

HOSTILIDAD RURAL EN EL CINE DE TERROR TARDOFRANQUISTA: LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

ERIKA TIBURCIO MORENO

INTRODUCCIÓN

El desarrollismo durante la década franquista supuso importantes transformaciones entre las que se encontraban un masivo éxodo rural y una acelerada urbanización, lo que asentó una incipiente cultura consumista, capitalista e individualista (Radcliff, 2017: 244-245). Algunas de las metas aspiracionales de la modernidad, como poseer un Seat 600 y viajar de regreso al pueblo o a la playa, convivieron con la pervivencia de un mundo rural asentado sobre la lentitud de los procesos sociales y estructuras tradicionales. Sin embargo, la expansión de la mentalidad urbana y burguesa se produjo en un contexto que seguía perpetuando el control absoluto sobre la mayor parte de la población. Resulta fundamental comprender que los últimos años de la dictadura franquista se caracterizaron por un cuestionamiento de los valores nacionalcatólicos y la represión institucional. Por un lado, diferentes grupos sociales —estudian-

tes, trabajadores, intelectuales y sectores religiosos progresistas y más jóvenes— reclamaban la apertura y la instauración del sistema democrático. Por otro lado, el régimen, necesitado de una imagen exterior positiva, siguió utilizando instrumentos represivos para sofocar aquellas acciones que consideraba subversivas (Babiano et al., 2018: 133-134). La creación del Tribunal de Orden Público (1963), que sustituía a la justicia militar para juzgar delitos políticos, ilustró esa doble realidad de modernidad y autoritarismo.

Esta dicotomía tuvo su reflejo en el cine que, a través de la mirada cómica del «landismo» o la incisiva de Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, reflejaron dichas tensiones. En este contexto, el cine de terror fue otro de los géneros que situó estas tensiones en el centro de sus historias. A nivel internacional, experimentó un gran éxito gracias a la aparición de autores estadounidenses como Wes Craven o Tobe Hooper, la cinematografía producida por la

productora británica Hammer o una corriente de películas europeas que trabajaron el horror desde el erotismo y el exceso (Olney, 2013: 21). En el caso español, el impulso del género tuvo lugar tras el escándalo Matesa, el declive del *spaghetti western* y el fomento de la coproducción como solución económica (Pulido, 2012: 36-37). De hecho, el horror cinematográfico fue tan exitoso que un tercio de las películas producidas entre 1968 y 1976 pertenecían a este género (Lázaro-Reboll, 2012: 11). Sin embargo, el éxito comercial no vino acompañado de estabilidad industrial, ya que las productoras, salvo en el caso de Profilmes, desaparecían tras la realización de uno o dos títulos.

Desde el punto de vista narrativo, el cine de terror se caracterizó por una marcada internacionalización —monstruos clásicos, equipos internacionales— y por una estética asentada en el exceso erótico y macabro. Así, la hibridez de su estilo permitió expandir su popularidad más allá de las fronteras nacionales, aunque en España conseguía atraer entre 300.000 y 500.000 espectadores regularmente. En el exterior, fueron la coproducción y la presencia de circuitos de distribución y exhibición asentados los que favorecieron la distribución de estas cintas (Lázaro-Reboll, 2012: 17).

Pese a su aparente naturaleza apolítica por centrarse en la ruptura del tabú y en el éxito comercial, el terror con sello español fue también capaz de explorar el malestar social del tardofranquismo (Willis, 2003: 75). En general, la relación entre el monstruo y la normalidad —los protagonistas y su contexto, así como las actitudes, las normas de funcionamiento y las creencias que representan— constituye la respuesta cultural ante la existencia de aquello que se quiere negar o que evidencia opresiones históricas de género, clase, etnia, etc. (Poole, 2019: XVIII). En el caso hispano, las imágenes de violencia explícita y erotismo simbolizaban la pugna entre la modernidad y la tradición o entre el autoritarismo y las ansias democráticas. De hecho, el conflicto entre el campo y la ciudad

facilitó la idealización del modelo urbano gracias a su asociación a la racionalización burguesa y a la denigración del espacio rural a través de un retrato macabro y siniestro. Casos tan dispares como *El monte de las brujas* (Raúl Artigot, 1972) o *La campana del infierno* (Claudio Guerín, 1973) coincidían en presentar la ruralidad como un escenario opresivo y aislado que respondía agresivamente a los foráneos.

La orgía nocturna de los vampiros (León Klimovsky, 1973) fue uno de los títulos que interactuó con dichas tensiones mediante la configuración de monstruos radicalmente diferentes a los protagonistas desde un punto de vista biológico —vampiros y no muertos—, social y cultural —caníbales bajo una estricta jerarquía ejercida por una mujer noble—. En esta confrontación, los parámetros tradición-primitivismo y modernidad-racionalismo sirvieron como recursos narrativos que evidenciaron, al mismo tiempo, los prejuicios y el doble discurso en la España del desarrollismo. Además, el encuentro violento conectaba con el turbulento contexto de la crisis de la dictadura y entroncaba con el exitoso *folk horror* o terror rural. Todas las películas de este subgénero, entre las que se encuentran la estadounidense *La matanza de Texas* (The Texas Chain Saw Massacre, Tobe Hooper, 1974) o la británica *El hombre de mimbre* (The Wicker Man, Robin Hardy, 1973), coincidían en presentar el conflicto campo-ciudad como escenario de supervivencia en el que el clasismo o la superioridad moral del racionalismo carecían de significado frente a comunidades regidas por normas muy diferentes.

