Noemí impide la posibilidad de empatizar con ella, haciendo que la preocupación que debiera tener por Katy no sea creíble; por otro lado, la poca expresividad de Estrada contrasta con la situación a la que se enfrenta Katy, varada en un punto inhóspito del océano y enfrentada a la situación de estar a bordo del buque fantasmal y envejecido con el que se encuentra.

### - **Sonido**

De nuevo, la música corre a cargo de Antón García Abril, y se funda en el sonido ambiental y atmosférico. La aparición de los redivivos templarios se muestra acompañada de efectos de sonido cadenciosos y lúgubres, junto a un ocasional canto de corte gregoriano, monótono, grave y sin florituras ni variaciones armónicas. A su vez, la música está envuelta en un efecto de *reverb* que, sumado al ruido blanco que la acompaña, dota de una ambientación espectral la figura de los templarios. Tal música supone la tónica del filme. El resto de la cinta posee

efectos de sonido similares a los de esta melodía principal, aparte de un sonido fundado en lo ambiental.

## - Montaje

Tenemos un montaje lineal, sin artificios, directo. Contamos con un *flashback* (la relación entre Noemí y Katy<sup>125</sup>), esta vez no correspondiente a la leyenda templaria. El resto del filme se centra en contar la historia sin idas hacia delante o hacia detrás, fluida y de forma comprensible.

## Análisis iconográfico e iconológico

Iconográficamente, *El buque maldito* conecta con la tradición de la EC Comics y de la *science fiction* más clásicas<sup>126</sup>. Por un lado, el ambiente tenebroso y *cartoon* que proporcionan el buque y los templarios; por otro, el profesor Grüber y la tecnología enfrentados a una paradoja espaciotemporal. La plasticidad de los templarios recuerda a la de aquellos cómics de EC de los años cincuenta, tales que *Tales from the Crypt* o *The Vault of Fear*. Incluso el diseño del barco y la situación inicial de Katy y su colega aparecen de forma casi idéntica en *El barco fantasma*, de *Tales from the Crypt* (Figuras 6, 7, 8 y 9)<sup>127</sup>. A su vez, la situación de los personajes, en su cariz de ciencia ficción, nos lleva al cine de terror de los años cincuenta y sesenta, como *El Experimento del Dr. Quatermass* (*The Quatermass Experiment*, 1955) o *El Terror del Más Allá* (*It! The Terror from Beyond Space*, 1958).

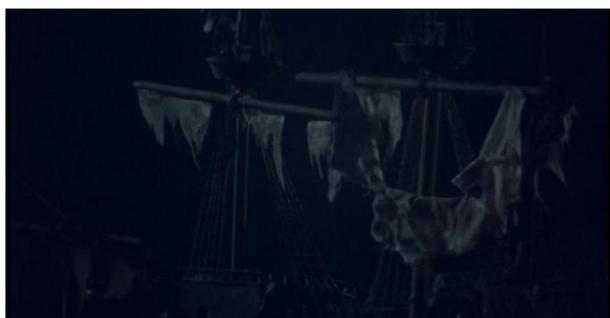


Figura 6

---

<sup>125</sup> Benedeti explica que Katy, al respecto de Noemí, “na versión española é a súa compañeira de piso, pero nas versións alemana e inglesa é a súa amante”. En VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, p. 46.

<sup>126</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, 309-347.

<sup>127</sup> FELDSTEIN, Al: “El barco fantasma”, en *Biblioteca Grandes del cómic: Clásicos de terror de EC. N°1*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2003, pp. 59-67.



Figura 7



Figuras 8 y 9

A la par, hay ciertos elementos establecidos con anterioridad que se repiten. Los templarios zombificados poseen las mismas características e intenciones que en las anteriores entregas. El personaje del científico, eludido en la segunda cinta, se recupera aquí, para de nuevo establecer la clásica contraposición entre ciencia y leyenda. Al igual que en *La noche del terror ciego*, el papel del científico ayuda a desentrañar el misterio de la desaparición de las jóvenes.

La idea de mezclar la leyenda del Holandés Errante con la figura de los templarios ciegos resulta comprensible; es producto, en última instancia, de la propia génesis de los templarios redivivos como personaje fantástico. Ellos mismos son una mixtificación: templarios, momificados, zombis y, como podemos ver en la anterior entrega, con propiedades vampíricas. Así, la unión de estos con el Holandés Errante no es tan arriesgada como se podría pensar, teniendo en cuenta trayectorias como las de Jesús Franco o Jacinto Molina, en las cuales vampiros, hombres lobo, monstruos de Frankenstein, momias e incluso hombres de las nieves se mezclan armoniosamente. Un caso paradigmático podría ser el de *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, 1969). Esto nos lleva, una vez más, a ver la vinculación entre esta clase de productos de explotación con la tradición del cine de género: cuando la fórmula del goticismo de la Universal comenzó a decaer, aparecieron cintas fruto de la mixtificación, tales como *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein meets the Wolf Man*, Roy William Neil, 1943), *La zángara y los monstruos* (*The House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944) o *La mansión de Drácula* (*The House of Dracula*, Erle C. Kenton, 1945).

*El buque maldito* es la cinta de la tetralogía que más deudas tiene, fuera del “universo” creado por Ossorio. Mientras que los templarios harán su aparición en distintos filmes, la idea del barco fantasmal, peligroso y, en ocasiones, habitado por criaturas provenientes de las tinieblas, se puede ver en obras de culto como *La niebla* (*The Fog*, John Carpenter, 1980), *El barco de la muerte* (*Death Ship*, Alvin Rakoff, 1980), o *Barco fantasma* (*Ghost Ship*, Steve Beck, 2002).

Todo lo dicho demuestra que *El buque maldito* hunde sus raíces en los paradigmas del género, establecidos por el recorrido de las cintas que la preceden y de la imaginería propuesta en los cómics y las leyendas.

## **Exhibición de la película**

### **Estreno**

*El buque maldito* se estrena en España el 2 de diciembre de 1973 en Pamplona; no será hasta el 10 de septiembre de 1975 que se estrene en Madrid. Con un par de noticias sobre su rodaje<sup>128</sup>, no hay ninguna reseña sobre la cinta. De esto se entiende que su impacto mediático, en el momento del estreno, fue inexistente. Por otro lado, la cinta amasa 4.974.431 pesetas en taquilla, mostrando una tendencia de recaudación cada vez menor en la tetralogía<sup>129</sup>.

Sin embargo, aparte de una segura exportación a Alemania, la película se mantiene, igual que sus antecesoras, en sesiones continuas y dobles durante largo tiempo<sup>130</sup>.

### **Valoración posterior**

*El buque maldito* es la entrega más ambiciosa de la saga, cosa que se puede comprobar en su visionado. El resultado visual y narrativo la convierten en una continuación novedosa y divertida de la tetralogía templaria, pero también una cinta de género como la que más. Su inspiración en la imaginería *cartoon* de la obra de EC Comics, su evidente adscripción al género, la novedad formal que presenta en lo que respecta a la fotografía, puesta en escena y dirección artística, resulta en lo dicho al comienzo de este párrafo. A la par, la carencia de un presupuesto suficiente y de otro tipo de producción impiden que los decorados, las maquetas y los efectos estén más presentes y sean expuestos de una forma más explícita. Con todo, *El*

---

<sup>128</sup> En *Lucha* (Teruel), número del 1 de junio de 1973, s/p; en *La Tarde* (Málaga), número del 14 de mayo de 1973, s/p.

<sup>129</sup> *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1975, p. 129/1973, p. 187.

<sup>130</sup> *El buque maldito*, expediente 71.523, sección Cultura, caja 36/05136, Archivo General de la Administración. Hojas sueltas.

*buque maldito*, muestra de la tendencia cada vez más baja (a nivel comercial) del universo templario de Amando de Ossorio, supone la mayor innovación de la tetralogía.

## Análisis de *La noche de las gaviotas*

### *Ficha técnica*<sup>131</sup>

**Título:** *La noche de las gaviotas*

**Productora:** Profilmes, Ancla Century Films

**Productores:** María Flor Pérez Pareja, Modesto Pérez Redondo

**Dirección:** Amando de Ossorio

**Guion:** Amando de Ossorio

**Fotografía:** Francisco Sánchez

**Montaje:** Pedro del Rey

**Música:** Antón García Abril

**Decorados:** Gumersindo Andrés

**Director de producción:** José Ángel Santos

**Ayudante de dirección:** Pedro Pardo

**Script:** María Ruiz Capillas

**Segundo operador:** Alfredo Fernández

**Ayudante de cámara:** Manuel Mateos

**Ayudante de montaje:** Blanca Rodríguez

**Auxiliar de montaje:** Marisa O'Donell

**Foto-fija:** Antonio Luengo

**Vestuario:** Cornejo

**Sastre:** Rosa García

**Maquillaje:** Cristóbal Criado

**Ayudante de maquillaje:** Luis Criado

**Peluquería:** Ana Criado

**Attrezzista:** Juan Lucía

**Atrezzo:** Vázquez Hermanos

**Técnico efectos especiales:** Soria

**Efectos especiales:** A. Molina

---

<sup>131</sup> Información extraída de: VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, p. 75; VVAA, "Antología del cine fantástico español", *Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002, p. 101; *La noche de las gaviotas*, Expediente 79.709, sección Cultura, caja 36/05169, AGA, páginas sueltas; *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1975, p. 178. El argumento es una elaboración propia a partir del visionado del filme.

**Efectos sala:** Luis Castro

**Jefe de eléctricos:** Fernando Moreno

**Ayudante de producción:** Ramón Escribano

**Auxiliar de producción:** Antonio Guillen

**Regidor:** Víctor Vázquez

### ***Datos técnicos***

**Duración:** 89 minutos

**Metraje:** 9 rollos, 2600 metros

**Sistema de color:** Gevacolor

**Sonido:** Cinearte

**Rodaje:** Ampurias, Tossa de Mar (Girona), Talamanca de Jarama (Madrid)

**Laboratorio:** Fotofilm Madrid

**Distribución:** Set Films

**Estreno:** 27 de junio de 1975

**Recaudación:** 2.479.376 pesetas

**Espectadores:** 46.599

### ***Intérpretes***

Víctor Petit (Henry Stein)

María Kostí (Joan Stein)

Sandra Mozarovsky (Lucy)

Juan Antonio Castro (Tedy)

Luis Ciges

Julia Saly

Susana Estrada

Pilar Vela

Javier de Rivera

Fernando Villena

María Vidal

Oscar Penas

## ***Títulos alternativos***

*Night of the seagulls, Night of the death cult, Night of the blood cult, Bloodfeast of the blind dead, Terror beach, Das blutgeriecht der reitenden leichen*

## **Argumento**

Unas antorchas arden alrededor de un ominoso ídolo anfibio. Unas gaviotas vuelan bajo el azulado cielo. En la noche, un carruaje aparece, guiado por un muchacho y portando una joven. Esta, mientras el joven se aleja sobre un puente en busca de ayuda, ve pasar por debajo unos caballeros templarios.

El muchacho, tras intentar llamar la atención de los habitantes de una casa, es rodeado por los caballeros templarios, quienes le dan muerte. Inmediatamente después, los templarios raptan a la joven que acompañaba al muchacho. La llevan al interior de un castillo, en el que se encuentra el ídolo que vimos al comienzo. Atan a la joven a una suerte de altar y, tras arrancarle el corazón y dárselo al ídolo, dejan que unos cangrejos consuman su cuerpo.

En el presente, Henry, un médico, y su esposa Joan, llegan al pueblo en el que Henry ha recibido una plaza de médico rural. Tras bajar del coche, deciden entrar en un pequeño bar. Una vez allí, se presentan a la dueña, pero son ignorados. Tras no recibir respuesta sobre dónde se encuentra la casa del médico, Henry pregunta a unos hombres que también se encuentran en el bar. Sin obtener información, Henry acaba agarrando de la pechera a uno de ellos, el cual le dice dónde ir.

