

La visión inhóspita de España en el cine de terror nacional: el caso de *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973)

Rubén Higuera Flores

1. Introducción

Si bien el cine fantástico y de terror de nacionalidad española producido en los años sesenta y setenta tendía a anular todos aquellos rasgos localistas que permitiesen al público ubicar sus ficciones en el país en que fue producido en virtud de una mayor facilidad de exportación para sus producciones¹, una serie de largometrajes inscritos dentro de esta fructífera vertiente productiva de la industria cinematográfica nacional optó, por el contrario, por servirse de las particularidades de la topografía, las costumbres y los prejuicios persistentes en las zonas rurales del interior de España para articular un discurso que ofrecía una visión amenazadora e intimidatoria de nuestro país y de su cultura.

La película que centrará nuestro estudio, *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), se sirve de códigos genéricos característicos del *thriller* y del cine de terror para retratar el choque entre las vetustas y anacrónicas tradiciones españolas y las modernas prácticas de los turistas provenientes de aquellos países a los que nuestra nación se abría tras dos décadas de autarquía. El largometraje de Eugenio Martín se convertiría en principal representante de esa corriente cinematográfica que, habitualmente inscrita dentro del *fantaterror hispano*, retrataba los aspectos más sórdidos y oscuros del país. En nuestro trabajo pretendemos dilucidar la manera en que los recursos formales y las constantes argumentales de la película de Martín son manejados por el cineasta para subrayar su discurso crítico y alegórico sobre la España de la época y la dictadura franquista.

2. Contexto histórico

¹ Aunque desde una perspectiva contemporánea, nos hemos ocupado de este asunto en otro lugar, al que remitimos al lector para profundizar en este aspecto: HIGUERAS FLORES, R. (2013): “El cine de terror español contemporáneo o el borrado identitario como garantía de exportación”, en BERTHIER, N. y DEL REY-REGUILLO, A. (eds.) *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 103-122.

La diégesis de *Una vela para el diablo* se desarrolla en la década de los sesenta, en la que el gobierno de España asumió una serie de medidas con la finalidad de potenciar el turismo como una de las principales fuentes de ingresos para el país.

Tras asumir que el modelo autárquico terminaría sumiendo al país en la bancarrota, el gobierno español remite en 1958 al Fondo Monetario Internacional un Memorandum que sería convertido en Ley el 27 de julio del año siguiente y que funcionaría como base del Plan de Estabilización Económica y Social que perseguía la modernización económica del país. Junto a esta planificación se adoptaron una serie de medidas dirigidas a favorecer el crecimiento exponencial del turismo en el país, tales como la liberalización del control de divisas o la agilización de los trámites de visados y aduanas, junto a otras destinadas a mejorar la imagen exterior de la dictadura franquista entre los europeos, como la Ley de Prensa de 1966 o la integración del país en organismos internacionales. En el caso del cine, el Estado se propuso demostrar una mayor permisibilidad y relajación de la actividad censora, así como estimular el llamado Nuevo Cine Español en analogía a los nuevos cines europeos que estaban emergiendo en el resto del continente europeo por aquel entonces.

Un comité compuesto por diecisiete miembros de siete países enviado por el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento a petición del Gobierno español elaboró un informe que detallaba las medidas necesarias para esa ansiada modernización económica. En el escueto capítulo dedicado al turismo, las principales sugerencias fueron las siguientes: aumentar el gasto en promoción, fomentar las iniciativas locales y regionales, la inversión hotelera, una mayor implicación gubernamental y la mejora de las infraestructuras. El nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo el 10 de julio de 1962 sería un factor determinante para la consecución de las reformas y objetivos fijados, al igual que la creación de la Subsecretaría de Turismo el 8 de septiembre del mismo año, organismo que tenía como finalidad la elaboración de un Plan Nacional de Desarrollo y su ejecución. Estos planes de desarrollo

dedicaron capítulos específicos para el turismo que se convirtieron en verdaderos instrumentos de planificación turística al diseñarse, a través de ellos, el modelo turístico que se quería implantar; un modelo basado en el crecimiento ilimitado (Moreno Garrido 2007:230).