La orgía nocturna de los vampiros es un ejemplo idóneo de estudio por cuatro razones principales. La primera de ellas aborda procesos fundamentales para comprender los cambios en el tardofranquismo, tales como la emigración exterior, el éxodo rural o las transformaciones de los roles de género. En segundo lugar, el monstruo no se construye desde la individualidad de una criatura, sino que se asienta sobre un sistema social jerárquico

que replicaba una visión del poder franquista. En este sentido, aunque no había una intención políticamente antifranquista, pues la carrera de León Klimovsky se orienta hacia la comercialización y el beneficio económico, se puede observar una relación entre las características del monstruo y el franquismo como el poder tiránico, o el uso de la violencia y la coerción para mantener la paz social. En tercer lugar, la película deforma el estereotipo fílmico del campesino, conocido como paleta, para presentar a un monstruo insaciable. Esta figura, recurrente en la comedia, se convirtió en la principal encarnación del alejamiento rural que generaba la modernidad. En este caso, además, el discurso se aleja del bonachón e inocente para transformarlo en un insaciable vampiro que no duda en eliminar al forastero y convertirlo en un siervo más. Finalmente, el conjunto, Tolnia y sus habitantes, es descrito como un espacio siniestro que atenta contra la familiaridad que podían sentir los espectadores españoles al encontrarse un pueblo de estas características.

APROXIMACIÓN A LA VERTIENTE ESPAÑOLA DE FOLK HORROR DURANTE EL TARDOFRANQUISMO

El término *folk horror* englobó inicialmente un conjunto de películas británicas de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX centradas en los aspectos terroríficos de la brujería o el folclore rural. De ellas, la *Unholy Trinity*, compuesta por *El inquisidor* (Witchfinder General, Michael Reeves, 1968), *La garra de Satán* (The Blood on Satan's Claw, Piers Haggard, 1971) y *El hombre de mimbre*, se considera el origen de este subgénero por su foco en la respuesta violenta de las comunidades agrestes a los extraños (Thurgill, 2020: 42). Desde entonces, sus historias indagaban en las tradiciones paganas y dialogaban con el miedo que despertó la asociación entre los valores contraculturales y los asesinatos de la familia Manson (Scovell, 2017: 13). Esta fórmula se extendió por otros países y,

en todas ellas, el descubrimiento de los urbanitas de una comunidad rural ajena a las normas de la modernidad suponía el desencadenamiento de la brutalidad por ambas partes.

De esta manera, se podía explorar el miedo al encuentro con lo desconocido y la fragilidad de las barreras separadoras entre la racionalidad urbana y el salvajismo rural por parte de los protagonistas, ya que la inutilidad de la legislación o la sofisticación les obliga a usar la misma violencia que han desdeñado en dichas comunidades como forma de defensa (Pinedo, 1996: 22). En este sentido, la violencia narrativa y estética del *folk horror* atacaba las jerarquías políticas —metrópolis-colonia—, económicas —poder-privación— o culturales —modernidad-atraso— impuestas por el modelo capitalista (Williams, 1975: 297), cuyas justificaciones se asentaban en el nivel educacional o tecnológico. Así, obras como *Las colinas tienen ojos* (The Hills Have Eyes, Wes Craven, 1977) muestran la inutilidad de las armas de fuego frente al salvajismo de un conocedor del terreno. Desde este conflicto central, este subgénero dialogó con otras problemáticas sociales como la coexistencia entre consumismo y miseria que encarnaban los protagonistas y la familia de *rednecks* en *La matanza de Texas* o las inquietudes adultas ante el cuestionamiento juvenil de determinadas estructuras como la religión cristiana, que quedaba representado en *La garra de Satán*, donde los infanticidios rituales de la secta servían para deformar los valores de los *hippies*.

La filmografía española también desarrolló una corriente que proyectaba en el escenario rural las ansiedades ante las rápidas transformaciones (Palacios, 2019; La-Janisse, 2021). Aunque muchos títulos imitaban algunos éxitos, el intercambio de historias y monstruos no impidió la inclusión de estéticas y símbolos propios como demuestra *El proceso de las brujas* (El Trono di Fuoco, Jesús Franco, 1970) y su parecido a *El general Witchfinder*. En ambos casos, la caza de brujas durante la Inglaterra del siglo XVII servía para deformar a las

autoridades, aunque la elección de un juez sádico —*El proceso*— en lugar de un abogado abusador y depredador sexual —*El general*— permitía a la versión hispana conectar con el abuso de poder y la presencia de una justicia moral arbitraria propia del sistema judicial franquista de posguerra.

De entre los temas abordados en este subgénero, el viaje de la ciudad al campo como detonante del encuentro con un espacio aislado, hostil y ajeno al circuito capitalista fue uno de los más recurrentes como muestran *El monte de las brujas*, *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972) o *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976). En ellas, la mirada del urbanita infiere un marcado clasismo al considerar al lugareño exótico o inferior social y culturalmente. La migración de millones de personas del campo a la ciudad entre 1950 y 1975 vino acompañado de la popularización de un modelo de vida urbano y burgués, donde los jóvenes se distanciaban del modelo de vida tradicional. En consecuencia, el impulso gubernamental de esta forma de vida se tradujo en el empeoramiento de los servicios sanitarios y educativos rurales (Fundación FOESSA, 1966: 258-260) y en el trasvase mayoritario de jóvenes a las ciudades (Paniagua, 2015: 163). El cine se sirvió de la imagen del paleta para encarnar el doble discurso en torno a lo rural, que navegaba entre la incapacidad de adaptarse a la modernidad por el analfabetismo y el primitivismo y la resistencia a la secularización y la corrupción urbanas por el mantenimiento de sus valores católicos (Rincón, 2014: 172-175). En el relato del terror, su apariencia tosca y carácter subdesarrollado sirvieron para construir una monstruosidad salvaje y brutal que atacaba a cualquier desconocido que llegaba a su territorio.