Henry y Joan llegan a la casa junto al acantilado, donde les recibe el médico. Es entonces cuando el médico les advierte de las gentes del pueblo. Henry acompaña al médico un trecho del camino, y Joan se queda sola en casa. Desde la ventana, una cara ensangrentada la observa. Quien se encuentra fuera resulta ser Tedy, un muchacho acostumbrado a ser apedreado y maltratado por las gentes del pueblo. Joan se decide a curarlo, mientras Tedy le explica que, esa noche, tiene miedo. Joan decide curarle y darle cobijo. A su vez, el médico insiste a Henry que pida el traslado, mencionándole un ambiguo peligro.

Una vez en casa, Henry y Joan se encuentran en el lecho. Es de noche, y Joan se extraña por los ruidos que oye. Henry mantiene que, probablemente, sean campanas para orientar a los marineros. Sin embargo, Joan se inquieta por las cosas dichas por Tedy. De pronto, oyen un estruendo producido por gaviotas. Vemos las losas de unas tumbas levantarse, y a los templarios salir de ellas. Henry y Joan se deciden a comprobar si los extraños sonidos que

escuchan son cantos, y van hacia la playa. Una vez allí, comprueban que las gentes del pueblo se encuentran realizando una suerte de procesión. Henry sostiene que probablemente se trate de una tradición para pedir buena pesca. Sin embargo, después de que Henry y Joan se retiren, la procesión deja a una joven sujeta a una piedra. Al rato, los templarios llegan hasta la joven, quien grita, desesperada. Joan vuelve a asustarse, y tanto ella como Henry se extrañan, al darse cuenta de que las gaviotas no debieran volar de noche.

Al día siguiente, Joan llega a una tienda con la intención de realizar unas compras. Sin embargo, la mujer que la debiera atender decide ignorarla. Lucy, una joven del pueblo, llega a la tienda, y ayuda a Joan a realizar la compra y a llevarla hasta su casa. Joan, ante la petición de Lucy de trabajar en su casa, acepta, y, cuando le pregunta acerca de la extraña procesión nocturna que presenciaron, Lucy niega saber nada.

De vuelta en casa, a la noche, las campanas vuelven a inquietar a Joan. Tedy aparece para pedir asilo, de nuevo. Henry también se inquieta. Al escuchar unos golpes en la puerta, dejan a pasar a una joven, que pide que la ayuden. Tras administrarle un tranquilizante, los padres de la joven se presentan, y exigen llevar de vuelta a la chica, ante la negativa de Henry. De nuevo, una procesión lleva consigo a la muchacha.

En la playa, los templarios aparecen para llevarse a la joven. Después de atravesar toda la playa, llegan a la sala sacrificial que veíamos al comienzo, donde disponen a la joven en una roca. Una vez allí, la sacrifican, y dejan su cuerpo a merced de los cangrejos.

Una vez de día, Henry y Joan van en busca de Tilda, la joven sacrificada. Tedy les dice dónde vivía la chica, siendo consciente de que, a consecuencia de esto, los sádicos habitantes del pueblo le pegarán. Inmediatamente después de que Henry y Joan vayan a la casa de Tilda, unos hombres comienzan a perseguir a Tedy. En casa de Tilda, ante la insistencia de Henry de ver a la joven, el padre les dice que se ha ido a la ciudad, mientras la madre llora desconsoladamente. Por otra parte, los matones despeñan a Tedy.

Ya de noche, durante la cena en casa de Henry y Joan, llaman a la puerta. Lucy abre, y se entrega a la comitiva que va en su busca. Henry, estupefacto, ve cómo se llevan a la joven. mientras tanto, Tedy, ensangrentado, despierta tras su caída. Henry y Joan, en su casa, deciden marcharse del pueblo de forma inmediata. Mientras recogen sus cosas, llega Tedy, brutalmente golpeado. Una vez le están curando, les cuenta que los muertos que salen del mar se llevan a las chicas: una, cada noche, siete noches. Henry decide, entonces, ir en busca de Lucy.

Henry llega a la playa, donde se encuentra maniatada Lucy, y ve a los templarios aproximarse. Mientras intenta desatarla, uno de los templarios los ataca, liberando a Lucy accidentalmente. Henry y la muchacha huyen. A su vez, en el pueblo, las gentes recogen sus cosas, con la clara intención de dejar la villa. En casa de Henry y Joan, Lucy cuenta la leyenda de los templarios, explicando los sacrificios que las gentes realizan y su porqué. Al parecer, en el pasado, y ante la negativa al reclamo de sacrificios, los templarios se vengaron del pueblo, destruyéndolo y matando a todos. Desde entonces, nadie les niega los sacrificios. Mientras Lucy cuenta esto, alguien roba el coche de Henry, impidiendo su pronta huida.

Henry, ante la imposibilidad de huir, decide que lo mejor es atrincherarse dentro de la casa, por lo que sellan puertas y ventanas. Sin embargo, algunos templarios logran entrar, y Henry acaba con ellos al hacerlos arder. Los templarios, en el exterior, matan a Tedy, y persiguen a Henry, Lucy y Joan por toda la casa. El grupo protagonista logra escapar a lomos de los caballos de los templarios. Sin embargo, las cabalgaduras los llevan al castillo de los templarios. Lucy cae del caballo en marcha mientras recorren la playa, momento en que los templarios acaban con su vida.

Ya en el castillo, Henry y Joan se encierran en la sala de sacrificios, donde encuentran al ídolo, al que culpan de los sacrificios. La pareja superviviente intenta destruir al ídolo mientras los templarios surgen de las tumbas de la sala sacrificial. Una vez logran romperlo, los templarios comienzan a morir, expulsando la poca sangre que poseen. Terminada la pesadilla, la luz de un nuevo día baña la orilla del lugar.

## **Producción de la película**

### **Proyecto**

Contando con un éxito considerable en su primera entrega, Amando de Ossorio se decide a realizar otra cinta centrada en los templarios. Para ello, resitúa de nuevo la historia: si en *El buque maldito* pasábamos de entornos rurales a un navío, *La noche de las gaviotas* volverá a un pueblo costero. Sabiendo que cambiar de ubicación no sería suficiente, Ossorio vuelve a fabricar una obra producto de diferentes elementos. En esta ocasión, la representación de una población con tintes lovecraftianos se entremezcla con el culto idólatra de los templarios. El mismo creador reconoce:

Yo ya no sabía dónde colocar de nuevo a los Templarios. Entonces me propuse abordar un terror más moderno, distinto. No me interesaba el terror gótico, estaba ya muy sobado. Todo eso de los castillos y Poe estaba agotado. En todas esas historias

de la enterrada viva, el gato negro, el corazón delator o el péndulo de la muerte, Corman se metió a fondo y lo agotó. Yo quería algo más mágico<sup>132</sup>.

La patente ausencia de medios y un presupuesto ajustado dieron lugar a la supresión de algunas ideas. Se tenía la intención de rodar a los templarios surgiendo del agua, de quienes habríamos visto sus esqueléticas manos sobre la línea del mar; también, de enfrentar a Henry en una encarnizada lucha contra los templarios durante la secuencia en la que salva a Lucy, en la playa. Sin embargo, ninguna de estas dos escenas llegó a realizarse<sup>133</sup>.

Con un presupuesto de 10.300.000 de pesetas, fue coproducida entre Profilmes y Ancla Century Films. Ha de tenerse en cuenta que Profilmes era, en aquel momento, el bastión del fantaterror en España, contando en su haber con doce películas de género y con la exclusividad de Jacinto Molina<sup>134</sup>. Sin embargo, podemos comprobar que la película también tuvo aportaciones por parte de productores alemanes<sup>135</sup>. Es destacable el papel que tuvo la parte alemana de producción en la realización de *La noche de las gaviotas*. En una carta de Rolf G. Schuenzel a Amando de Ossorio, aquel expone una serie de rectificaciones que debían ser llevadas a cabo en el guion, las cuales, en última instancia, podemos ver que fueron tomadas en cuenta, ya que aparecen en la película, tales como mayor acción al comienzo del guión, la eliminación de elementos recurrentes provenientes de las entregas anteriores o el *flashback* inicial<sup>136</sup>.

## Rodaje

En el plan de rodaje podemos comprobar que la intención era rodar entre el 17 de febrero y el 29 de marzo, un total de 42 días<sup>137</sup>. *La noche de las gaviotas* se rodó en Ampurias, Patones de Arriba, Tossa del Mar y Talamanca del Jarama<sup>138</sup>.

Calificada para mayores de 18 años o menores de hasta 14 acompañados de un adulto, fue excluida de los beneficios de protección económica. En una licencia dada al productor el 31

---

<sup>132</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 364.

<sup>133</sup> Carta del 2 de septiembre de 1974 a Dieter Menz; Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja Varios nº 4*, pp. 1-2.

<sup>134</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, 65-67.

<sup>135</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 364; Correspondencia con Dieter Menz y con Rolf G. Schuenzel; Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja Varios nº 4*, páginas sueltas.

<sup>136</sup> Carta del 16 de agosto de 1974 de Rolf G. Schuenzel a Amando de Ossorio; Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja Varios nº 4*, p. 3.

<sup>137</sup> Plan de rodaje de *La noche de las gaviotas*, Expediente 79.709, sección Cultura, caja 36/05169, AGA. Sin embargo, teniendo en cuenta los precedentes, podemos pensar que el tiempo de rodaje fue inferior al del plan de rodaje.

<sup>138</sup> VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria, 1999, p. 75.

de marzo de 1975 se le advierte que no se exageren las escenas con sangre ni exhibiciones. Los informes de la Comisión de Censura la critican o alaban, pero nada dicen de que necesite censura. Miembros de la Comisión de calificación de películas la califican como una película que no alcanza a provocar el terror que busca y que, en última instancia, se trata de una mala película<sup>139</sup>.

En lo que respecta al guion, figuran ciertas escenas e ideas que no se aprecian en el filme, pero que no suponen cambios notorios o adiciones fundamentales. Imágenes como una gallina negra; Tedy enfrentándose a sus perseguidores y propinando a uno de ellos un puñetazo; Henry y Lucy escapando en un bote; el agua sirviendo, explícitamente, como barrera ante los templarios; y, por último, el reconocimiento, por parte de los templarios, de la presencia de las víctimas “por el calor que se desprende de sus cuerpos”. Estos detalles no fueron incluidos finalmente en la cinta<sup>140</sup>. A su vez, según testimonio de Ossorio, y debido a cuestiones de presupuesto, el final de *La noche de las gaviotas* iba a ser otro, donde Henry y Joan intentan escapar de los templarios en un bote, mientras estos les persiguen<sup>141</sup>. Sin embargo, al final, la pareja protagonista acaba destrozando al ídolo anfibio, lo que resulta en la aniquilación de los templarios.

## **Análisis del documento filmico**

### **Análisis temático**

*La noche de las gaviotas* hace las veces de adaptación a medio caballo entre *La sombra sobre Innsmouth*, novela corta de Howard Phillips Lovecraft<sup>142</sup>, y los templarios ciegos. En *La sombra sobre Innsmouth*, Lovecraft cuenta, en primera persona, la llegada de un joven a Innsmouth, un poblado costero que vive de la refinería. El protagonista se encuentra realizando un viaje y decide que su siguiente parada sea la que da título a la obra. A pesar de las advertencias de un vendedor de billetes, el joven se empeña en su decisión. Una vez en Innsmouth, la actitud de los habitantes, crispada y desagradable, comienza a hacerle dudar de su seguridad. Confirmadas sus sospechas, comienza una persecución en la que los pobladores de Innsmouth persiguen al protagonista, que descubre la existencia de un culto a una extraña

---

<sup>139</sup> Informe de la Comisión de calificación de películas, *La noche de las gaviotas*, Expediente 79.709, sección Cultura, caja 36/0519, AGA, páginas sueltas.