Junto al incuestionable valor económico como aporte de divisas a las arcas de la nación que constituía, el régimen franquista pretendía instrumentalizar el valor político del turismo

en tanto en cuanto la libertad de movimientos y los centros playeros de vacaciones pudieran demostrar a los veraneantes que la España de Franco no era un Estado policial enfrentado a la modernidad (Pack 2009:170).

De este modo, se difuminaba la línea divisoria entre desarrollo económico y propaganda política, pues «la “puesta en escena” del crecimiento contribuía mucho a legitimar dentro y fuera del país los regímenes» (Pack 2009:170). Los resultados fueron óptimos, pues el país multiplicó por cuatro el número de turistas al pasar de seis millones de visitantes a más de veinticuatro en la década de los sesenta, al mismo tiempo que, en palabras del propio Fraga ante las Cortes en 1963, el turismo constituía «la base del rotundo fracaso de las últimas campañas de desprestigio de nuestro país» (Pack 2009:170).

Como si la realización de *Una vela para el diablo* en 1973 hubiera supuesto una aciaga premonición², la llegada de turistas sufrió una caída del 12% (unos cuatro millones y medio menos de visitantes) en 1974, poniendo el definitivo fin al *boom* turístico de la etapa anterior³. La crisis turística que se iniciaba entonces iría acompañada de otras dos que agravarían aún más la situación: la crisis de carácter político por la que atravesaba el país ante la inminente muerte de Franco y el asesinato de Carrero Blanco en diciembre de 1973 y la recesión económica a escala mundial causada por el aumento del precio del petróleo como consecuencia del conflicto entre árabes e israelíes en octubre de 1973 conocido como la guerra del Yom Kippur. Entre aquellos países que sufrieron con mayor intensidad los efectos de la recesión económica se encontraban importantes naciones emisoras de turistas hacia España, como la República Federal Alemana.

3. *Una vela para el diablo*

3.1. *Cine gótico español*

² La modesta recaudación en taquilla de la película —la base de datos del Ministerio contabiliza un total de 407.104 espectadores y 98.124,79 euros recaudados, contando reestrenos posteriores— impide que consideremos su estreno como causa directa del descenso en el turismo nacional.

³ El año anterior al inicio de la crisis nada hacía prever su eclosión, pues 34 millones de turistas habían visitado España en 1973.

Producida al final del período más productivo y de mayor éxito del cine fantástico y de terror español —de 1968 a 1974 (entre 1971 y 1973 se produjeron ochenta largometrajes del género)—, *Una vela para el diablo* se aleja, no obstante, de varias de sus constantes (por ejemplo, al contrario que en las producciones más célebres del *fantaterror* hispano, no se incluyen elementos fantásticos en la trama ni se retoman arquetipos míticos del género, como los vampiros, las brujas o los licántropos).

Como ya adelantábamos en nuestra introducción, entre esa copiosa producción de cine fantástico y de terror española encontramos algunas obras que decidieron sacrificar el afán exportador que caracterizaba este cine y apostar por ubicar sus ficciones en espacios reconocibles de la geografía nacional con la finalidad de proponer una mirada crítica del país, retratando España no sólo como un territorio que repele todo rasgo de modernidad o elemento ajeno a él, sino también como campo de cultivo de prejuicios, neurosis y crímenes. Esta corriente de títulos, que tiene en la película de Martín su más representativo ejemplo, configura una variante autóctona de la tradición literaria y cinematográfica gótica denominada como *gótico español* (a semejanza del *American Gothic* que asaltó las pantallas de exhibición cinematográfica estadounidenses durante la década de los setenta⁴), que estaría caracterizada por «lo decadente, la ignorancia, lo rural y la represión católica» (Sala 2010:322) y que reelabora buena parte de aquellos ingredientes que Samuel Taylor Coleridge enumeró respecto a lo que bautizó como la «estirpe literaria de *El Castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, Horace Walpole, 1764)»: «incidentes horribles y villanos misteriosos, castillos en ruinas, mazmorras, trampillas, esqueletos, fantasmas de carne y hueso» (Coleridge 1983:211). La relevancia dramática y la presencia escenográfica de la morada en que se mueven las dos hermanas del filme de Martín (que alberga los cadáveres de sus víctimas en el sótano) es capital y, al igual que la novela gótica retrató el catolicismo como una fuerza represiva, el cine gótico español lo presenta como fuente de la que emanan las neurosis y desequilibrios mentales de la variedad de personajes que protagonizan sus ficciones, consecuencia de la represión (generalmente, sexual) y el conservadurismo moral del asfixiante contexto en que habitan. Según Sala, los ambientes en que se mueve el *spanish gothic* son