El encuentro entre ambos mundos se planteaba desde el desconocimiento y la distancia física y psicológica. Físicamente, el aire moderno de los pantalones de campana, los vaqueros, las minifaldas o los estampados de los urbanistas se distanciaba de las prendas monocolor, los pantalones de

tela, las camisas blancas de trabajo, o las faldas y jerséis recatados de los habitantes de los pueblos —*¿Quién puede matar a un niño?*—. La vestimenta, la fealdad o la vejez de estos individuos —*La noche de las gaviotas* (Amando De Ossorio, 1975)— siempre se oponían a la juventud y la sofisticación de unos protagonistas con un aspecto físico e indumentaria similares a los de celebridades y cantantes de la España del momento. Psicológicamente, el discurso de la decadencia moral y la superstición servía para identificar a lo rural como mostraban las creencias de los sirvientes domésticos en *El espanto surge de la tumba*. De hecho, la superstición servía para señalar la imprudencia de los protagonistas al ignorar los tabúes impuestos en las maldiciones y la herramienta para que los aldeanos perpetuasen la estructura jerárquica de los gobernantes privilegiados por el miedo a las consecuencias. Por ejemplo, en *La noche de las gaviotas*, se obliga a los lugareños a proveer de doncellas como sacrificio ritual para los templarios a cambio de no asesinar y destruir a toda la población. Desde una perspectiva cultural, la conexión entre tradicionalismo, ruralidad y tiranía conectaba con el control social franquista de posguerra en el campo, cuya cercanía de las autoridades religiosas y políticas facilitaba la vigilancia y la delación o la denuncia de los vecinos (Román Ruiz, 2018: 318-319).

La recurrente imagen en el *folk horror* español del grupo rural sometido alimentó, por una parte, el estereotipo «del campo como un mundo sometido e inmovilizado por el aparato represivo del régimen» (Ortega López, 2011: 303) y, por otra, asoció su sumisión a la violencia, la incultura y la pobreza. Como resultado de ello, se configuró un retrato anacrónico que permeó tanto las obras que mostraban un viaje de la ciudad al campo como aquellas que se localizaban únicamente en el ámbito rural. En este último relato, *La campana del diablo* o *La noche de las gaviotas* coincidían en describir un territorio dominado por las relaciones clientelares y una estricta moral que expulsa al que no sigue sus normas. De esta manera, la ambienta-

ción rural se asentaba sobre una serie de rasgos rechazados por la modernidad, a saber, la enfermedad, la muerte o lo grotesco (Schlegel, 2015: 25). La construcción de lo rural parte, por tanto, de la oposición a un contexto en que la higiene y la tecnología se configuran como características esenciales del nuevo estilo de vida y que pretende eliminar las prácticas asociadas a un mayor primitivismo. La abyección geográfica surge de escenas que se recrean con las torturas —*La noche de las gaviotas*—, la sangre que emana del despiece de un cordero o el canibalismo inconsciente —*Una vela para el diablo*, Eugenio Martín, 1973—. En virtud de lo anterior, la España negra volvió a aparecer representada por mujeres vestidas de luto, estancias humildes y austeras o ritos funerarios que integraban el catolicismo y el paganismo —*El bosque del lobo*, Pedro Olea, 1970—. El oscurantismo de estas imágenes y el protagonismo transgresor de la muerte —cadáveres, fluidos, sangre...— remitían a la imagen de esa España atrasada y sometida a la superstición y la pobreza, imbuida en el fanatismo religioso de la Inquisición, cuyos ritos y festividades fúnebres eran protagonistas de las vidas cotidianas (Núñez Florencio, 2014: 55)

La España negra también permitía conectar con la brutalidad de un franquismo que, desde sus orígenes, había impuesto un estricto orden social a través de la militarización y el punitivismo. A pesar de su aparente moderación desde la década de los cincuenta del siglo XX, la dictadura seguía contando con recursos como los estados de excepción, las fuerzas policiales o la legislación para seguir perpetuando la represión (Babiano et al., 2018: 133-136). De hecho, no abandonó su idea de purgar aquellos elementos subversivos considerados antiespañoles —comunistas, anarquistas, nacionalistas— a través del uso excesivo de la fuerza. El cine de terror dialogó con esta violencia sirviéndose de monstruos que justificaban sus crímenes escudados en la idea de purificación moral —*Una vela para el diablo*—, el sacrificio del individuo debido a su condición de forastero —*La noche*

de las gaviotas— o el peligro que representa su diferencia —¿*Quién puede matar a un niño?*—.

En conclusión, el *folk horror* español conectó con los modelos fílmicos desarrollados en Gran Bretaña o Estados Unidos y adaptó su fórmula a un contexto en que la creciente modernidad urbana estaba desplazando a la tradicionalidad rural. El cine de terror llevó al extremo la estereotipación del campo para convertirlo en un escenario macabro y oscuro, donde el salvajismo, el atraso y el empobrecimiento impregnaban tanto el espacio como a sus habitantes. Tal discurso de otredad, nacido de la ausencia de sofisticación y de la austeridad, también enlazaba con el conflicto de una sociedad más alejada de los valores del régimen y unas autoridades que persistían en mantener una férrea represión con el objetivo de someter a los españoles. La dictadura, al igual que los vampiros de Tolnia, aparecía como un régimen que, aunque visualmente mostrase un aspecto moderno, buscaba perpetuarse por vía de la eliminación de la subversión y la continuidad de una sociedad sumisa y despolitizada.