<sup>140</sup> Guión de *La noche de las gaviotas*, sección Cultura, caja 36/05661, AGA.

<sup>141</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 368.

<sup>142</sup> Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), autor de ficción extraña y/u horror cósmico, principalmente, es conocido por ser escritor de literatura *Pulp* y haber legado a las venideras generaciones del terror y el fantástico un imaginario y unos planteamientos que, hoy en día, siguen siendo fuente de obras de ficción y de estudios sobre su figura y creación.

deidad por parte de los habitantes, a la vez que unas extrañas criaturas (los Profundos) emergen del mar para recibir las ofrendas de Innsmouth. El protagonista termina por conocer que los habitantes de Innsmouth son una hibridación entre los antiguos pobladores del lugar y los Profundos para, con mayor horror, darse cuenta de que él mismo es descendiente de los Profundos<sup>143</sup>.

Como se puede apreciar, la trama de *La noche de las gaviotas* corre paralela a la historia plasmada en la novela de Lovecraft. La existencia de un macabro culto; la aparición de personajes en un ambiente amenazante; el peligro de unos seres sobrenaturales... Los temas tratados en *La sombra sobre Innsmouth* se reflejan de manera casi idéntica en el filme. Sin embargo, Amando de Ossorio no se conforma con hacer una mera adaptación. Usando la forma de su personal mixtificación, en lugar de los Profundos tenemos a los templarios, y en lugar de un personaje que termina por ser parte del siniestro entramado de Innsmouth, tenemos una pareja de personajes que representan lo contrario a los habitantes del poblado costero. Frente al ostracismo y las maneras herméticas y violentas de los aldeanos, los Stein son acogedores, abiertos y amables. Así, de Ossorio introduce un maniqueísmo que no está presente en la novela, pero mantiene los elementos temáticos para introducir su personal iconografía.

## **Análisis formal**

### **- Fotografía y dirección artística**

*La noche de las gaviotas* posee los mismos elementos que las entregas previas de la tetralogía. De nuevo nos encontramos con una fotografía directa y sin manierismos, tendente hacia grises y marrones. A su vez, el uso de *stock footage* y de la noche americana deja ver las carencias presupuestarias de las que se vio aquejada la filmografía del creador.

Por otro lado, la ambientación, tanto en el *flashback* como en el pueblo y en la sala del ídolo anfibio, es destacable. Al comienzo, podemos ver un bosque cubierto de neblina, y unos personajes ataviados al estilo victoriano. Los matices de la Hammer son evidentes. La cripta de los templarios hace homenaje a las precedentes entregas, a la vez que, de nuevo, recuerda el goticismo de la Hammer y la Universal. El ídolo templario posee un diseño detallado y ominoso, con la hibridación entre anfibio y antropoide. El pueblo, rural y primitivo, presenta el atavismo propio de la situación a la que se verán enfrentados los Stein, en pugna con una fuerza que ha sobrevivido el paso de los siglos.

---

<sup>143</sup> LOVECRAFT, Howard Phillips: *Los mitos de Cthulhu*. Madrid: Alianza, 2019, pp. 259-351.

Así, tanto fotografía como puesta en escena hacen de *La noche de las gaviotas* un mimetismo que recuerda al estilo británico de la Hammer y, a su vez, al resto de producciones del fantaterror. *La noche de las gaviotas* entronca, en su escena inicial, con esta tradición en mayor medida que sus predecesoras. Al comienzo del filme, nos presentan un *flashback* que discurre durante la Edad Media (dato que concluimos sabiendo los precedentes de la historia templaria). En esta escena vemos a una joven pareja que marcha en carruaje sobre un puente empedrado, en un páramo boscoso. La ambientación rural, la neblina, los ropajes y la puesta en escena recuerdan a cintas como *Las amantes vampiro* (*The Vampire Lovers*, Roy Ward Baker, 1970), *Drácula* (*Dracula*, Terence Fisher, 1958) o *La plaga de los zombis* (*The Plague of the Zombies*, John Gilling, 1966).



Figura 10



Figura 11

## - Representación

Los redivivos templarios, en esta ocasión, son un claro trasunto de los Profundos presentados por Lovecraft en *La sombra sobre Innsmouth*. De tal manera, conectan con el final de *El buque*

*maldito*, donde los vemos surgir del mar. Visualmente tenemos a los templarios de las entregas anteriores, fieles a la descripción de Bécquer. Sin embargo, en esta ocasión tienen un propósito que en las anteriores entregas no se presentaba: el reclamo de víctimas para el ídolo, práctica que les permite seguir su periplo en la eternidad. Con claras diferencias respecto de los Profundos (como su origen humano), no se puede negar la inspiración en la obra de Lovecraft, al situarlos como la amenaza que, al igual que los Profundos en Innsmouth, suponen para la población, y el tributo que, exigen, se les rinda.

Por otro lado, el ostracismo al que se ven sometidos los Stein se demuestra en la rudeza con la que las gentes del pueblo los tratan. Los perfiles de cada personaje y de cada tipo están adecuadamente interpretados por cada actor y actriz: los habitantes del pueblo, áridos y agresivos con los Stein; los Stein, amables, afectuosos y preocupados de la salud y bienestar de las gentes; Tedy, indefenso y cabizbajo; Lucy, asustadiza y nerviosa. Todos los rasgos identificativos mencionados se perfilan en las interpretaciones presentes en el filme.

#### - **Sonido**

Para seguir con la tónica, Antón García Abril repite con la sinfonía que acompaña a los templarios en los filmes anteriores. El sonido vuelve a ser ambiental, con la variación de la música que acompaña a los redivivos templarios: ruido blanco, efectos de sonido y unas notas que preceden a una suerte de canto gregoriano monótono y pesado, acompañando la espectral presencia de los redivivos templarios.

#### - **Montaje**

Igual en lo que respecta a los apartados anteriores, el montaje en nada se diferencia de las entregas que preceden a *La noche de las gaviotas*. Con una escena inicial donde se nos explicitan las prácticas rituales de los templarios, la narración es lineal, sin montajes en paralelo, sin más *flashback* que el correspondiente al comienzo, sin anticipaciones... es decir; un montaje directo y centrado en la narrativa.

### **Análisis iconográfico e iconológico**

Amando de Ossorio incluye en *La noche de las gaviotas* una velada crítica al puritanismo, presente en los templarios y sus rituales, pero también en el sometimiento de la población a sus imposiciones. Este factor de crítica ya aparecía en *El ataque de los muertos sin ojos*, pero no tenía, quizás, la misma relevancia en *La noche del terror ciego* ni en *El buque maldito*. Podemos ver

este conflicto como un sosias de la contraposición entre la España autárquica de la posguerra y la modernización. A saber:

El género que abrazó durante la mayor parte de su filmografía le proporcionó la envoltura idónea para lanzar sus puyas, y los caballeros templarios que le dieron la fama se convirtieron en el instrumento perfecto para lanzar sus dardos. La doble naturaleza de estos sanguinarios espectros, a la vez guardianes de la fe y maestros de la espada, se lo puso fácil para convertirlos en una metáfora de las fuerzas represivas de la España de mediados de los 70: la Iglesia y el estamento militar<sup>144</sup>.

De tal forma, podemos ver en *La noche de las gaviotas* una representación simbólica de los últimos coletazos de la represión franquista. Si los templarios representan, como guardianes de la fe y maestros de la espada, la Iglesia y el militarismo propios del nacionalcatolicismo franquista, los Stein representan la juventud, que busca nuevas formas en la apertura y en modelos de comportamiento más comprensivos para con la otredad. Sin embargo, en su lucha contra el conservadurismo de la población y el dominio templario, tendrán que enfrentarse directamente con el mal, recurriendo, en última instancia, a la destrucción del ídolo, que mantiene a los templarios atados a su dominio y a la población bajo su régimen.

En palabras de Ángel Sala, *La noche de las gaviotas* es “un capítulo innovador dentro de la temática de la serie y el episodio menos sorprendente de la misma”<sup>145</sup>. Para este autor, lo más interesante lo constituye la descripción del pueblo y de sus habitantes, que daría lugar a un efecto de inquietud. Esto, como explicábamos en el apartado del análisis temático, se ve directamente imbuido de *La sombra sobre Innsmouth*.

## **Exhibición de la película**

### **Estreno**

*La noche de las gaviotas* se estrenó antes en Alemania Occidental que en España<sup>146</sup>. A su vez, supone el mayor fracaso comercial de la tetralogía, tanto por recaudación como por no haberse estrenado en muchos países donde las anteriores entregas lo habían hecho<sup>147</sup>. La cinta se estrena en España en agosto de 1975. Tendremos que esperar hasta diciembre de

---

<sup>144</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 128.

<sup>145</sup> SALA, Ángel: *op. cit.*, p. 323.

<sup>146</sup> PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 126.

<sup>147</sup> VVAA, “Antología del cine fantástico español”, *Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002, p. 101 y PULIDO, Javier: *op. cit.*, p. 127.

1975 para encontrar la única reseña aparecida en prensa sobre *La noche de las gaviotas*, especialmente breve:

LA NOCHE DE LAS GAVIOTAS, de Amando de Ossorio, trae al aficionado una anécdota dramática, salpicada del más clásico suspense y arropada con todos aquellos ingredientes en uso para estos casos; es decir, la narración cuenta con situaciones escalofrantes, etc. En suma, Amando de Ossorio, autor y responsable total de la obra en cuestión, echa mano de cuantos recursos le brinda su propia historia, para dar salida a las más escalofrantes y terroríficas escenas<sup>148</sup>.

Al igual que las anteriores entregas, *La noche de las gaviotas* se mantiene en cartelera, en sesiones dobles y continuas, durante incontables años. En 1975, año del estreno, recauda 2.479.376 pesetas y acumula un total de 46.599 espectadores<sup>149</sup>. Sin embargo, el agotamiento de la saga, cada vez mayor, se deja ver en la ausencia casi total de impacto mediático de esta cuarta y última entrega.

### Valoración posterior

La última entrega de la saga templaria resulta, hoy en día, un capítulo refrescante en la tetralogía. Más allá de la puesta en escena y los elementos formales, que siguen el patrón presente en las cintas anteriores, De Ossorio vuelve a reformular la amenaza templaria. Si *El buque maldito* presentaba un nuevo revestimiento para los templarios, *La noche de las gaviotas* presenta unos nuevos templarios para un contexto ya explorado. Así, y con más inspiración que en otras ocasiones en los filmes de la Hammer, *La noche de las gaviotas* es una cinta que bebe de lo mejor de la tetralogía templaria (la imagería, la crudeza, lo truculento y la mixtificación) para introducir elementos formales del cine británico de género y un contexto propio de la obra *pulp* de Lovecraft. Un producto continuista dentro de la tetralogía, pero, a la par, innovador.

---

<sup>148</sup> *Mataró*, número del 16 de diciembre de 1975, p. 10.

<sup>149</sup> *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1975, p. 178.

## *El Necronomicón de los templarios*

Por sus palabras en la universidad pude colegir que usted llegó a la misma conclusión que yo. El árabe se volvió loco y nos legó sólo dos libros: el Ceremonial y los Mitos de Cthulhu... Pero le faltaron por traducir los dos libros últimos, que completan los dos libros o Tetrateuco de la Gran Raza, llamado Necronomicón.

*El Necronomicón de los templarios*

Amando de Ossorio ya había recurrido a la imaginaria de los mitos de Cthulhu en *La noche de las gaviotas*<sup>150</sup>. En tal ocasión, plasmó formalmente la novela *La sombra sobre Innsmouth*, y la deidad anfibia a la que rinden tributo los templarios está claramente inspirada en el Cthulhu de Lovecraft. Viendo los precedentes con los que cuenta la filmografía fantástica de Ossorio, y sabiendo que la mixtificación legendaria es uno de los identificadores de sus ideaciones, en el proyecto de *El Necronomicón de los templarios* se habría dado con un caso similar.

