



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género

Natalia Ardanaz Yunta

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història Contemporània

Tesis doctoral

El cine del destape

Un análisis histórico
desde la perspectiva de género

NATALIA ARDANAZ YUNTA

DIRECTOR: CARLES SANTACANA I TORRES

Barcelona, septiembre 2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història Contemporània

Tesis doctoral

El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género

Natalia Ardanaz Yunta

Dirigida por

Dr. Carles Santacana i Torres

Programa Societat i Cultura

Barcelona, 2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història Contemporània

El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género

Natalia Ardanaz Yunta

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



"No es la gente la que ha pedido que me desnudara, lo ha pedido el país. A mí nunca me ha costado trabajo desnudarme. Fui como un soplo de aire fresco en un momento que todo estaba prohibido."

Susana Estrada

"La distancia permite a la memoria cumplir nuestros deseos."

Manuel Vázquez Montalbán, *El compromiso de la memoria*

Agradecimientos

En 1997, recién licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Navarra, hice mis maletas rumbo a Barcelona para cursar el doctorado. El último verano de mi carrera había conocido al profesor Josep María Caparrós, que dirigía el Centro de Investigaciones Film-Història en la UB. Para entonces yo ya tenía claro que mi pasión por el cine y la historia encontrarían en dicho centro el lugar para llevar a cabo mi tesis doctoral. Así emprendí un viaje de ida que acabó con el regreso a mi Pamplona natal catorce años después. La escritura de esta tesis tiene su propia historia, sobre todo porque desde aquel septiembre de 1997 hasta hoy han transcurrido más de veinte años. Durante todo este tiempo, mis caminos profesionales han sido diversos aunque siempre he tenido en la historia y el cine las brújulas que me guiaban. Y, por supuesto, la tesis doctoral suponía un reto que cumplir. El camino ha sido largo, muchas personas siguen cerca y otras ya no pero todas han contribuido. Voy a intentar sintetizar mis agradecimientos a aquellas personas cuyo apoyo ha sido decisivo para lograr que este trabajo llegara a su fin.

En primer lugar, a Josep María Caparrós, recientemente fallecido, por transmitirme su entusiasmo por creer en el cine como fuente histórica y por animarme a “triunfar”. A Sergi Alegre y Mary Nash, tutores de mi trabajo de suficiencia investigadora y figuras clave en mi formación como historiadora. A mi director, Carles Santacana, que a pesar de sus múltiples ocupaciones me abrió las puertas y me escuchó cuando decidí retomar y finalizar mi tesis. Sus precisos comentarios y pragmatismo han sido decisivos en los momentos en que el tiempo apremiaba y la meta parecía inalcanzable. He recibido sólidos apoyos intelectuales, pero sobre todo esta tesis ha sido escrita gracias al apoyo emocional de muchos amigos, tan numerosos como sinceros, que me han acompañado en mi soledad de “tesista de fondo”. Agradezco a Jesús Carrasco su ayuda en la búsqueda y cesión de ingente material filmográfico. A mi familia catalana, “Los Ruaix i Prats”, a mi *bambina* Paula y a Mary Falls por ayudarme en labores de investigación y maquetación. A los que muchas mañanas me mandabais un mensaje de ánimo, vosotros sabéis quienes sois. Lugar especial tienen mis gallinas, que siempre han estado ahí. Gracias también a Fernando, porque en su diván me destapé. A Darío porque su bolígrafo rojo ha solventado los problemas en la redacción.

Por último, para que los créditos no duren más que la película; a Ana San Martín y a toda su familia, que me abrió las puertas del país de la felicidad: Burutain. Un pueblito donde empiezan los Pirineos y sirvió de refugio para germinar esta tesis.

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo de mis padres y hermanas. A mi madre, Mari Luz, que como el cine está llena de luces y sombras y ha soportado mis momentos más difíciles. A ti, papá, que te encantaba Benidorm y *Manolo la Nuit*. La memoria es un elemento fundamental en el proceso de escritura. En mi caso, la memoria personal y la de historiadora son las que han dado forma a esta tesis, “porque la patria de cada uno es la infancia”.