LA RURALIDAD MONSTRUOSA EN LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

La orgía nocturna de los vampiros, estrenada el 30 de junio de 1973 y con una recaudación de 12.740,509 pesetas, obtuvo un resultado moderno en comparación con otros títulos más exitosos como la taquillera *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) (Pulido, 2012: 56). El argumento sitúa la acción en Tolnia, un pueblo inventado de Rumanía, en el que un autobús con trabajadores que se dirigen a un castillo de la región se ve obligado a parar tras la repentina muerte del conductor. Aunque en un principio parece abandonado, tiempo después los recién llegados descubren que está habitado por una especie de espectros caníbales al servicio de una noble conocida como la Señora (Helga Liné). Uno a uno, los protagonistas van siendo devorados y convertidos en otros espectros

que pasan a formar parte de una masa adherida a Tolnia y de la que no podrán escapar. Los únicos supervivientes, Alma (Dyanik Zurakowska) y Luis (Jack Taylor), consiguen huir tras asesinar a la Señora; sin embargo, la desaparición del pueblo provoca que los crímenes queden impunes y que la policía no crea sus testimonios.

El primer aspecto que destaca es la llegada de forasteros a un pueblo con unos habitantes hostiles hacia ellos. A diferencia de títulos como *La matanza de Texas*, que utilizaban el recurso narrativo del viaje por placer para evidenciar la desigualdad de clases, la movilidad aquí se vincula a la búsqueda de oportunidades, un razonamiento que conectaba con la primacía que el éxodo rural y la emigración habían adquirido durante la España del desarrollismo como resultado del viraje económico hacia los sectores industrial y servicios. En consecuencia, la masculinización y el envejecimiento de la población rural y el empobrecimiento a causa del atraso tecnológico (Fundación FOESSA, 1970: 299) fueron dos de los principales problemas que asolaron el campo.

La imagen de abandono rural aparecía en esta cinta a través de la llegada del autobús a un pueblo vacío, preludeo que generaba una sensación de familiaridad siniestra tanto para los personajes como para aquellos espectadores con orígenes rurales. Cinematográficamente, esta idea se recreaba con el montaje inicial desde un plano general a planos medios de un típico pueblo rural sin ningún lugareño ni en la taberna ni en la plaza. La llegada se alejaba del retrato positivo de la comedia en el que el emigrante triunfante y consumista regresaba a su localidad de origen por vacaciones y se vanagloriaba del éxito logrado en la ciudad (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2007: 63). Por el contrario, Tolnia aparece como un lugar reconocible, pero ajeno a las lógicas de los personajes. En primer lugar, el conocimiento que creen poseer los personajes resulta inútil, como evidencia la primera conversación entre Alma y Luis, en la que ella afirma que pueden estar en la iglesia, aludiendo

a las costumbres en su pueblo natal, y él rechaza esa posibilidad debido a que la aldea no posee ningún templo religioso. En segundo lugar, Tolnia es un pueblo de Rumanía, una tierra remota y totalmente desconocida, completamente alejada de los protagonistas que, como afirma Alma, llevan más de día y medio de trayecto y se trasladan allí porque una agencia los ha contratado para trabajar en un castillo.

Al igual que los personajes, la emigración de millones de españoles a Europa también los confrontaba con una realidad ajena a su comprensión. De hecho, la presentación de los protagonistas insiste en su condición de clase trabajadora mediante su profesión no cualificada —ama de llaves, cocinera, mayordomo, jardinero, chófer—, salvo en el caso del profesor, y su necesidad de viajar en autobús, a excepción de Luis, que ejerce una profesión cualificada y llega en coche propio. En este sentido, la posesión de un coche —especialmente, un Seat 600— en la España del tardofranquismo no era insignificante, sino que simbolizaba un mayor estatus social (Martín-Sánchez, 2019: 949). No obstante, la pátina de libertad que el coche o el autobús les otorgaba queda impugnada tan pronto como el grupo se ve obligado a estacionar en Tolnia tras la muerte repentina del conductor, y sin que dispongan de ninguna vía alternativa de escape. Progresivamente, la incapacidad de salir del lugar, el canibalismo inconsciente de los protagonistas —los habitantes les sirven carne humana, fingiendo que pertenece a un animal— o la esclavización de los personajes sitúan al pueblo como un lugar cada vez más siniestro.

Tolnia se caracteriza también por sostener un sistema anacrónico, basado en la servidumbre clientelar de sus lugareños y la dominación absoluta de la Señora (Helga Liné), una noble que revela su posición de dominio a través de sus gustos refinados heredados de su abuelo —«actor, autor, poeta y director. Un Shakespeare a escala real»— y su sofisticado estilo que la distancia del resto de mujeres del pueblo, vestidas con atuendos senci-

llos. Ella misma impone una jerarquía que sitúa al mayor Boris (José Guardiola) y al gigante del hacha (Fernando Bilbao) en una posición intermedia destinada a mantener el orden y hacer cumplir sus deseos mediante la diplomacia con los forasteros (mayor) y la coerción (gigante). Mientras que el primero se relaciona con los extraños, transmite las órdenes y soluciona los problemas de abastecimiento, el gigante asume las tareas ejecutivas de desmembramiento de los habitantes con el objetivo de alimentar a los forasteros. Finalmente, el resto de población se encarga de los trabajos manuales y dependen absolutamente de la Señora, ya que es la garante de su supervivencia como se ilustra en la escena en que el cuerpo del profesor es arrojado por ella misma desde su balcón a modo de regalo para los habitantes hambrientos. En esta escena, el montaje acentúa dicha dominación mediante contrapicados que resaltan su superioridad y picados de los aldeanos que empequeñecen al grupo.