Proyecto que no llegó a realizarse, en un inicio parecía que iba a tratarse de una cinta en la que los templarios de Ossorio y Waldemar Daninsky (el hombre lobo de Jacinto Molina/Paul Naschy) se enfrentarían. Sin embargo, por desavenencias entre ambos creadores, esto no llegó a fin<sup>151</sup>.

Yo quería hacer “El Necronomicón de los Templarios”. Era una historia muy misteriosa que trataba de un médico que quiere librar al hombre-lobo de su maldición. Él ha averiguado que en una abadía se encuentra el misterio de los Templarios y supone que allí deben guardar el Necronomicón, de donde han obtenido la magia que les ha permitido vencer el paso de los siglos. En Profilmes pensaban que ya que Ossorio y Naschy daban dinero, ¿por qué no una película dirigida por Amando de Ossorio con los Templarios y el hombre-lobo juntos? Pero

---

<sup>150</sup> Los mitos de Cthulhu constituyen el ciclo de relatos y mitologías principal en el círculo de Lovecraft, grupo de escritores que, dentro del mundo de las publicaciones *pulp* (principalmente en la revista *Weird Tales*), comenzó a escribir alrededor de la propuesta de Lovecraft centrada en su *weird fiction* y en el horror cósmico, con deidades como Cthulhu, Yog-Sothoth, Sub-Niggurath o Nyarlathotep. El círculo de Lovecraft estaba constituido por autores como Robert E. Howard, Clark Aston Smith, August Derleth o Robert Bloch.

<sup>151</sup> VVAA. *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Servicio de Extensión Universitaria de A Coruña, 1999, p. 54.

no fue posible, entonces Naschy empezaba su carrera como director de sus propios proyectos y tampoco estaba muy interesado<sup>152</sup>.

Con otro guion entre manos inspirado en el *Necronomicón*, y con el precedente de haber planteado una historia adaptada al encuentro entre los templarios y el hombre lobo, Amando de Ossorio escribe diferentes argumentos para un guion titulado *El Necronomicón de los templarios*<sup>153</sup>. Uno de estos argumentos terminará por ser el germen de un guion de cuarenta y cuatro páginas en el que, con algún cambio al respecto del argumento planteado, atendemos al encuentro de los templarios con el universo de Lovecraft. Ossorio nos vuelve a situar en Bouzano, el pueblo de *La noche del terror ciego* que vemos reformulado en *El ataque de los muertos sin ojos*.

Hemos de tener en cuenta que la trayectoria de Amando de Ossorio en el fantástico no se limita a la tetralogía templaria. Sin embargo, tras *La noche de las gaviotas*, la única cinta que dirige que podemos incluir en el cine de género es *Serpiente de mar*. Esto podría deberse al agotamiento que ya mostraba en taquilla la última entrega templaria, la cinta menos rentable de todas. Tal resultado sería, sin duda, uno de los factores que haría imposible la realización del guion de *El Necronomicón de los templarios*, uno de los tantos que Amando de Ossorio escribiría y no llegaría nunca a dirigir.

### **Argumento de *El Necronomicón de los templarios*<sup>154</sup>**

En una sala de experimentos, llena de útiles de alquimia, los templarios atienden al Maestro, quien les explica que, a través del *Necronomicón*, pueden construir el “séxtuple concavexo”, capaz de transmutar el plomo en oro con la ayuda de la luz solar. Sin embargo, y debido a no seguir exactamente las reglas del séxtuple, sobreviene un error que acaba con la vida de los templarios.

En la actualidad, vemos a dos jóvenes, Roque y Alberto. Estos se disponen a conseguir el oro de los templarios. Durante la noche, se aventuran al cementerio de Bouzano, donde entran en una cripta a través de una tumba adosada a la abadía. Mientras los jóvenes sopesan unos candelabros, los templarios resucitan y acaban con ellos.

---

<sup>152</sup> OLANO, Josu y CRESPO, Borja: *op. cit.*, p. 365.

<sup>153</sup> El *Necronomicón* es una obra ficticia que aparece en los mitos de Cthulhu de forma recurrente; guión *La Noche del Necronomicón*, Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes nº 17*

<sup>154</sup> Información extraída del guion *El Necronomicón de los templarios*, Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes nº 16*.

En un aula universitaria, el profesor Otero imparte una clase sobre el Necronomicón. Entre el público se encuentran Mary, Jorge y Teresa. En la audiencia también se encuentra el profesor Leiser. Tras una exposición sobre el genio alquímico de los templarios, Mary consulta al profesor sobre la existencia del Necronomicón y su ubicación en la abadía de Bouzano. Otero responde negativamente. Sin embargo, ante la insistencia de Mary, termina por reconocer tal posibilidad. La estudiante, dispuesta a llevar a cabo una investigación, es advertida por el profesor del peligro que supone tal empresa.

Más tarde, Leiser, quien se encontraba en el aula donde el profesor impartía su clase, visita a Otero en su casa. Otero intenta evitar que Leiser le moleste, pero este acaba entrando por la fuerza. Leiser le habla de su exclusiva dedicación a investigar el Necronomicón. Menciona un total de cuatro libros compuestos por Abdul Alhazred, el “Tetrateuco de la Gran Raza”. Entre los libros de Otero, Leiser encuentra el Necronomicón. El profesor le dice a Leiser que la parte ritual debe encontrarse aún en la abadía de Bouzano.

En un pajar de heno yacen Bernardo y Lina, dos jóvenes habitantes de Bouzano. Bernardo intenta despistar a Tommy, el perro de Lina. Con tal fin, lo envía hacia el cementerio. Lina, temerosa, va en su busca. A su vez, los templarios resucitan de nuevo, y acaban con la vida de Bernardo. Por su parte, Lina logra volver a su casa.

Leiser llega a Bouzano, donde se presenta a Eulalia, posadera y madre de Lina, y a quien le alquila una habitación.

Mary habla con el director de prensa del periódico, donde trabaja sobre la realización de un artículo que verse acerca del Necronomicón y los templarios. También acude a Paco, un colega de trabajo, para ir a Bouzano y realizar el reportaje.

Laiser, en el cementerio de Bouzano, se encuentra con Core, un viejo alquimista que vive en la sacristía de la Abadía. Paco y Mary se encuentran de camino a Bouzano, realizando su viaje en moto. Alcanzan una pareja, que les comenta algo de una fiesta. Poco después, los templarios matan al joven con el que Paco y Mary se habían encontrado, y raptan a su acompañante. Ya en Bouzano, Leiser, Mary y Paco se encuentran en la posada. Paralelamente, los templarios sacrifican a la joven raptada. La sangre de la joven “baña la cara de los templarios, como dice la leyenda, intentando curar sus rostros ulcerados por medio de la sangre de las víctimas”<sup>155</sup>. Por su parte, Teresa y Jorge, preocupados, deciden buscar a Mary.

---

<sup>155</sup> Guion de *El Necronomicón de los templarios*, Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes* n° 16, p. 28.

En el cementerio de Bouzano, Mary realiza una serie de fotografías mientras que, sin darse cuenta, Core la espía. Mary acaba encontrándoselo y Core le enseña a Mary el “Rotor de Numedán”, que sirve para preservarse de los muertos, según el Necronomicón. Core le enseña el libro a Mary, del cual se dice que está encuadernado con piel humana.

De vuelta en la posada, Mary le dice a Leiser que Core se encuentra en posesión del Necronomicón. A su vez, ve a Paco marcharse con Lina. Cuando se fija en las fotos tomadas en el cementerio, reveladas por Paco, ve que las cruces de las tumbas se han ido moviendo. Paco y Lina, por su parte, se dirigen a la cabaña del cementerio. Sin embargo, los templarios comienzan a perseguirles. Alcanza a Paco, pero Lina se refugia en la cabaña. Allí la apresan. Descubrimos, a su vez, que los templarios son capaces de flotar.

Los templarios, con Lina bajo sus garras, la sacrifician. Mary y Eulalia salen en busca de Lina y Paco, mas no encuentran nada. De vuelta en la posada, con Mary y Eulalia reunidas, aparece Paco, malherido. Mary decide entonces ponerse en contacto con Jorge y Teresa. Escribe una carta y se la entrega a la proveedora, pero Eulalia la intercepta tras marchar Mary, y la obliga que le entregue la carta.

Jorge y Teresa, por su parte, van a la redacción del periódico, con el fin de localizar a Mary. Tras esto, van a ver a Paco, que se encuentra en el hospital después del ataque de los templarios. Este les dice que Mary está en peligro debido a los redivivos seres, que la matarán. Jorge y Teresa deciden, entonces, ir a Bouzano.

En Bouzano, los templarios se encuentran acechando la fonda, llamando a sus puertas y asustando a Eulalia. Leiser y Mary deciden ir al círculo de Numedán, tras la tentativa de los templarios. Se ven acorralados por ellos, pero logran escapar. Los templarios los persiguen por las callejas. Leiser distrae a los templarios con el sonido de una piedra lanzada hacia Mary, quien acaba por ser apresada. Sin embargo, los templarios son capaces de matar a Leiser. Aparece, entonces, Eulalia a caballo, y recoge a Mary. Los templarios se abalanzan sobre ellas. Mary se tira del caballo y logra escapar, pero Eulalia muere a manos de los templarios.

Por otro lado, Teresa y Jorge llegan a la fiesta de la que habíamos tenido noticia previamente a través de los jóvenes con los que se encuentran Paco y Mary de camino a Bouzano. Mary, al rato, aparece malherida. Los templarios llegan poco después, y decapitan a Jorge. También destruyen las tiendas de campaña a sablazos. Algunos se prenden fuego. De pronto, Core aparece con el Necronomicón. Al quemar el libro en una hoguera, hace que los templarios mueran, acabando así con la matanza.

## Comentario

Amando de Ossorio tenía escritos dos guiones y un argumento para *El Necronomicón de los templarios*. El guion más largo, del que hemos recogido el argumento aquí presente, consta de cuarenta y cuatro páginas, mientras que el otro guion tiene justamente la mitad. Por último, el argumento, a modo de sinopsis, consta de quince páginas<sup>156</sup>.

El guion de cuarenta y cuatro páginas difiere en ciertos aspectos del argumento de quince. Por un lado, el personaje de Leiser es presentado de forma mucho más cruel que en el guion, si bien en este ya es un personaje con inclinaciones malévolas. Si en el escrito vemos que fuerza al profesor Otero a darle información, en el argumento lo asesina. Algo similar ocurre con Core; en el argumento, tras encontrárselo, lo apresa y mantiene encerrado por si pudiera serle de utilidad. Por otro lado, en la sinopsis Core es presentado como un anciano deforme, mientras que en el guion sencillamente es un alquimista ermitaño. A su vez, en el argumento, Paco recibe el nombre de Comillas.

Otro punto en el que guion y sinopsis difieren profundamente es en el final. Mientras que, en el guion, Core hace las veces de deus ex machina y salva de la amenaza templaria quemando el Necronomicón, en la sinopsis solo sobrevive Mary, que escapa de Bouzano bajo la “mirada” de los templarios.

Una vez destacadas las diferencias, lo que encontramos en el planteamiento de *El Necronomicón de los templarios* es el resultado de los elementos presentes en las películas que conforman la tetralogía de Amando de Ossorio. Por un lado, la aparición de la abadía de Bouzano nos remite a la primera y segunda entrega; la introducción de los personajes en el hábitat de los templarios y, a su vez, el ataque de los redivivos a Bouzano presentan las situaciones que caracterizaban ambas entregas; la figura del científico o del doctor frente a la amenaza templaria, motivo argumental presente en *La noche del terror ciego*, *El buque maldito* y *La noche de las gaviotas*; el *flashback* que nos relata, al comienzo, la historia de los templarios, en esta ocasión, víctimas de sus propios experimentos; en último lugar, el fin de la amenaza templaria a manos de un personaje, cosa que ocurre tanto en *La noche de las gaviotas*<sup>157</sup>.