las cocinas infernales, las celebraciones en torno a las matanzas de animales para el alimento (los cerdos) o la diversión (los toros), el sentido de la caza en la España rural, la avaricia, las tinajas de

⁴ Para más información a este respecto, remitimos al lector a NAVARRO, A. J. (2007): “*American Gothic. Terror en tiempos de crisis (1968–1980)*”, en NAVARRO, A. J. (ed.) *American Gothic: El cine de terror USA 1968-1980*, San Sebastián, Donostia Kultura, pp. 11-46.

vino rancio llenas de sorpresas, los rostros enlutados en calles bañadas por un sol severo, la pobreza, ignorancia y represión sexual formando un *cocktail* explosivo, campos en barbecho y unos siniestros ritos religiosos (sobre todo procesiones e imágenes de santos torturados y Cristos crucificados) (Sala 2010:330).

Se trata, en resumidas cuentas, de un «cine de terror en torno a la España profunda y anquilosada procreada por el inmovilismo franquista» (Sala 2010:326) e integrado por obras generalmente olvidadas por la historiografía —*El asesino no está solo* (Jesús García de Dueñas, 1975) o *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), que rara vez atrae la atención de los estudiosos de la obra del autor de *Calle Mayor* (1956) pese a contar en su reparto con Jean Seberg o Marisol— y que en ocasiones han sido catalogadas como malditas —*La campana del infierno* (Claudio Guerín, 1973), finalizada por Bardem tras la muerte accidental de su director durante el rodaje—, pero de superlativo interés para comprender la riqueza temática de nuestro cine de género.

3.2. *La película*

Una vela para el diablo se sirve de códigos genéricos característicos del *thriller* y del cine de terror, situándose en un camino intermedio entre ambos géneros, para retratar el choque entre la tradición de una nación que se abría a las modernas costumbres de otros países tras dos décadas de autarquía. Como es de suponer, la historia con ribetes de crónica negra nacional que el filme narra no logró escapar de las garras de la censura, que ordenó que diversos fragmentos fuesen eliminados. La película no volvería a verse tal como había sido concebida en un primer momento hasta que el negativo original fue rescatado de los archivos de la Filmoteca Española y restaurado por ésta en colaboración con el festival Retroback, que se hizo cargo de los gastos económicos de la operación para poder proyectar la versión íntegra dentro de la retrospectiva que dedicó a Martín en su primera edición. El estreno de esta versión tuvo lugar el domingo 25 de enero de 2009.

Eugenio Martín es un nítido representante de aquellos artesanos que cultivaron con mayor o menor fortuna artística y comercial diversos géneros cinematográficos populares. A pesar de que aquellos de sus trabajos que han sido insistentemente reivindicados por historiadores y aficionados se enmarcan dentro del género fantástico y de terror —*Hipnosis* (*Ipnosi*, 1962), *Pánico en el Transiberiano* (*Horror Express*, 1972)

y el que centra nuestro trabajo—, únicamente cinco de los veintitrés largometrajes que filmó pertenecen a dicho género⁵. El empeño del cineasta en realizar *Una vela para el diablo* fue tal que fundó su propia productora (Vega Films) con la finalidad de ayudar a reunir el capital necesario para que el proyecto saliera adelante. Se trataba, además, de su primer filme inscrito en el género con producción íntegramente española (los dos anteriores habían sido coproducciones: en el caso de *Hipnosis* con Italia y Alemania Occidental y en el de *Pánico en el Transiberiano* con Reino Unido). El libreto fue obra del realizador y su habitual colaborador Antonio Fos, guionista cuya capital aportación a nuestro cine más sórdido y subversivo no ha sido convenientemente destacada por historiadores y especialistas: Fos escribió varias películas de Eloy de la Iglesia —entre ellas, las sobresalientes *El techo de cristal* (1971) y *La semana del asesino* (1973)— y otros filmes notables, como *El huerto del francés* (Paul Naschy, 1978).