Asimismo, el estrecho vínculo entre estos estratos queda igualmente evidenciado con la muerte de la Señora, lo cual provoca la desaparición de todo el pueblo. Esta estrecha vinculación remite a ciertas facetas de la dictadura que situaba a Franco como una figura caudillista sin carisma y poderes ilimitados (Saz, 2019: 127-131) estrechamente conectada al sistema político. Sin embargo, la monstruosidad de Tolnia también recaía en su desafío al orden de género establecido, ya que atacaba el orden patriarcal impuesto por la dictadura que había relegado a las mujeres al espacio privado, al matrimonio y a la maternidad cristiana. Si bien es cierto que durante el desarrollismo hubo un mayor acceso al trabajo y a la educación y una creciente autonomía consumista, el rol doméstico seguía siendo considerado como la principal contribución femenina a la patria (Morcillo Gómez, 2015: 311). Así, la monstruosidad femenina de la Señora atacaba dicho modelo al ser una gobernante con agencia política y un incuestionable poder. De hecho, el cine de terror utilizaba las feminida-

des pedagógicamente para mostrar supervivientes que reunían características de bondad o virginidad frente a modelos desviados o peligrosos (García Fernández y Cordero Domínguez, 2017: 50). En *La orgía nocturna de los vampiros*, esta comparación se establece a través de la clase —la Señora ocupa una posición de privilegio y las protagonistas trabajan en profesiones feminizadas destinadas al cuidado— y las relaciones sexoafectivas —las de la Señora son meramente sexuales y con un final trágico para el profesor, mientras que las de Alma y Luis trasciende la sexualidad y tiene un desenlace feliz—. Con respecto a lo último, la relación entre sexo y muerte, rasgo de este género en España (Pulido, 2012: 49-52), insiste en la abyección y el peligro del vampirismo como amenaza al orden patriarcal.

En resumen, la peligrosidad de Tolnia como espacio rural conectaba con las tensiones de la modernidad urbana con la pervivencia de las formas de vida tradicional a pesar de que la primera se había convertido en la forma de vida mayoritaria. De hecho, la película insiste en esta imagen del pueblo como lugar peligroso a causa de un atraso que derivaba en el embrutecimiento de sus habitantes y en la configuración de un sistema político anticuado y aberrante. Dicho anacronismo no solo permeaba al lugar, sino también a sus propios monstruos, cuya doble naturaleza vampírica y paleta simbolizaba la existencia de seres que debían estar muertos y con un modo de vida que buscaba abandonarse.

EL VAMPIRO PALETO COMO MONSTRUO RURAL EN LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

La orgía nocturna de los vampiros, al igual que otras cintas del género, representa un *pastiche* visual de influencias internacionales —sigue un argumento similar a *¡2000 maníacos!* (Two Thousand Maniacs, Herschell Gordon Lewis, 1964)— y referencias nacionales —Tolnia está localizada en

Patones—. Para el público español, lo nacional era reconocido rápidamente, como se puede observar en los comentarios de los censores en el expediente de censura: «vampiros a la española» o «una más de terror a la española con vampiros paletos» (Ministerio de Información y Turismo, 1973). Además del menosprecio de estos términos, la utilización del vocablo «paleta» situaba lo rural en primer plano y conectaba con el estereotipo de campesino tosco y subdesarrollado (Rincón, 2014: 156-157).

En este caso, los rasgos de humildad y sencillez nacidos de la pobreza de los paletos vampiros se deformaban hasta convertirlos en una especie de *ghouls* sin voluntad cuya supervivencia dependía de su canibalismo. Su condición de paleta y no muerto le relegaba a una otredad rechazable por dos razones principales. Por un lado, el primitivismo de su aspecto físico y su comportamiento favorecía un rechazo automático por ser un vestigio autárquico que se amplificaba por ser degenerado, pobre, deforme y carente de humanidad (Murphy, 2013: 149-150). No obstante, su capacidad para imponerse sobre los recién llegados simbolizaba la tensión ante el fantasma de un pasado que amenazaba con regresar y que era incompatible con la deseada sofisticación de los nuevos tiempos. Por otra parte, el vampirismo desdibujaba la diferencia entre lo vivo y lo muerto al fusionarlas en un mismo cuerpo (Carroll, 2005: 118) y transgredía el orden moral al necesitar devorar a seres humanos para sobrevivir. En este caso, el canibalismo resulta aberrante por su función de alimentación y de reproducción social, ya que la víctima sirve como alimento para los otros vampiros al tiempo que acaba siendo convertido en otro miembro de esta estructura anacrónica.