Otro aspecto destacable es la inclusión del libro ficticio de los mitos de Cthulhu, el Necronomicón, como factor principal en el desenvolvimiento de la historia. En las décadas

---

<sup>156</sup> Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes n° 16*

<sup>157</sup> Si bien en la sinopsis el final es semejante a *La noche del terror ciego* o *El buque maldito*, en las que los templarios sobreviven a los personajes y, mediante una elipsis, se da a entender que seguirán sembrando el terror.

venideras, existen algunos ejemplos dentro del género que ponen en marcha esta idea: *Posesión Infernal* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) o *El Libro de los Muertos* (*Necronomicon*, Brian Yuzna, Christophe Gans, 1993) constituyen dos casos ejemplares. La inspiración en la narrativa de Lovecraft también supone una innovación, ya que precede en un tiempo considerable a otras cintas que, o bien adaptan libre o fielmente obras de Lovecraft, o bien encuentran su germen en ellas. Casos notorios son *Re-Animator* (Stuart Gordon, 1985), *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982), *Dagon: la secta del mar* (Stuart Gordon, 2001) o *El color del espacio exterior* (*Color Out of Space*, Richard Stanley, 2019).

A su vez, la idea de realizar un *crossover* con Waldemar Daninsky hubiera sido el único caso en la saga donde los templarios se enfrentan con un personaje perteneciente a otra cinematografía. La idea de que el personaje de Jacinto Molina buscase su curación (en este caso, a través del uso del Necronomicón) refleja la inspiración en cintas clásicas de la Universal como *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941), *La zángara y los monstruos* (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944) o *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein meets the Wolf Man*, Roy William Neil, 1943). Esto no habría sido un caso particular, ya que Waldemar Daninsky busca curarse de su licantropía en varias entregas de la saga del hombre lobo, como es el caso de *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) o *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias Bonns, 1975).

Por último, un aspecto notable lo constituye la introducción del baño de sangre de los templarios. Si bien existía cierta naturaleza vampírica en la iconografía de los redivivos personajes, ahora nos encontramos una inspiración en la leyenda de la condesa Bathory, que, según dice, se bañaba en sangre de vírgenes para preservar su juventud. De la misma forma, en el guion de *El Necronomicón de los templarios*, estos se bañan en la sangre de sus víctimas para así curar sus laceradas caras, vencer el paso del tiempo y evitar la venida de la muerte.

## Conclusiones

Uno de los primeros aspectos que surgen del análisis de la tetralogía de los templarios ciegos de Amando de Ossorio es el maltrato informativo y el desinterés vertido sobre la obra del realizador gallego. Fechas de estreno incorrectas, datos mal situados, ausencia de fuentes y resultados, análisis pobres (en ocasiones, provocados por la falta de información), documentación insuficiente... Un largo etcétera que demuestra la poca preocupación que, tanto a nivel académico como informal, se ha mostrado alrededor de las cuatro cintas.

Otra cuestión destacable es la de cómo, a pesar de diferencias de fondo, las cuatro cintas de la tetralogía suponen un bloque homogéneo en lo que respecta a la forma. Aun cuando cada cinta de la tetralogía reinvente el trasfondo de los templarios, elementos como la estructura fantástica goticista, la banda sonora de Antón García Abril, el bajo presupuesto, la mixtificación argumental y la figura de los templarios son elementos repetidos que la convierten en una suerte de *continuum*. De tal manera, ya hablemos de *La noche del terror ciego* o de *El buque maldito*, hablamos de numerosas similitudes y de los mismos aspectos genéricos.

Un aspecto fundamental, quizás el más ejemplar, que resulta del estudio aquí realizado, es que la tetralogía de los templarios de ultratumba de Amando de Ossorio está repleta de dualidades. En los siguientes párrafos se intenta dar forma a tales dualidades.

En primer lugar, la tetralogía posee una originalidad poco habitual en el género. Frente a ello, y como primera dualidad, tal característica se encuentra enfrentada a la naturaleza *exploit* que envuelve la tetralogía. Por un lado, nos encontramos con la configuración monstruosa con que Amando de Ossorio dota a los templarios<sup>158</sup>. Compuesto a través de la mixtificación, con elementos de vampiros, momias y zombis genéricos, los templarios, sin embargo, suponen una ideación novedosa y atípica dentro del *continuum* del género, donde se reciclan mitemas sin concesión. A su vez, la tetralogía templaria, afín al carácter mixtificador, explota la leyenda templaria que presenta, a través de cuatro entregas parcialmente inconexas en lo que a trasfondo refiere. Así, la reinención de leyendas y localizaciones templarias, con miras a la presentación de un producto vendible, se enfrenta a la imaginería tan original que *La noche del terror ciego* inaugura.

---

<sup>158</sup> Véase: HUERTAS MORALES, Antonio y BOSCH MORENO, María: “Caballeros de la oscuridad: la Orden del Temple en el cine de Amando de Ossorio”, en *Romanica Silesiana*, N°11, 2016, pp. 52-61 y O'BRIEN, Shelley y CARTER, Martin: “Looking for the Blind Dead”, en *European Nightmares: An International Conference on European Horror Cinema*. Manchester: 2006.

Una segunda dualidad la encontramos en lo que respecta a la representación que hace de los roles de género. Es, por un lado, una representación machista de la mujer; sin embargo, también presenta personajes femeninos carismáticos. Invariablemente, la naturaleza misógina en la representación de la feminidad pesa más que el carisma que puedan tener estas figuras. Aun así, hay que destacar el papel de María Kosti en *La noche de las gaviotas* o el de María Perschy en *El buque maldito*. Amén de esta problemática, no se puede dejar de comentar la representación de la violencia sexual que aparece en las cintas. En la tres primeras entregas encontramos casos de violaciones perpetradas hacia mujeres que, aun cuando terminen resultando en castigo para el agresor, no son presentadas más que como un pequeño tramo argumental, donde la víctima también acaba por ser “castigada”.

Un acabado formal refinado y cuidadoso, que se enfrenta al bajo presupuesto y a las dificultades de producción que, en numerosas ocasiones, se dejan ver; tercera dualidad que presenta la tetralogía. Mientras que tenemos las cabalgadas al ralentí de los momificados templarios, una lúgubre y conseguida sintonía que los acompaña, y momentos visuales realmente logrados, aspectos como el uso recurrente de la noche americana, la inserción de *stock footage* en diferentes entregas y la presencia de actores amateurs suponen el contrapunto a la intención del realizador gallego.

Una cuarta dualidad la encontramos en el hecho de la tetralogía sea un caso paradigmático del fantaterror y, a la vez, una excepción. Si bien encontramos en la tetralogía todos los aspectos que definen el fantaterror (recordemos: un cine de género, fantástico-terrorífico; mimético en lo formal y en lo cultural; crudeza en la representación del sexo y la violencia; parcial naturaleza *exploit*; presencia de elementos netamente españoles), a la par, la novedosa introducción de una mitología propia, como son los templarios, y las dualidades que preceden, hacen de la tetralogía un caso complejo.

Quinta y última dualidad, la cual define temática e iconográficamente la tetralogía: el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, entendido como configuración de lo gótico. Esta dualidad ayuda a entender la tetralogía de los templarios ciegos como un bloque homogéneo en lo que respecta a la forma gótica del discurso, cuando no a la continuidad de las cintas. Encontramos, pues, cuatro versiones distintas de un mismo relato, con un subtexto temático común: el enfrentamiento entre lo viejo (a saber: los templarios, el entorno rural, la leyenda, lo atávico, la religión) y lo nuevo (la juventud, el extranjero en territorio hostil, la ciencia, los paradigmas racionales, la sexualidad explícita). Esto se entiende a través de una concepción de lo gótico que lo define como la irrupción de una fuerza del pasado en un presente

luminoso, concepción que se configura a partir del siglo XVIII. Si ya en el tratamiento de los guiones nos encontramos con la estructura genérica de un fantástico terrorífico, en los filmes vemos el producto donde la idea se materializa más rotundamente, si bien son numerosos los casos donde hay una estructura similar dentro del fantaterror<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén: “Lo viejo y lo nuevo: expresiones de lo gótico en la tetralogía de los templarios ciegos de Amando de Ossorio”, en *Herejía y Belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. N°3, 2015, pp. 91-108

## Bibliografía

AGUILAR, Carlos (coord.): *Cine fantástico y de terror español. 1900-1985*. Bilbao: Donostia Kultura, 1999.

- AGUILAR, Carlos: “Fantasía español: negra sangre caliente”, pp. 11-71
- OLANO, Josu y CRESPO, Borja: “Entrevista con Amando de Ossorio”, pp. 347-375
- SALA, Ángel: “Las *pulp-legends* de Amando de Ossorio”, pp. 309-347

AGUILAR, Carlos: *Cine de terror, 1950-1959. De entre los muertos*. España: Desfiladero ediciones, 2023

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 270

*Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1972, p. 239

*Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1975, p. 125; 127; 178

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema berido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002

COBOS GUERRA, Fernando: “Castillo de Ponferrada”, en DE VEGA CUBERO, María Luisa (coord.): *Castilla y León Restaura. 2000-2004*. Castilla y León: Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 89-98

COMPANY, Juan María: “El rito y la sangre (Aproximación al subterror hispano)”, en RÁBAGO, Joaquín (director): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974, p. 26

CRUSELLS VALETA, Magí: “El cine durante la Guerra Civil española”, en *Comunicación y sociedad*, Vol. 11, N°2, 1998

DÍAZ, Adolfo Camilo: *El cine fantaterrorífico español*. Gijón: Ediciones Santa Bárbara, 1993

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: “El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964)”, en *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 23 y 24 de junio de 2014

FELDSTEIN, Al: “El barco fantasma”, en *Biblioteca Grandes del cómic: Clásicos de terror de EC. N.º1*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2003, pp. 59-67

G. ROMERO, Javier (coord.): *Hecho en Europa. Cine de géneros europeo, 1960-1979*. Asturias: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón, 2009

- FERNÁNDEZ, Pablo: “Infierno necrófilo. Apuntes sobre el cine fantástico inglés, italiano y español”, pp. 17-27
- ORTEA, Nino: “PopSy Pop contra Hollywood”, pp. 9-17

G. ROMERO, Javier (director): *Antología del cine fantástico español. Quatermass 4-5*. Bilbao: Astiberri, 2002

G. ROMERO, Javier (director): *Antología del cine fantástico británico. Quatermass 6*. Bilbao: Astiberri, 2004

- RIGBY, Jonathan: “Hammer and company”, pp. 48-53

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y CORDERO DOMÍNGUEZ, Aída: “Sexo y sangre en el cine de terror español (1960-1975)”, en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 15, 2017, p. 54.

GÓMEZ RIVERO, Ángel: *Cine zombi*. Madrid: Calamar Ediciones, 2009

GUBERN, Román: *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2020, pp. 458-469

GUBERN, Román y DOMÈNEC, Font: *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Editorial Euros, 1975

HUERTAS MORALES, Antonio y BOSCH MORENO, María: “Caballeros de la oscuridad: la Orden del Temple en el cine de Amando de Ossorio”, en *Romanica Silesiana*, N.º11, 2016, pp. 52-61

LOSILLA, Carlos: *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 17-24

MARTÍEZ BIURRUN, Ismael y PITILLAS SALVÁ, Carlos: *Soy lo que me persigue. El terror como ficción del trauma*. Alicante: Dilatando Mentes Editorial, 2022, pp. 200-212.

MATELLANO, Víctor: *Spanish Exploitation*. Madrid: T&B Editores, 2011

MATELLANO, Víctor: *Spanish Horror*. Madrid: T&B Editores, 2009

O'BRIEN, Shelley y CARTER, Martin: "Looking for the Blind Dead", en *European Nightmares: An International Conference on European Horror Cinema*. Manchester: 2006

PALACIOS, Jesús (editor): *La plaga de los zombies (y otras historias de muertos vivientes)*. Madrid: Valdemar, 2010.