Todo el esfuerzo y entusiasmo con el que he escrito cada página de esta tesis están dedicadas a ellos y a ti, María, que llegaste en el momento más inesperado para acompañarme con paciencia y amor hasta el punto final.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objeto de estudio el cine del destape, un cine que se define por la irrupción en la pantalla de cuerpos desnudos, mayoritariamente femeninos; un fenómeno que adquirió gran trascendencia social y política en España y que no tiene parangón en cinematografías de otros países.

Para analizar el cine del destape desde una perspectiva histórica, hemos fijado un marco cronológico cuyo inicio lo hemos fijado en las comedias sexy celtibéricas del tardofranquismo. Se trata de comedias de gran popularidad en las que encontramos las raíces de esa necesidad de liberación sexual que, una vez acabada la censura, se mostrará para dar forma al fenómeno del destape. Si consideramos que ahí se encuentra su origen, su final lo establecemos con la aprobación en 1984 de la exhibición del cine X, un factor que indica la normalización de la vida de los españoles respecto al sexo y que coincide con la consolidación democrática.

Durante los aproximadamente veinte años que abarca la presente investigación, veremos como a través del cine más consumido se fueron destapando discursos en torno al cuerpo femenino, muy vinculados al peso de la moral franquista y al orden de género establecido. De ahí que hayamos centrado, principalmente, nuestra investigación en analizar la construcción discursiva de los arquetipos masculinos y femeninos, poniendo el foco en observar las continuidades y fisuras del orden de género, utilizando como pretexto el destape femenino. Hemos analizado este cine como una fuente a través de la que hacer una relectura de un período histórico muy analizado pero sobre el que se pueden verter nuevas y complejas lecturas. De esta forma, hemos diferenciado las películas con desnudo de las películas que destapan comportamientos, emociones y deseos frustrados, sobre todo en el terreno sexual.

El cine popular de esos años tuvo una enorme capacidad de entretener y emocionar a millones de españoles y así fue utilizado como medio de transmisión del discurso oficial franquista, tanto para perpetuar al régimen y su ideología como para adaptarse a los nuevos tiempos. Este cine de ficción con apariencia superflua e inofensiva representa los mecanismos de poder y sus vertebraciones en el campo de los comportamientos sociales. Pero, a su vez — y ese ha sido uno de los objetivos de esta investigación—, presenta desvíos en la forma de actuar de sus arquetipos que avanzan el cambio que se está produciendo, lo que hace de este cine agente y testigo de este relevante momento histórico.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN Y MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1 Introducción. Definición del objeto de estudio y justificación de la investigación	12
1.2 Objetivos iniciales e hipótesis	16
1.3 Periodización	23
1.4 Metodología, fuentes y criterios de selección	24
1.4.1 Metodología y fuentes	24
1.4.2 Criterios de selección del corpus filmográfico	28
1.5 Metodología de trabajo empleada	30
1.6 Principales problemas que presenta la investigación	31
1.7 Estado de la cuestión sobre el destape	32
CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO	
2.1 Marco conceptual y teorías afines	38
2.2 Reflexiones en torno al cine como fuente para la historia	39
2.2.1 El cine y los sueños; un espacio de luz para una época en sombras	40
2.2.2 El cine y sus fantasmas. El origen de la ficción y la mimesis en los procesos de identificación	43
2.3 Los <i>cultural studies</i> como enfoque metodológico para la escritura de la historia. Estado de la cuestión	48
2.3.1 Cuerpo, erotismo, sexo y emociones: nuevos campos de estudio	49
2.3.2 Imaginando naciones: memoria colectiva e identidad	59
2.3.3 De la política oficial de olvido colectivo al pasado como moda	64