Las características que definen a los protagonistas, como la amistad —como revelan Godó (Luis Ciges) y Marcos (Manuel de Blas)—, el amor —Alma y Luis— o la familia —Raquel y su hija—, desaparecen en el momento en que son infectados y pasan a formar parte de un grupo monstruoso que carece de valores católicos —no hay una iglesia o un

párroco en Tolnia—. La crueldad del rito de paso a vampiro insiste en el ciclo deshumanizador por el cual una víctima, a pesar de sus gritos, acaba siendo cosificada y engullida como un alimento para, posteriormente, convertirla en un vampiro que actuará de la misma manera. La escena que mejor ejemplifica este hecho es el asesinato de Raquel hacia el minuto 69 aproximadamente. Tras buscar inútilmente a su hija por el pueblo y averiguar que la Señora es una vampira, se encierra en su habitación mientras llora de desesperación. En ese momento, un plano-contraplano la muestra horrorizada al descubrir a sus antiguos compañeros, ahora convertidos en vampiros, mirándola sádica-mente. El contrapicado que muestra al grupo de hombres y su gesto de miedo al predecir su horrible desenlace refuerza la desigualdad de fuerzas. Inmediatamente después, un plano entero sigue al grupo de hombres que, tras empujarla a la cama, la devora brutalmente mientras se oyen sus gritos de fondo. De manera similar a otros ataques previos, el grupo de vampiros pasa a convertirse en una masa destructora que deshumaniza y somete la voluntad de una víctima que, además de afrontar una muerte terrible, acaba convertida en otro siervo de Tolnia que debe recurrir al canibalismo para sobrevivir.

Mediante esta imagen, se seguía reforzando el discurso estigmatizador del campo generado por la nueva concepción de pobreza que comenzó a emerger en la década de los sesenta del siglo XX. Según el Informe Sociológico de la Fundación FOESSA (1966), el aumento del consumismo llevó a que la miseria quedara indefectiblemente unida a la visibilidad de la escasez, de tal manera que el estatus acabó asociándose con la posesión de bienes como la televisión o el coche. En consecuencia, la carestía de estos o de servicios adecuados en pueblos y aldeas configuró una imagen del campo como un lugar de miseria y pobreza (p.276). Con este trasfondo, Tolnia se convertía en escenario de esa España negra «a medio camino entre el tremendismo de terruño y lo directamente grotesco»

(Pulido, 2012:49) que, unido al canibalismo, conectaba con el modo gótico del terror hispano y su estética perversa y sacrílega (Aldana Reyes, 2017: 200). De hecho, el rechazo que despierta este pueblo caníbal es fundamental tanto en la propia película —Alma grita cuando descubre que la carne que les habían estado sirviendo los lugareños era de otros seres humanos— como en el expediente de censura —hay comentarios explícitos a este acto: «Caníbales, además, al menos obligan a otros a serlo», «Condición indispensable para su aprobación es la desaparición del dedo en el plato»—.

Desde una perspectiva cultural, el canibalismo también se convierte en un rito de paso hacia un sistema anacrónico que genera la automática desaparición de la individualidad y de los rasgos humanos. De esta manera, la infección del vampiro paleta y la alienación del forastero vuelve a situar en el centro el conflicto entre tradicionalismo rural y modernización urbana. Ser convertido significaba despojarse de individualidad, ligarse corporal y mentalmente a Tolnia y a la Señora y, con ello, abandonar la posibilidad de promoción social que podía suponer continuar por la carretera hacia el castillo. En otras palabras, significaba renunciar a la relajación de las costumbres, a un mayor individualismo consumista y a un nuevo estilo de vida que se imponía y que, incluso, había empezado a moldear el lenguaje cotidiano al incorporar anglicismos tales como «estacionar» o «aparcamiento» (Sánchez Vidal, 1990: 156). También significaba el miedo a la vuelta a un pasado que la España desarrollista quería dejar atrás y, por otro, el recordatorio de que seguían existiendo esas zonas rurales aisladas y pobres.

En conclusión, el vampiro paleta y Tolnia encarnaban la monstruosidad rural del *folk horror* español, cuyos rasgos conectaban con otras características de género identificadas por Adam Scovell (2017: 17-18). El aislamiento geográfico se transforma en hostilidad peligrosa cuando confronta a los forasteros con un territorio ajeno a las normas que existen en sus lugares de origen. En

cambio, este pequeño pueblo se caracteriza por la irreligiosidad y un orden social ajeno a la legislación moderna y sujeto a una especie de caudillismo tiránico de la Señora. A pesar de esa distancia, la familiaridad siniestra favorecía la configuración de un discurso que, al igual que sucedía en otros títulos del cine de terror, vinculaba la pobreza rural con la degeneración de sus gentes hasta el punto de convertirlos en monstruos caníbales, brutales y abyectos. Así, el vampiro paleta permitía explorar las tensiones surgidas de la modernidad deseada y la pervivencia de formas tradicionales de vida.

CONCLUSIONES

La orgía nocturna de los vampiros ejemplifica cómo el cine de terror ahondó en las tensiones entre la ciudad y el campo durante los años del tardofranquismo. En esta obra, la imagen de la España negra explorada por artistas como Solana o Goya se convertía en el género de terror en un espacio de incertidumbre y brutalidad que reproducía los estereotipos que habían empezado a emerger en la modernidad desarrollista. El paleta de la comedia popular se convertía en un espectro caníbal miembro de una jerarquía rígida y opresiva que se construía alrededor de una mujer noble. Los miedos masculinos ante la liberación femenina se mezclaban con los nuevos discursos, de tal modo que el espacio rural se convierte en sinónimo de un tradicionalismo violento, y la vejez y la despoblación, en un territorio para la fealdad grotesca que atacaba a todos aquellos que amenazan con perturbar dicho orden.