PARRA, Javier: *Scream Queen*. España: Dos Bigotes, 2024

PELÁEZ PAZ, Andrés: "Hasta la última gota de tu sangre", en GARLAND, Curtis: *Vampiros*. Madrid: Alberto López Aroca, 2023, p. 28

PULIDO, Javier: *La década de oro del cine de terror español. 1967-1976*. Madrid: T&B editores, 2012

SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén: "Lo viejo y lo nuevo: expresiones de lo gótico en la tetralogía de los templarios ciegos de Amando de Ossorio", en *Herejía y Belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. N°3, 2015, pp. 91-108

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992

VVAA: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña: Extensión Universitaria de Publicaciones, 1999

## **Fuentes documentales**

- Archivo General de la Administración:

Comisión de Censura de Guiones Cinematográficos, Expediente 70.245, sección Cultura, caja 36/04236, AGA, hojas sueltas

Guion de *El buque maldito*, Expediente 74.185, sección Cultura, caja 36/05484, pp. 1-5

Guión de *La noche de las gaviotas*, sección Cultura, caja 36/05661, AGA

*El ataque de los muertos sin ojos*, Expediente 70.245, Cultura, caja 36/04236, Archivo General de la Administración, hojas sueltas

*El Buque Maldito*, Expediente 71.523, sección Cultura, caja 36/05136, Archivo General de la Administración; *Boletín Informativo de Control de Taquilla*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1975, p. 129

*La noche de las gaviotas*, Expediente 79.709, sección Cultura, caja 36/05169, AGA, páginas sueltas

*La noche del terror ciego*, Expediente 65.915, sección de Cultura, caja 36/05363 del Archivo General de la Administración

Plan de rodaje de *La noche de las gaviotas*, Expediente 79.709, sección Cultura, caja 36/05169, AGA

- Filmoteca de Galicia:

Carta del 2 de septiembre de 1974 a Dieter Menz; Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, Caja *Varios nº 4*, pp. 1-2

Carta del 16 de agosto de 1974 de Rolf G. Schuenzel a Amando de Ossorio; Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, Caja *Varios nº4*, p. 3

Correspondencia con Dieter Menz y con Rolf G. Schuenzel: Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja Varios nº 4*, páginas sueltas.

Guion *El Necronomicón de los templarios*, Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes nº 16*

Guion *El Necronomicón de los templarios*, Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes nº 17*

- Hemeroteca:

*Amanecer*, número del 12 de diciembre de 1972, p. 7; y PORTO, Juan José: “La semana cinematográfica”, en *El Correo de Zamora*, número del 12 de diciembre de 1972, p. 11

*As* (Madrid), número del 10 de abril de 1972, sección de “Estrenos”. S/p

*El Noticiero de Cartagena*, número del 2 de julio de 1972, p. 4

*El Mundo deportivo* (Barcelona), número del 23 de septiembre de 1972, p. 28

*La Codorniz* (Madrid), número del 30 de abril de 1972, p. 5

*La Nueva España* (Oviedo), número del 17 de diciembre de 1972, p. 33

*La Vanguardia Española*, número del 4 de noviembre de 1973, p. 63.

*Lanza* (Ciudad Real), número del 17 de diciembre de 1972, p. 24

*La Tarde* (Málaga), número del 18 de diciembre de 1972, p. 5

*Lucha* (Teruel), número del 31 de diciembre de 1972, p. 5

“*La noche del terror ciego*”, en *Amanecer* (Zaragoza), 5 de septiembre de 1971, p. 7

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Buen ensayo de cine de horror: *La noche del terror ciego*”, en *ABC* (Madrid), número del 12 de abril de 1972, pp. 89-90

*Lucha* (Teruel), número del 1 de junio de 1973, s/p; en *La Tarde* (Málaga), número del 14 de mayo de 1973, s/p

*Mataró*, número del 16 de diciembre de 1975, p. 10

*Sol de España*, número del 28 de mayo de 1972, p. 26

- Audiovisual:

*Amando de Ossorio: el último templario* (Xosé Zapata, 2001)

*Relatos del fantástico* (José Riveiro, 2019)

## **Figuras**

Figura 1: Depósito Amando de Ossorio, Filmoteca de Galicia, *Caja de guiones y apuntes nº 16*

Figura 2: Imagen del cómic *The Thing from the Grave*, en FELDSTEIN, Al: “The Thing from the Grave”, en *Tales from the Crypt. The EC Archives (Volume 1)*. Milwaukee: Dark Horse Books, 2015, p. 188

Figura 3: Fotograma de *La noche del terror ciego*

Figura 4: Fotograma de *El buque maldito*

Figura 5: Fotograma de *El buque maldito*

Figura 6: Fotograma de *El buque maldito*

Figura 7: Imagen del cómic *Ghost Ship*, en FELDSTEIN, Al: “Ghost Ship”, en *Tales from the Crypt. The EC Archives (Volume 1)*. Milwaukee: Dark Horse Books, 2015, p. 81

Figura 8: Fotograma de *El buque maldito*

Figura 9: Imagen de *Ghost Ship*, en FELDSTEIN, Al: “Ghost Ship”, en *Tales from the Crypt. The EC Archives (Volume 1)*. Milwaukee: Dark Horse Books, 2015, p. 82

Figura 10: Fotograma de *La noche de las gaviotas*

Figura 11: Fotograma de *La noche de las gaviotas*

## **Anexo: Entrevista con Xosé Zapata (20/12/2024)**

V: ¿Quién era, a grandes rasgos, Amando de Ossorio?

Z: Amando era hijo de un burgués coruñés, funcionario, que trabajaba en Coruña por el tema del gobierno central; la capital era Coruña, en su día. Él estaba en Coruña cuando la Guerra Civil, aunque no participó, porque era muy joven. Era hijo de un burgués coruñés, de la generación que vivió la Guerra Civil en el '36. Con ese precedente empieza su vida en Coruña, perteneciente a la pequeña burguesía de la ciudad; tiene ciertas inquietudes artísticas que familiarmente no son bien vistas y que lo llevan más hacia trabajos burocráticos, como el que desempeñó en el Banco de Crédito Español durante un tiempo como bancario. Él, en cambio, tenía contacto con la gente de Radio Nacional, tenía un pequeño estudio de pintura... Tenía ese tipo de inquietudes más artísticas, que no eran bien vistas por su entorno familiar. Entonces, en algún momento de su vida, decide romper con todo e irse a Madrid para desarrollar las inquietudes intelectuales, con la excusa de estudiar en Madrid. Ese primer contacto en Madrid, de estudios, pero que le abre una vida más intelectual, le marca. Porque después retorna a Coruña, pero no se acaba de acostumbrar a la vida provinciana, digamos, de la ciudad, después de la Guerra Civil, en los años cuarenta. Y, después de retornar y pasar una época mala con el tema del Banco, decide dar el salto a Madrid. Ese era, en resumen, el primer Amando.

V: Su vida se puede distinguir antes de entrar a trabajar en el NO-DO, o hacer producciones de teatro en la radio, y cuando comienza a hacer cine. ¿Esa es la etapa más distintiva?

Z: Sí. El tema del NO-DO viene posterior. Cuando empieza en Madrid se busca la vida por Radio Nacional, a través de Enrique Mariñas, el padre del periodista famoso, después, en Telecinco. El padre, que trabajaba en Radio Nacional, era amigo de la familia, y había tenido contacto con Amando, y le consigue un contacto en Radio Nacional, que es donde empieza a trabajar y donde conoce a su mujer, además, que se encarga del Archivo de Radio Nacional de España. Se conocen allí, trabajan allí, y después va a dar el salto al audiovisual. Empieza en la radio y pasa al NO-DO, después de hacer algún trabajo de publicidad y de empezar con el tema del cine. Era su idea principal, no trabajar en el NO-DO, eso vino después. Su idea era hacer cine, pero el NO-DO te daba un trabajo fijo. El asunto era ese: no logró entrar en el mundo cinematográfico, aunque lo intentó: primero por el tema del guion, sobre todo, empezó escribiendo; y, después, con el tema de Bandera Negra y su rodaje frustrado, definitivamente no pudo entrar, y es cuando empieza en el NO-DO y va por la vía más de ser funcionario y dejar la aventura del cine, que era una aventura en aquellos tiempos. Entonces le marca Bandera Negra, ese primer fracaso y todo el problema que tuvo. A partir de ahí se mete más como funcionario en el NO-DO y empieza a trabajar. Y, hasta que empiezan las coproducciones internacionales, no vuelve otra vez a intentar hacer cine.

V: Sin olvidar la multa de 50.000 pesetas.

Z: Hubo muchos problemas. Esa multa fue más para el productor, que era un niño pijo de Madrid, un tipo que había conocido él: amigo suyo, abogado. Entonces la multa se la come el productor, pero después también tuvo problemas con el escritor de la obra de teatro, Horacio Valcárcel, que no le gustaba la adaptación. Me imagino que lo típico. Hubo muchos problemas por todas partes: con el escritor de la obra, con la censura franquista, con todo; con el productor, que no era profesional, etc.

V: Y, de por medio, Amando está un año en la Escuela de Cine.

Z: Sí, bueno. No sé muy bien por qué no acabó. No tengo esa información. Sé que, en aquella época, cuando empezaba la Escuela Oficial de Cine, era una aventura. No sé muy bien cuál fue su experiencia, nunca hablamos de eso. Era habitual que para oficializar los puestos de funcionario en el NO-DO, y para tener un título oficial de cine, la gente pasaba por allí. Sobre todo, si estaban en el NO-DO haciendo cosas audiovisuales. Pero no sé exactamente por qué no acabó. Pasó también con el FP de Imagen y Sonido, que muchos realizadores pasaban por la escuela de Imagen y Sonido simplemente para consolidar experiencia de los puestos que tenían. Una cuestión burocrática. Había mucha gente que había entrado en las televisiones, en Televisión Española, y no tenía título, y que pasaba por el FP de Imagen y Sonido simplemente para consolidar el puesto y los estudios, para que se oficializara la plaza de funcionario. Porque, además, él tuvo bastante movida con eso, porque pasó varias etapas. Fue de los que acabó en TVE, cuando NO-DO pasa a TVE, y los, digamos, traspasaron de NO-DO a TVE para que acabaran jubilándose como funcionarios de TVE. Pasó por esa etapa del NO-DO de los años 70-80, cuando el NO-DO se incorpora a TVE. Esta gente pasó por ahí. Él llega al NO-DO en una etapa menos ideologizada, más de informativos; no llega en los años cuarenta, llega en los años sesenta. Con el aperturismo. Él se dedica más a revista de imágenes, que Pilar Miró también participó en alguna. El problema de Amando es generacional. El problema que tuvo, durante toda su vida, fue la edad. Está un poco fuera de tiempo, en todas sus etapas. Es el viejo de la generación de los directores de fantástico; entra tarde en el NO-DO; entra tarde, también, a lo que es el cine. Digamos que la Guerra Civil lo pilla en una etapa muy mala. Es la típica carrera que está marcada por los tiempos de la Guerra Civil y de la posguerra. Él, digamos, está un poco fuera de honda y de edades cuando participa en todo esto. Le pilla un poco fuera de tiempo.

V: ¿Una figura periférica, quizás?

Z: Sí, es un problema de circunstancias. Tengas la edad que tengas, si estás en el meollo... Por ejemplo, Berlanga tenía sus contactos familiares; aunque había participado en la Guerra Civil ya estaba introducido en el cine. Entonces él tiene que empezar en Madrid muy mayor, hacer contactos, y, bueno, sin una formación, sin contactos... Lo típico que él decía: se iba al Gijón, la típica secuencia de *La Colmena*; decía su nombre, para que le llamaran al teléfono... La típica escena de *La Colmena* del que llega a Madrid y tiene que ir al café Gijón para que el camarero diga su nombre en alto. "Señor Ossorio, al teléfono". Y era, simplemente, para que todo el mundo se quedara con su nombre. Ese

es el ejemplo que él ponía siempre, el tema de las tertulias en Madrid y de esta anécdota que sale reflejada en *La Colmena*.