La mirada que el guión proponía de la España de la época distaba mucho de ser atrayente de cara al exterior, pues llevaba a cabo una radiografía crítica del hipócrita puritanismo que caracterizó al país. El carácter alegórico de la pareja de hermanas protagonista constata las intenciones del discurso. La mayor, Marta (Aurora Bautista), es caracterizada como una fervorosa cristiana atormentada por la represión y frustración sexual a la que el restrictivo credo de sus creencias la condena. El personaje terminará llevando esa devoción religiosa hasta extremos patológicos al creer haber sido designada por la Providencia como brazo ejecutor de la voluntad divina para sancionar mortalmente el pecaminoso y amoral comportamiento de las turistas. Marta es rápidamente caracterizada con inusitada precisión en la primera secuencia que sucede al genérico: capaz de dilucidar la procedencia extranjera de los corderos que está despedazando enérgicamente en la cocina del hostel por su olor (“Estos corderos no son del valle, huelen de otra manera”, afirma), la mujer arremete contra las modernas costumbres de sus inquilinas (turistas provenientes del resto de Europa) mientras descarga su furia despedazando la inerte carne —los utensilios domésticos de cocina quedan establecidos, pues, como potenciales armas homicidas—. El guión apunta a una relación sentimental fallida del personaje mantenida tiempo atrás con un hombre, tema tabú entre las hermanas y posible causa de la frustración del personaje, destinada a ser lo que la sociedad tiende a denominar con tintes despectivos una solterona. El tratamiento dramático que de este personaje lleva a cabo el guión bebe de los retratos de

⁵ Completan la contribución de Martín al fantástico y al terror *Aquella casa en las afueras* (1980) y *Sobrenatural* (1983).

los psicópatas del *thriller*⁶, caracteres desequilibrados generalmente movidos por algún trauma pasado o por la represión de sus pulsiones que el contexto social les impone⁷.

No es casual que este personaje esté interpretado por Aurora Bautista, actriz vallisoletana que al frente de películas como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) se convirtió en símbolo de Cifesa, la exitosa productora de origen valenciano afín al régimen franquista, y que además había encarnado en la gran pantalla a Santa Teresa de Ávila en *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961). Inteligentemente, Martín utiliza el pasado profesional de la actriz para hacer de su personaje un símbolo de los ideales del régimen franquista y de la Iglesia Católica, en una propuesta similar a la que Miguel Picazo llevase a cabo cuando decidió otorgar a la actriz el papel protagonista de *La tía Tula* (1964).

Verónica (Esperanza Roy), la hermana menor, se convierte en cómplice de los crímenes de Marta al ser arrastrada por el delirio de ésta, pero con una palpable menor convicción en sus acciones. Temerosa de su consanguínea, el espectador tiene la impresión de que sigue a ésta en su purga de pecadores por temor a las probables consecuencias que acarrearía la perturbada ira de Marta si se negase a ello antes que por convicción propia. El personaje deviene en representante de esa España pasiva y dócil a los desmanes de sus compatriotas y de la doble moral imperante en el país, pues mantiene esporádicos encuentros sexuales con un joven asalariado del hostel veinte años menor que ella.

La abismal diferencia de costumbres, valores y educación entre la pareja de hermanas y las turistas extranjeras es perceptible en el trabajo que el filme lleva a cabo sobre sus cuerpos, apariencia física y vestuario. Así, tanto el cabello recogido de Marta y Verónica como el recato y el cuidado con que ocultan su cuerpo con largos vestidos —el único traje que deja más piel al aire de la primera fue un regalo de su pareja pasada, que únicamente viste en la soledad de su habitación— son consecuencia directa del acto de censura que las costumbres sociales y patriarcales de la España de los sesenta imponían al cuerpo femenino, en oposición a las reducidas prendas que visten las extranjeras (tales como pantalones cortos o minifaldas), acordes con la temporada estival en que se desarrolla la acción. Frente a la represión de sus deseos a la que se ven obligadas las dos

⁶ Como señala Newman, «considerado como un subgénero del terror, el *psycho-thriller* [...] trabaja con el horror de la locura» (2002:71).