Desde una perspectiva cinematográfica, resulta esencial comprender que las influencias externas en las películas españolas revelan su inserción en las tendencias de horror internacionales. Por un lado, su tratamiento del espacio rural como hostil y con creencias perturbadoras y siniestras lo acercan al *folk horror* británico. Por otro lado, la vampirización de los habitantes de Tolnia y el poder sobrenatural de la Señora —así como el título—

lo— lo sitúan también próximo al género de vampiros. En el caso de *La orgía nocturna de los vampiros*, todas estas características conectaban con el éxodo rural y el alejamiento de este modo de vida, la emigración exterior por motivos laborales y los deseos totalitarios del franquismo de dominar a la población y someter a aquellos individuos que se alejasen de los ideales nacionalcatólicos.

Finalmente, a pesar de la reticencia académica en España a considerar el terror como un género adecuado para comprender los cambios sociohistóricos, en este artículo hemos intentado mostrar que, por las propias características del género, la exageración de estos miedos y ansiedades en la monstruosidad permitía ahondar en las mentalidades y en el contexto de una época con rápidos cambios.

REFERENCIAS

- Aldana Reyes, X. (2017). *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Arkoff, S. Z., Salvador, M. (Producción), Ibáñez Serrador, N. (Dirección) (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Película]. España: Penta Films.
- Ausnit, R., Laso, L. (Producción), Guerín, C., Bardem, J. A. (Dirección). *La campana del infierno* [Película]. España, Francia: Hesperia Films S.A., Les Films de la Boétie.
- Babiano, J., Gómez, G., Mínguez, A. y, Tébar, J. (2018). *Verdugos Impunes. El franquismo y la violación sistémica de los derechos humanos*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Carroll, N. (2005). *Filosofías del terror, o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Cheung, W., La Janisse, K. (Producción), La-Janisse, K. (Dirección) (2021). *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* [Película]. Estados Unidos: Severin Films.
- Colombo, E., Marcos, A., Towers, H. A. (Producción), Franco, J. (Dirección) (1970). *Il trono di fuoco*. Italia, Alemania, España, Liechtenstein: Terra-FilmKunst, Fénix Cooperativa Cinematográfica, Prodime Film, Etablissement Sargon.
- Desconocido (Producción), Artigot, R. (Dirección) (1972). *El monte de las brujas* [Película]. España: Azor Films.
- Frade, J. (Producción), Klimovsky, L. (Dirección) (1973). *La orgía nocturna de los vampiros*. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.
- Fundación FOESSA (1966). *Informe sociológico sobre la situación de España. 1966*. Madrid: Editorial Euramérica.
- Fundación FOESSA (1970). *Informe sociológico sobre la situación de España. 1970*. Madrid: Editorial Euramérica.
- García Fernández, E. C., y Cordero Domínguez, A. (2017). Sangre y sexo en el cine de terror español (1960-1975). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15, 37-62. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3496>
- Heyward, L. M., Miller, A. L., Waddilove, P. (Producción), Reeves, M. (Dirección) (1968). *Witchfinder General* [Película]. Gran Bretaña: Tigon British Film Productions, American International Pictures.
- Heyworth, M. B., Andrews, P. (Producción), Haggard, P. (1971). *The Blood on Satan's Claw* [Película]. Gran Bretaña: Tigon British Film.
- Hooper, T. (Producción), Hooper, T. (Dirección) (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [Película]. Estados Unidos: Vortex Inc.
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Locke, P. (Producción), Craven, W. (Dirección) (1977). *The Hills Have Eyes*. Estados Unidos: Blood Relations Company.
- López Moreno, J. (Producción), Martín, E. (Dirección) (1973). *Una vela para el diablo* [Película]. España: Vega Films, Mercofilms, Azor Films.
- Martín-Sánchez, I. (2019). El Seiscientos, un símbolo social de la España del desarrollismo. *Historia Contemporánea*, 61, 935-969. <https://doi.org/10.1387/hc.19535>
- Ministerio de Información y Turismo (1973). *Expediente de Censura de La orgía nocturna de los vampiros* (Expediente n. 69788). Caja 36/04235. Archivo General de la Administración.
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Murphy, B. M. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Núñez Florencio, R. (2014). La muerte y lo macabro en la cultura española. *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 13(1), 49-66. Recuperado de https://www.dendramedica.es/revista/v13n1/03_La_muerte_y_macabro_cultura_espanola.pdf
- Olea, P. (Producción), Olea, P. (Dirección) (1970). *El bosque del lobo* [Película]. España: Aboto Producciones Cinematográficas.
- Olney, I. (2013). *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Ortega López, T. M. (2011). Campesinos y jornaleros bajo el franquismo. Represión, disenso y conflicto en el campo español, 1939-1975. En T. M. Ortega López y F. Cobo Romero (Eds.), *La España rural, siglos XIX y XX. Aspectos políticos, sociales y culturales* (pp. 289-317). Granada: Comares.
- Palacios, J. (2019). Una introducción: Desde las entrañas del pasado. En J. Palacios (Coord.), *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico* (pp. 17-47). Barcelona: Hermenauta.
- Paniagua, Á. (2015). Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo. *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 10, 139-160. <https://doi.org/10.4422/ager.2015.10>
- Pérez Giner, J. A. (Producción), De Ossorio, A. (Dirección) (1975). *La noche de las gaviotas* [Película]. España: Ancla Century Films, Profilmes, Pérez Pareja, M. Flor.
- Pérez Redondo, M. (Producción), Aured, C. (Dirección) (1973). *El espanto surge de la tumba* [Película]. España: Profilmes.
- Pinedo, I. (1996). Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film. *Journal of Film and Video*, 48(1/2): 17-31.
- Poole, W. S. (2018). *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press.
- Pulido, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español. 1967-1976*. Madrid: T&B Editores.
- Radcliff, P. B. (2017). *Modern Spain. 1808 to the Present*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Rodríguez Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2009). Imaginarios de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias. En J. Hernández Borge y D. L. González Topo (Eds.), *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007* (pp. 61-72). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Román Ruiz, G. (2018). *La vida cotidiana en el mundo rural de Andalucía oriental: resistencias cotidianas, políticas del 'consenso', control socio-moral y aprendizaje democrático (1939-1979)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.
- Saz, I. (2019). Los poderes de Franco. Dictadura Soberana y doctrina(s) del caudillaje. En A. Esteban, D. Etura y M. Tomasoni (Coords.), *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura* (pp. 111-132). Granada: Comares.
- Schlegel, N. G. (2015). *Sex, Sadism, Spain and Cinema. The Spanish Horror Film*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Scovell, A. (2017). *Folk Horror. Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur.
- Snell, P. (Producción), Hardy, R. (Dirección) (1973). *The Wicker Man* [Película]. Gran Bretaña: British Lion Films.
- Thurgill, J. (2020). A Fear of the Folk: On topophobia and the Horror of Rural Landscape. *Revenant. Critical and Creative Studies of the Supernatural*, 5, 33-56. Recuperado de <https://www.revenantjournal.com/wp-content/uploads/2020/03/2-James-Thurgill.pdf>
- Williams, R. (1975). *The Country and the City*. Nueva York: Oxford University Press.
- Willis, A. (2003). Spanish Horror and the flight from 'art' cinema, 1967-73. En M. Jancovich, A. Lázaro-Reboll, J. Stringer y A. Willis (Eds.), *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste* (pp. 71-83). Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