V: Antes de pasar al grueso de la etapa de los templarios, de su trabajo con Profilmes y las coproductoras, quería saber qué me puedes decir de Tritón Films.

Z: Sí, creo que algo intentó hacer en los años ochenta. Pero no hicieron nada, al final. Típicas productoras pequeñas que surgían para intentar aprovechar los contactos internacionales que había tenido. Porque, al final, él se daba cuenta de que las películas se hacían con el dinero del distribuidor internacional y de que el español no ponía nada. Entonces, dijo: “Pues hago mi productora, firmo mis contratos con los productores internacionales y hago las pelis yo”. Esa era la idea de Tritón Films, que al final no llegó a nada porque esto va por modas, y todo eso, en los años ochenta, se acabó. Estaba un poco limitado: nunca se atrevió a dar el paso de la independencia de su trabajo de funcionario. Y eso que no tenía hijos, no tenía muchas obligaciones familiares. Pero tenía una vida cómoda, y no quería renunciar a eso.

V: ¿Qué puedes decir sobre la posible ascendencia templaria de Ossorio?

Z: El apellido está relacionado con Ponferrada, con los Ossorio de Ponferrada. Que, teóricamente, eran templarios en su día. Es un apellido que viene de familias templarias leonesas. Ponferrada fue un centro importante del temple. Es un poco por donde le vino la inspiración, yo creo, a Amando, por el tema de la familia y el apellido.

V: Entrando de lleno en el cine, ¿cuál era su forma de rodar? ¿Cómo planteaba un guion, una dirección y la planificación?

Z: Los tiempos de rodaje eran cortos porque no le daban dinero para que fueran más largos, por la fórmula de rodaje, y porque él rodaba en sus vacaciones de funcionario. Por eso tenía que aprovechar el mes de vacaciones que tenía. Fundamentalmente era por esas dos cosas.

V: Al respecto de los guiones, hay autores que hablan de la mixtificación de leyendas, de la imaginería de EC Comics, el cine clásico de la Hammer y de la Universal, el *western*... Otra cuestión, de la que habla gente que trabajó con él, como Jack Taylor, o algún crítico, es la influencia de Galicia, de su ambiente, de la España mágica, y de las leyendas. ¿Ves ahí un bastión en su forma de concebir un imaginario fantástico?

Z: Sí. Este hombre era un hombre culto, un burgués de la época, de Coruña. Claro que tiene influencias, sobre todo literarias. Toda esa influencia se ve en su cine, desde Lovecraft hasta los mitos clásicos. Entonces, bueno, era un hombre influenciado principalmente por la literatura y por la formación burguesa, que tenía una formación sólida en este tipo de temas. Históricos, etc. Siempre se adorna con el tema del origen gallego, pero creo que es más influyente su clase social, más que su origen. Y date cuenta de que es la época de Torrente Ballester, de Camilo José Cela, que venían

influenciados por Valle-Inclán, etc. Yo veo más importante este tipo de influencia literaria en la formación de esa burguesía, que venía muy marcada por la influencia literaria, desde Pardo Bazán, pasando por Valle-Inclán, que era un tótem de esta generación... Creo que viene más por ahí. El propio ambiente de las novelas de Valle-Inclán está muy influenciado por el ambiente gallego. Pero desde un punto de vista muy de clase, igual que *Los pazos de Ulloa*, que Torrente Ballester, etc. Y esta gente había leído todo esto, tenía su influencia. Creo que va más por ahí que el rollo místico éste que siempre se le mete, pero que al final sí, está, pero está todo muy intelectualizado. Simplemente se simplifica a través de eso, por el rollo de las leyendas... el rollo del cine fantástico. Hay que darse cuenta de que Mary Shelley era una tipa de la intelectualidad británica que también se le podía decir: “Está influenciado por los mitos celtas”, o “Por los mitos gaélicos”. Sí, pero eran intelectuales burgueses, y está más relacionado con esa rama de escritores de este estilo, como Mary Shelley y Valle-Inclán, que con su origen concreto. También Klimovsky podía decirse lo mismo, pero como no era gallego... Es lo que es. Yo creo que es influencia genérica literaria.

V: ¿Cómo vivió Amando la experiencia hacer cine? Trabajando con Profilmes, con Ancla Century... ¿Cuál era la posición que tenía al respecto de la industria?

Z: Pues la posición, mala. Él no lo pasó bien. En aquella época, el director era muy funcional; era un tipo al que se contrataba para que hiciera ese trabajo y punto pelota. Entonces lo llevaba mal, porque estaba bastante presionado por los tiempos y por el dinero. Las películas eran cutres, él lo sabía. Lo llevaba mal. No era la actitud más de aventurero, como otros realizadores, y que vivían más el día a día, digamos, porque lo que tenían que hacer era cobrar y tirar para delante y rodar la siguiente, como podía ser Jess Franco. Entonces lo llevaba mal, porque él no necesitaba meterse en esos líos. Pero, claro, alguien tenía que hacer el trabajo. Había mucha demanda de producto, y él hacía de tripas corazón y participaba en los proyectos porque le gustaba. Pero lo llevaba mal, todo este rollo de producción masiva que hubo en esos años. Era una actitud distinta a la que podían tener otros realizadores. Es más, Paul Naschy le acusaba de que lo había intentado desanimar en su camino. Paul Naschy era mucho más joven que él, y cuando Paul Naschy iba a hablar con Amando, y hablan de este rollo, Amando le intenta decir que ese no es el camino, que este tipo de producciones son una cutrería, y que no siga por ahí, porque no le va a dar nada. Y luego Paul Naschy dice: “Mira a este, que después hacía también fantástico, me quiso sacar de en medio porque me veía como un enemigo”. Claro, Paul Naschy estaba loco. Era un tipo que era bastante paranoico y, claro, había pensado que Amando le había intentado desanimar de seguir con el tema este. Pero, en realidad, lo que estaba era diciéndole: “Mira, chaval, no te dediques a esto, que es muy complicado. Dedícate a otras cosas, que son mejores”. Es simplemente lo que le intentó decir, pero el otro se lo tomó a mal.

V: Y tuvo una relación tortuosa con Naschy.

Z: Sí, porque Naschy estaba para allá. Era más joven, venía con más ganas, con otro tipo de actitud, y eran distintas, las actitudes. Al final, la posición de Amando era muy cómoda, y es normal que

alguien que no es funcionario, y que no tiene ese tipo de apoyo, diga: “Hostia, este cabrón me está quitando el trabajo, y yo vivo de esto y este cabrón no”. Normal que hubiera ese tipo de piques. Porque la posición de Amando era ventajosa respecto de los otros realizadores.

V: En un documental consistente en dos entrevistas, a Amando de Ossorio y a Paul Naschy, le preguntan que cómo habrían sido sus películas con un mayor presupuesto. Amando dijo que “no tan distintas”. ¿Qué piensas de cómo le afectó esa situación precaria, de déficit que tenía la industria en el momento? ¿Cómo le afectaron los impagos que en ocasiones le tocó vivir? ¿Cómo repercutió eso en su cine?

Z: En estas entrevistas que se hicieron, al final, siempre se pregunta lo mismo, y él podía haber respondido esto de que no había influido. Pero, realmente, no influyó por el simple hecho de que no había opción. No es que hubiera un sistema distinto, que hubiera posibilidad de hacerlas de otra manera... es que esta gente no conoció otro sistema. Es imposible que ellos supieran si las películas iban a ser distintas o no, porque no hubo otro tipo de sistema. Y, al final, esta respuesta de Amando es un poco una manera de reivindicarse. Que, realmente, al final, ellos lo hacían todo. Él hacía el montaje, hacía el rodaje... rodaban una toma, y no había posibilidad de más tomas... El productor apenas intervenía, aparte de escoger los actores y dar la luz verde y contratar a la gente. Realmente, todo el proceso, al final lo hacía él. Entonces, al final, esta gente se reivindica un poco como autor en el sentido de decir: “Bueno, aunque hubiera algo más de dinero, realmente tampoco había un sistema de producción”. No sé si me explico: donde tú tuvieras un montador, un equipo... No había equipos que te echaran un cable a la hora de planificar, a la hora de montar, de tener opciones incluso de montaje, porque no había tiempo para eso. Entonces las películas salían como salían; era imposible que salieran de otra forma. Había un guion, se rodaba el guion punto por punto y punto pelota. Entonces, al final, no podía salir otra cosa que no fuera lo que salió. Por eso son todos estos directores reivindicados como autores; porque, al final, Paul Naschy, Jess Franco o Amando de Ossorio eran los que hacían las películas casi de arriba abajo. Entonces eran autores, aunque no lo quisieran ser. Porque, en el caso de Amando, a él le hubiera encantado tener más medios. Pero no podía.

V: Sobre *El Necronomicón de los templarios*, proyecto del cual existen ciertos guiones (recogidos en el depósito Amando de Ossorio de la Filmoteca de Galicia), ¿qué información tienes al respecto?

Z: El socio alemán perdió interés, y no se llevaron a cabo más rodajes porque el último fue un desastre. Amando ya estaba muy mayor. No sé rodó por la edad. A partir del 84, de la última peli, él ya está muy malo, con problemas de corazón. Entonces ya no es posible hacer rodaje, y menos con las condiciones de las anteriores pelis. No se hace fundamentalmente por esto, porque a él le pilló ya muy mayor. Lo intentó, pero bueno, no hay mucha más historia. También la industria cambió mucho a partir de los ochenta. Ya fue otra generación. Entró Sam Raimi, otra generación de cineastas, otro tipo de rodajes; el propio Carpenter... Es otra generación que desplaza a todos estos. *Tiburón*, Spielberg... Se acabó la generación que inició el fantástico en los setenta. El fantástico ya se acaba de

*La guerra de las galaxias* en el setenta y ocho. Hay un cambio brutal en la industria. A partir de ahí, bueno, Amando hace un par de pelis, pero hay un cambio generacional brutal en los setenta. Estos se iniciaron en los sesenta, toda esta función con *Malenka*, y también fueron pioneros. En el caso de Amando, al pillarle muy mayor, no tenía ganas de seguir en el asunto. No se hace fundamentalmente por eso. Si hubiera sido más joven seguramente hubiera hecho una reformulación en los años ochenta, actualizado los templarios, y haber hecho ese guión... Pero, para eso, tenía que haberlo pillado más joven.

V: En lo que respecta al mito de los templarios, ¿cómo los plantea Amando de Ossorio? ¿Cuál es su legado?