⁷ Para profundizar en el terreno del *thriller* cinematográfico, recomendamos al lector la lectura de RUBIN, M. (2000): *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press.

hermanas, las turistas son representadas en el universo diegético del filme como producto del proceso de liberalización sexual femenina. Los colores oscuros, incluso mortecinos, que predominan en las ropas de Marta y Verónica transmiten la ausencia de vitalidad a la que están condenadas, víctimas y verdugos al mismo tiempo de su educación. En este sentido, no es gratuito que el cuerpo de Marta sea eróticamente lacerado por zarzales, dejando al descubierto su piel, tras observar la desnudez de unos niños y jóvenes que se bañan en un río. El suceso, que remite a las autoflagelaciones que los monjes infligían a su cuerpo para purgar sus pecados y pensamientos indecentes, termina acrecentando la excitación del personaje, indicando una sexualidad reprimida (con tendencias masoquistas) que lucha por emerger. En el largometraje, la desnudez de Marta va indisolublemente ligada a la violencia ejercida sobre su propio cuerpo o el de otros personajes; por ejemplo, durante el asesinato de una de sus huéspedes, las ropas de Marta quedan desgarradas, dejando parte de su torso al aire y su cuerpo manchado de sangre.

Al igual que ocurre con la pareja de familiares, la representación del pueblo del interior en que acontece la acción⁸ refleja el carácter vetusto, anacrónico y subdesarrollado de la España de los sesenta: la longevidad que reflejan física (y moralmente) sus habitantes contrasta con la juventud y vitalidad de los extranjeros, acompañados éstos por nuevos ritmos musicales y que hacen gala de una ingenua irreverencia hacia las costumbres del lugar. Es el caso de la turista que, nada más descender del autobús, humedece su cuerpo en la fuente de la plaza con la finalidad de aplacar el sofocante calor al que no se encuentra acostumbrada ante las miradas de los oriundos allí congregados. Vemos cómo, junto a inusuales costumbres, las turistas también introducen en el país dos elementos desconocidos para una nación que había vivido bajo la represión sexual y la censura durante décadas: la sensualidad y el erotismo.

Una vela para el diablo se permite hablar del franquismo desde la metonimia: mostrando los efectos sociales que la dictadura y el todopoderoso papel que ésta entregó a la Iglesia generaron en nuestro país. La virtud del filme reside en su habilidad a la hora de combinar este discurso crítico con los recursos del cine de terror y sus constantes argumentales, formales, iconográficas y musicales (una música de órgano subraya varios de los momentos de la diégesis). El hostel regentado por las

⁸ El largometraje fue rodado en Ronda (Málaga, Andalucía), Grazalema (Cádiz, Andalucía), El Paular y Madrid.

protagonistas es un nítido exponente de ello: poseedor de un mayúsculo peso dramático en la historia y dotado de una presencia escénica tan intimidatoria como la de sus propietarias, se revela como una suerte de sucedáneo contemporáneo de los castillos de la literatura gótica, habitual morada de monstruos (posee, inclusive, una pronunciada escalera, prototípica de aquellos espacios). Así, el hostel del filme de Martín representa la herencia de los cánones iconográficos del cine clásico de terror (incluso podríamos afirmar que alberga dos seres monstruosos en su interior: Marta y Verónica) y, al igual que ocurre con los mentados castillos de la literatura fantástica decimonónica, la intromisión en su interior conlleva un alto coste para aquellos desventurados que la cometen (el mayor: la propia vida). Una contrastada iluminación en claroscuro (constante estética del género de terror con finalidad expresiva) obra de José F. Aguayo se encarga de potenciar el aspecto amenazante de la morada durante las noches, dotando a su interior de tintes tenebrosos y pesadillescos, así como de sus propietarias (véase la amenazadora sombra de Marta proyectada sobre la pared mientras su potencial víctima se esconde). El sótano es el lugar de lo soterrado, de aquello que debe mantenerse oculto a la sociedad para guardar las apariencias: se trata del espacio en el que las dos hermanas almacenan los cuerpos inertes de sus víctimas, a la manera de las fosas comunes en las que eran apilados los cadáveres de las víctimas de la Guerra Civil. Martín se permite una cita cinéfila revestida de humor negro para quien esté familiarizado con la tradición hispana: al igual que en *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964), los cadáveres se mantienen dentro de las tinajas de vino, variante macabra y literal del arte consistente en “dar cuerpo al vino”⁹...