HOSTILIDAD RURAL EN EL CINE DE TERROR TARDOFRANQUISTA: LA ORGÍA NOCTURNA DE LOS VAMPIROS

Resumen

Las tensiones entre la modernidad y el tradicionalismo encontraron en el cine de terror un espacio privilegiado donde explorarlas a través del encuentro entre el campo y la ciudad. A modo del *folk horror*, *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973) utiliza al pueblo aislado de Tolnia como escenario metafórico de la dictadura franquista a través de una jerarquía vampírica que eliminan a cualquier ser humano que aparece. Así, en esta película se tratan el éxodo rural, la estereotipación de lo rural y las transformaciones de género, procesos esenciales para comprender las transformaciones durante la década de los setenta. Con este estudio de caso, el artículo busca situar al cine de terror como una fuente histórica válida para comprender las transformaciones socioculturales durante el tardofranquismo.

Palabras clave

Folk Horror Español; Cine de Terror Español; Vampiro paleta; Tardofranquismo.

Autora

Erika Tiburcio Moreno (Madrid, 1984) es licenciada en Historia por la Universidad Complutense y doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III, profesora ayudante doctora en el departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales, Sociales y Matemáticas de la Universidad Complutense. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y la didáctica de la historia y el estudio del cine de terror como fuente histórica y recurso educativo. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Cultural History* y *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*. Ha publicado *Y nació el asesino en serie: El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense* (Catarata, 2019). Contacto: erikatiburcio@ucm.es.

Referencia de este artículo

Tiburcio Moreno, E. (2025). Hostilidad rural en el cine de terror tardofranquista: *La orgía nocturna de los vampiros*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 147-158. <https://doi.org/10.63700/1253>

RURAL HOSTILITY IN THE HORROR FILMS OF LATE FRANCOIST SPAIN: THE VAMPIRES NIGHT ORGY

Abstract

The tensions between modernity and traditionalism reflected in Spanish horror films provide a unique opportunity to examine these two concepts through their confrontation of city and country. As a folk horror film, *The Vampires Night Orgy* (La orgía nocturna de los vampiros, León Klimovsky, 1973) uses the isolated village of Tolnia as a metaphorical representation of Franco's dictatorship in the form of a hierarchy of vampires that eradicate any human being who enters their realm. In this way, this film evokes the rural exodus, the stereotyping of the rural Spaniard, and the changes to gender roles that were central to the transformations occurring in Spain in the 1970s. With this case study, the article aims to show that horror films can serve as reliable historical sources for understanding the sociocultural transformations that took place during the late Francoist period.

Key words

Spanish Folk Horror; Spanish Horror Films; *Paleta* Vampire; Late Francoist Spain.

Author

Erika Tiburcio Moreno holds a bachelor's degree in history from Universidad Complutense and a Ph.D. in Media Research from Universidad Carlos III. She is a Lecturer in the Department of Didactics of Experimental, Social and Mathematical Sciences at Universidad Complutense. Her lines of research are the relationship between cinema and history didactics and the study of horror films as historical sources and educational resources. She is the author of several articles published in scholarly journals, including *Cultural History* and *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*. She is also author of the book *Y nació el asesino en serie: El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense* (Catarata, 2019). Contact: erikatiburcio@ucm.es.

Article reference

Tiburcio Moreno, E. (2025). Rural hostility in the horror films of late Francoist Spain: *The Vampires Night Orgy*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 147-158. <https://doi.org/10.63700/1253>

recibido/received: 02.01.2025 | aceptado/accepted: 22.04.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com