Z: Es el legado de un mito original. Es el único mito original del fantástico español, mal que le pese a Paul Naschy o a Jess Franco, porque ninguno de ellos creó mitos, sino que reutilizó los anteriores, como el hombre lobo. Los templarios son unos personajes muy vinculados a la historia de España y a la historia medieval. Entonces, bueno, todos estos mitos medievales que son aprovechados por esta gente, que viene aprovechado en la literatura de Lovecraft, entre el Romanticismo y lo medievalista, son bastante utilizados en el género. Lo que son los templarios, con el gran éxito que tuvo la tetralogía, realmente marcó el mito. Al final, cualquier referencia tiene que pasar por la tetralogía de Amando, y eso tiene un gran mérito, porque al final es una tetralogía que queda para la historia y que es una referencia internacional; cualquier interpretación nueva que se haga siempre va a tener esa referencia anterior, porque tiene una imagen muy poderosa. La imagen de los templarios fue muy poderosa en su día. Las momias de los templarios son míticas; el mito de los muertos sin ojos. Hay diversas ideas dentro de lo que es el mito que le dan originalidad. Por ahí vino el *boom* de los templarios. Al final, no hay otra que ese compendio de circunstancias que hizo que triunfara. Es un compendio de cosas que hizo que los templarios sean lo que son. Es un mito poco explotado, aun así. No considero que sea tan explotado como podían hacerlo. Es un mito poco explotado en el cine español e internacional. Se podía explotar mucho más. Un día de esto surgirá, no te quepa duda. Estas cosas se reciclan siempre y algún día surgirá alguna actualización. Ahora el fantástico está en un camino de presupuestos muy altos y actualizar algo requiere de bastante dinero. Entonces cualquier actualización de esto requeriría una inversión muy importante y hay temas de derechos, de referencias... No se sabe muy bien cómo está el asunto. Al ser un mito tan original siempre hay temas de derechos. Drácula ya está en dominio público; el hombre lobo, mucho más. Cualquier otra actualización es más fácil que un mito que, realmente, fue muy original. Y también eso hace que no se actualice como otros mitos; como los zombis, por ejemplo, que son una referencia genérica que no tiene derechos de autor. Pero los templarios, al final, en su originalidad viene su desgracia. Amando fue creador de ellos, no se puede decir otra. No se sabe muy bien quien tiene los derechos, y por eso no se ha actualizado. Al final, la originalidad del mito hace que la actualización sea más difícil. Pero surgirá, tarde o temprano, poniendo otra vez el tema de moda. Ese es el tema: que, al final, los templarios son de Ossorio. Porque, realmente, es un mito muy original, creado por un tío en España, que es sorprendente que

haya atravesado las fronteras, con el presupuesto y los medios que tenía, y con la historia que hay detrás. Al final *La noche del terror ciego* no deja de ser una película de encargo que el productor le dice que quiere hacer por el éxito que tuvo *La noche de los muertos vivientes*. Le encarga una peli de terror y le presenta *La noche del terror ciego*. El guion se titula “*El terror ciego*” y el productor le pone “*La noche*”. Había que ponerle “*La noche*” porque era *La noche de los muertos vivientes*. Él le presentó un guion que era “*El terror ciego*”, donde está explícita ya la originalidad de los monstruos, que su principal debilidad y característica es que están ciegos. Él incidía en eso más que en el propio templatario. El propio templatario se impone, pero la originalidad visual de la propuesta era esta, que los monstruos tenían una debilidad. Juega con eso todo el tiempo, en todas sus películas. El mito es original, pero surge, realmente, como un encargo para aprovechar un éxito internacional como era *La noche de los muertos vivientes*. Él le da una vuelta, de tal manera que la copia de la película, aunque sean zombis, no queda casi nada de esa referencia. Nadie dice que *La noche del terror ciego* es intentar aprovechar el éxito como después hizo de *El exorcista*, que siempre se intentaba aprovechar los éxitos de otras películas para sacar pelis cutres. Nadie dice que *La noche del terror ciego* es una versión cutre de *La noche de los muertos vivientes*, pero en realidad era eso. El planteamiento es tan original, y el mito que se crea es tan brutal, con tanta repercusión, que al final crea su propia saga y los templatarios son una referencia. Al final, la propia originalidad de la propuesta hace que sea muy difícil la copia. Igual que Romero con *La noche de los muertos vivientes* crea un concepto genérico que es muy imitado, super plagiado y repetido hasta la saciedad, y la peli se convierte en un mito gracias a eso. Pero los templatarios tienen el mérito de que, con cuatro películas cutres, consiguen una repercusión internacional brutal, sin haber después miles de películas sobre lo mismo. Que es como consiguen estas películas, después, convertirse en referencias. Hay mil pelis hechas después con la misma referencia, y al final siempre vas a la original, aunque sea peor o de peor calidad que las siguientes. Entonces, claro, Amando consigue muy difícil de conseguir: crear un mito original; que sus películas sean las referencias indiscutibles y que, además, sus pelis no sean imitadas después hasta la saciedad. Es un mito muy particular. Hay una historia muy original. Eso tiene mucho mérito. Pero claro, hay un tema de derechos y de no estar muy claro, digamos, si se pueden hacer versiones posteriores, que por eso no han entrado más productores; por eso no se ha explotado más el mito de los templatarios. La originalidad también se paga, y aquí se pagó sin haber hecho una renovación o reconversión del mito. Y quizás por eso es menos conocido que otros, como los zombis o el propio hombre lobo de Naschy, que hace miles de versiones y de repeticiones de lo mismo. Pero que, al final, no son referencias de nada. Es, un poco, la historia de este realizador. Que, al final, es muy paralela a la de otros realizadores españoles del mismo género, que todos te das cuenta que tienen historias muy distintas, aunque los quieran enfocar en una corriente concreta. Pero ni Chicho Ibáñez Serrado, ni Jess Franco, ni este, tienen nada que ver. Entonces, ¿qué vivieron un tema particular, en una industria particular, en un momento particular? Sí, pero los tres tienen historias totalmente distintas. Diametralmente distintas. En el caso de Chicho Ibáñez Serrador, totalmente distinta a la de Amando. Y Chicho me hizo la presentación del documental. Apreciaba mucho a Amando, y, cuando lo llamé para hacer la presentación dijo que “sí, estupendamente”, por

él conocía los méritos de Amando. Conocía perfectamente el mérito que había tenido Amando, y era una manera de apoyarlo. Lo que pasa que la historia de Chicho es completamente distinta a la de Amando. Mucho más joven, otra generación, que fue la generación posterior. Más relacionado, incluso, con la generación de Spielberg que con la de Amando, que era otra. Otro tipo de presupuestos. Aunque se criaron en la misma industria, las circunstancias de los dos fueron muy distintas. Está bien, es un personaje interesante, y lo que hizo con la tetralogía es algo inaudito. No se entiende de manera racional lo que hizo este hombre con la tetralogía. Solo se entiende en ese tiempo con ese tipo de películas, con ese tipo de explotación de las películas... solo se entiende en esas circunstancias. Es un mito muy particular de ese tiempo, del setenta al setenta y ocho. De la década de los setenta. Igual que el *spaghetti western*, igual que otro tipo de directores relacionados con el *spaghetti western*, que también crearon mitos con el *spaghetti western*, que era una tipología muy particular de cine. Realmente, lo de Amando, fue bastante alucinante lo que consiguió. Hasta que hace *La noche del terror ciego* vale, sí, es un director que había hecho *Malenka*, que estaba bien considerado, bien posicionado, tal y cual. Pero, realmente, no había hecho nada aparte de *Malenka*, que había tenido un gran éxito, que había sido un proyecto un poco frustrado con la Anita Ekberg, para aprovechar un poco la fama de Anita. Y el tío, pues bueno, estaba buscando un poco ese posicionamiento en ese momento, y de repente surge esta película y, bueno, pegan el pelotazo. El pelotazo que dura hasta eso, hasta hacer cuatro. Es una circunstancia muy especial. Que, claro, él después se cansa. Realmente, al final, lo de siempre. El éxito de este tipo de circunstancias, él ve que lo único que le piden son las pelis de los templarios, no le dan más presupuesto, no consigue salir de la rueda de producción del sistema que hay, y entonces dice: “¿Para qué? ¿Para qué voy a hacer más esta mierda? Si, al final, no me dan más presupuesto, consigo más, no se qué no se cuánto...”. Y, al final, se cansa. Aparte, ya te digo, le pilla mayor. Y se cansa. Porque él utilizaba las vacaciones para hacer las pelis y después tiene que trabajar. Entonces, claro, está agotado. Llega un momento en que se pide excedencias. En la época esa, por eso empieza a rodar más, porque pide unas excedencias en el trabajo para poder hacer las películas. Pero claro, si no le compensa la pasta que pierde como funcionario, no le pagan, hay problemas, no es capaz de salir del círculo vicioso que había en aquella época de cutre-cine de este... él se cansa. Vuelve otra vez a su plaza de funcionario a descansar y los manda a tomar por culo a todos estos. Ahí hay un parón hasta los ochenta, porque ya está cansado. Ve que ahí no hay futuro.

V: También se habla mucho de las dificultades que tuvo. De que los técnicos llegaban sin los efectos prácticos, y entonces tenía que hacer él las garras (en el caso de *Las garras de Lorelei*), las localizaciones eran paupérrimas... El trágico colofón es *Serpiente de mar*.

Z: Le dio un ataque al corazón. Le dio un ataque al final del rodaje. Es normal. Se mitifica mucho el sistema de producción de los años setenta pero era una “cutrada” como una casa. A Pilar Miró se le ataca mucho por el cambio que quiso dar al cine español, pero no se podía seguir con aquella locura de sistema. La gente tiró mucho contra el sistema impuesto por Pilar Miró en los años setenta, por la Ley Miró que fue punto de inflexión en los años ochenta, pero, claro, Pilar Miró conocía

perfectamente las circunstancias de producción de los años setenta que ella también había empezado a trabajar. Aquel sistema era insostenible, en el sentido de que, aunque hay muchos directores posteriormente que lo reivindican, es realmente una pose. Porque Jess Franco era un tirado. Paul Naschy era un tirado. Vivían al día. Que me vengan defendiendo un sistema que los llevaba a la precariedad profesional, pues me da un poco la risa, qué quieres que te diga. Es la verdad. Lo que pasa que se ha hecho una mitificación, provocada por muchos productores de los años setenta, que son expulsados en los años ochenta, y lo que van creando es como un caldo de cultivo diciendo: “Ay, es que en tiempos de Franco se vivía mejor”. Ese es el resumen de lo que se hizo con esta mitificación del sistema de producción. Esto no es así. Y Amando te lo podía explicar mejor que yo. Qué pasa: que hubo una serie de directores, como el propio Amando, que brillaron en aquella época, que realmente quedaron fuera de juego, y entonces lo que se crea es una mitificación. Es que Pilar Miró, es que no sé qué... se busca el chivo expiatorio, y entonces se crea una mitificación del sistema de producción de los años setenta, que no era en absoluto sostenible. Ni era un sistema defendible desde el punto de vista económico ni de sistemas de producción. Era un sistema muy romántico, muy bonito eso de que el equipo cogía un taxi. Que, después, gente como Alex de la Iglesia mitifica, pero que, una mierda, ellos trabajarían en esas circunstancias. No aceptarían para nada las circunstancias en las que tuvo que trabajar esta gente. El problema fue ese. Aquí, Amando también rompe una serie de clichés, en los cuales él tampoco encaja dentro de la narrativa oficial del fantástico español, y entonces no lo quieren tanto como a otras figuras, como Jess Franco, etc., que encajan más en el mito romántico de las circunstancias de producción de los años setenta. Amando no encaja en este tema más “romanticoides”. Paul Naschy es otra figura distinta, porque es actor, y entonces va a otro rollo, de actor, de divo. Pero, realmente, Amando rompe con los clichés. Él siempre defiende otro tipo de visión, que también deja ver un poco las entretelas del sistema. Amando es el único de todos los cineastas, para mí, de esta época, aparte de Jess Franco, que por insistencia y continuidad y por una cuestión de juventud y de fuerza creativa, consigue atravesar las fronteras españolas; pero Amando, con el mito de los templarios, llega un momento que es poco explotado por el sistema español. Porque no lo saben explotar más, porque no tienen la perspectiva de poder invertir más. Es un mito desaprovechado, y el propio Amando deja ver las entretelas del propio sistema. Lo único que hacían los productores españoles era recoger la pasta internacional, y, aquí, “sub-producir”, para hacer productos baratos, para volver a recoger las divisas internacionales... Entonces, claro, ese círculo vicioso, ¿dónde está la inversión en el producto, para poder subirlo de categoría? No había intención de subir de categoría. Realmente, al final, el mito del propio Amando lo que hace es descubrir un poco las entretelas de este sistema, que para nada es romántico. Es un sistema totalmente perverso y malo. Esto es lo que no se dice nunca; en ninguna de estas antologías del cine fantástico español lo escucharás. Como mucho, se puede poner uno a llorar sobre las circunstancias de producción del propio cine fantástico español, sin analizar de dónde vienen esas circunstancias, que no vienen del puto aire, vienen del dinero.