Como suele ser habitual en el cine de terror moderno, la inocente víctima que habrá de hacer frente a Marta y a Verónica es un personaje femenino que atesora una serie de virtudes de las que el resto de personajes carecen: es educada, inteligente (es la única capaz de sospechar el peligro que se esconde tras la rústica apariencia del hostel Las dos hermanas), posee un mayor recato a la hora de elegir su vestimenta y su comportamiento es menos díscolo que el de sus compañeras de destino turístico. La ayuda masculina se revelará ineficaz y, como mandan los cánones del género, la protagonista femenina será sometida a asedio por parte de las dos hermanas en el clímax del filme para concluir con una clásica salvación en el último segundo.

⁹ Asimismo, Martín recurrió al mismo director de fotografía de la película de Fernán Gómez: el mencionado Aguayo.

Puesto que la trama principal de la película, la que atañe a Marta y Verónica, posee un carácter eminentemente episódico, el guión recurre a una subtrama paralela articulada mediante una endeble excusa argumental como es la investigación que la hermana de la primera de las víctimas lleva a cabo para dilucidar el paradero de ésta con la intención de dotar a la narración de un hilo conductor. Al mismo tiempo, las pesquisas detectivescas de la joven cumplen la función de enlazar los diversos espacios turísticos de la localidad que el filme retrata mientras la trama se desarrolla.

La labor de Martín tras la cámara resulta inspirada. Ya en la primera secuencia, la enunciación señala la violencia reprimida que se manifestará minutos después dedicando sobrecogedores planos al colérico modo en que Marta despedaza los corderos con los utensilios de cocina. Un plano de detalle muestra al espectador el considerable número de afiladas herramientas de cocina de que disponen las dos hermanas en su cocina y que usarán como armas para segar la vida de las turistas. El interés del realizador en mostrar los utensilios que devendrán en armas homicidas está intrínsecamente relacionado con la inquietante y *freudiana* idea sobre la que se construye la propuesta: el lado *siniestro* de la sociedad española late agazapado tras una fachada de inane cotidianidad.

Pese a lo que pudiera suponerse, el impacto de las secuencias de asesinatos no reside en la violencia gráfica, sino en la férrea convicción de su principal perpetradora para llevarlos a cabo basándose en un código moral que refleja el de la dictadura que la ficción toma como referente, a su vez con un extenso historial de ejecuciones en su haber. Como afirma con acierto Antonio José Navarro, «[l]a mirada mórbida de Eugenio Martín al filmar los asesinatos no se concentra en el acto en sí, sino en la aberrante ética inquisitorial que los motiva» (Navarro 2002:92). Una ética que el cineasta subraya mediante su escritura filmica: al plano en que Marta alude a una de las turistas que se hospedan en su negocio con un tono insultante y despectivo (“Esa perdida años atrás hubiera sido quemada en la plaza pública, a la vista de todos”, afirma) le sucede otro en el que un veloz *zoom* (que traduce en términos visuales la furia del personaje) muestra un cuadro que cuelga en la habitación de ésta que retrata el Infierno según el imaginario católico. El cineasta parece señalar que esa violencia intrínseca a la cultura española está también presente en sus manifestaciones artísticas.

Del mismo modo, en un posterior momento del largometraje la conjunción del uso expresivo del montaje¹⁰ y de los efectos de sonido preconiza la inminencia de la muerte violenta de un personaje: mientras Verónica afila un cuchillo, Marta contempla a una de sus inquilinas, acompañada de dos hombres, a través de la ventana. La cámara recorre mediante una panorámica vertical el cuerpo de la sonriente joven, cuyas piernas se muestran al aire. Un primer plano muestra la sancionadora mirada de Marta, cuyos ojos descienden. El plano detalle siguiente muestra el objeto sobre el cual la primogénita ha posado su mirada: el cuchillo que está siendo afilado. Desprovista de diálogos, el montaje (obra del ilustre Pablo G. del Amo) y los efectos de sonido del cuchillo siendo afilado transmiten al espectador la existencia de una violencia latente en la secuencia. Son, como observamos, los recursos formales manejados con destreza por el cineasta a lo largo del metraje los que generan en el espectador la impresión de una violencia mayor que la que se muestra realmente en pantalla.

Conclusiones

A partir de lo expuesto podemos enunciar una serie de reflexiones a modo de recapitulación final. Consideramos que el principal mérito de *Una vela para el diablo* consiste en ofrecer una mirada crítica al pasado reciente de España partiendo de una excusa argumental propia del cine de terror y del *thriller*. En este sentido, el filme lleva a cabo un tratamiento en clave de cine de género de la modernizadora, a la par que traumática, experiencia que para los españoles supuso el contacto con costumbres foráneas motivada por el *boom* turístico de la década de los sesenta, al mismo tiempo que alude a la historia reciente de España, sus costumbres sociales y creencias religiosas a través de una sórdida representación de éstas que las vincula con las convenciones narrativas y formales del cine de terror.

No obstante, ese intento por plegarse a las pautas del mencionado género termina por conllevar que el filme contradiga su propio discurso al convertir a la turista de costumbres más conservadoras en el único personaje que ostente el privilegio de enfrentarse a las dos hermanas y no perecer tras ello. La voluntad de mimetizar los resortes narrativos y las convenciones argumentales propias del cine de terror terminan

¹⁰ El montaje expresivo pretende transmitir al espectador un sentimiento o idea mediante la yuxtaposición de dos imágenes.

aproximando la película de Martín al discurso conservador que caracteriza buena parte del *fantaterror* hispano.

Asimismo, también es de lamentar la representación estereotipada de la figura del turista en el largometraje, si bien es un mal habitual en el cine que el propio argumento del filme exigía.

Por último, cabe constatar y reivindicar el sustancial cometido de radiografía del estado moral de España que producciones como la presente desempeñaron recurriendo a la ficción cinematográfica para ello. Consideramos necesario rescatar del olvido títulos como el que nos ocupa —junto con otros como *Algo amargo en la boca* (1969) o el mentado *El techo de cristal* (1971), ambos de Eloy de la Iglesia—, capaces de aportar una visión mórbida, perversa y crítica del país opuesta a la imagen oficial, con la finalidad de posibilitar el reconocimiento de la riqueza temática del cine de terror español, así como la escasamente conocida pluralidad discursiva de sus textos fílmicos.

Bibliografía

AGUILAR, C., HAAS, A. (2008): *Eugenio Martín. Un autor para todos los géneros*, Granada, Retroback y Séptimo Vicio.

COLERIDGE, S. T. (1983) [1817]: *Biographia Literaria*, London, Routledge.

DEL REY REGUILLO, A. (ed.) (2007): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch,.

GUBERN, R. *et al.* (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

MORENO GARRIDO, A. (2007): *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis.

NAVARRO, A.J. (2002): “Una vela para el diablo”, *Quatermass. Antología del cine fantástico español*, otoño, nº 4-5, Bilbao, Astiberri, pp. 92-93.

NEWMAN, K. (2002): “Psycho-thriller, qu’est-ce que c’est?”, en CHIBNALI, S. y PETLEY, J. (eds.) *British Horror Cinema*, London, Routledge.

PACK, S. D. (2009): *La invasión pacífica: Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner.

SALA, Á. (2010): “¿Cine gótico español? Un viaje a las mazmorras del subdesarrollo y otros infiernos”, en NAVARRO, A.J. (ed.) *Pesadillas en la oscuridad: El cine de terror gótico*, Madrid, Valdemar, pp. 319-350.