2.3.4 <i>Tourism studies</i> : el boom del turismo y las estrategias del estado franquista	67
2.4 Pensamiento e historiografía de las mujeres	69
2.4.1 Evolución de la historiografía de las mujeres: del silencio a la visibilidad	69
2.4.2 Marcos conceptuales	73
2.4.2.1 El feminismo: pensamiento y categoría de análisis histórico	74
2.4.2.2 Cultura femenina/Cultura de las mujeres	81
2.4.2.3 El género como categoría de análisis	85
2.4.3 <i>Gender studies</i> y cine	90
2.4.4 Historia de las mujeres en España: una breve revisión historiográfica	97

SEGUNDA PARTE: MARCO CONTEXTUAL

CAPÍTULO 3. CONTEXTO HISTÓRICO: DEL TARDOFRANQUISMO A LA CONSOLIDACIÓN DEMOCRÁTICA

3.1 Introducción: las políticas de la memoria y el relato edulcorado del pasado	111
3.2 De la agonía del franquismo a la consolidación democrática	117
3.3 Una sociedad en transformación: la incorporación de la mujer al espacio público	136
3.4 Cultura, medios audiovisuales y cine	142

TERCERA PARTE: ANÁLISIS

CAPITULO 4. EL DESTAPE. ORÍGENES, EVOLUCIÓN Y DECLIVE	152
4.1 El paleodestape (1964-1977): comedias picantes y amnésicas	162
4.1.1 Nuevos arquetipos masculinos y femeninos en el relato cinematográfico desarrollista	165
4.1.2 Escenarios turísticos y cinematográficos: donjuanes, rodríguez y suecas	189
4.2 Del paleodestape al destape. Cuando España se desnudó (1977-1979)	203
4.2.1 Del landismo al ozorismo. El fin de la censura	203
4.2.2 Las estrellas del destape	214
4.3 Del destape al cine S. Historiando el deseo: de la represión a la obsesión	224
CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DEL CORPUS FILMOGRÁFICO	
5.1 Determinación de criterios y metodología analítica aplicada	232
5.2 Listado final del corpus seleccionado	234
5.3 Análisis	235
- <i>Pero... ¡En qué país vivimos!</i>	235
- <i>Amor a la española, Verano 70 y Manolo la Nuit</i>	248
- <i>Lo verde empieza en los Pirineos</i>	271
- <i>Pepito Piscina</i>	282
- <i>Me siento extraña</i>	291
- <i>Los bingueros</i>	303
- <i>El fontanero, su mujer y otras cosas de meter</i>	315

CONCLUSIONES	327
BIBLIOGRAFÍA	337
ANEXOS	364

PRIMERA PARTE

**FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN
Y MARCO TEÓRICO**

CAPÍTULO 1. Fundamentos de la investigación

1.1 Introducción. Definición del objeto de estudio y justificación de la investigación

La presente investigación tiene como objeto de estudio el cine del destape, un cine que se define por la irrupción en la pantalla de cuerpos desnudos, mayoritariamente femeninos. Un fenómeno que adquirió gran trascendencia social y política en España y que no tiene parangón en cinematografías de otros países.

Para entender la complejidad y dimensión histórica del “hecho de destaparse/desnudarse” debemos partir de la premisa de que la dictadura franquista reprimió cualquier referencia a todo lo relacionado con la sexualidad, instaurando una moral católica que liquidó cualquier atisbo de libertad sexual que en los inicios del siglo XX existía en España. La libertad sexual, como manifestación de comportamientos humanos más profundos, comenzó a emerger o reconquistarse al tiempo que la dictadura comenzaba a agonizar. Tras la muerte de Franco llegamos a la fecha clave de 1977, momento en el se pone fin definitivamente a la censura y que permitirá el estallido del destape. Un fenómeno que tuvo una amplia manifestación gráfica en prensa y televisión, pero sobre todo en el cine. A partir de la supresión de la censura, las pantallas cinematográficas españolas se llenaron de cuerpos desnudos, mayoritariamente femeninos, con unas características conjuntas que han permitido que sea considerado como un fenómeno cinematográfico específico.

Un producto de baja calidad realizado con la misma receta: películas sin guion, desnudo femenino como fundamento esencial de bajo presupuesto, taquilleramente rentables y cinematográficamente olvidables.

Los medios de comunicación se hicieron eco rápidamente de este fenómeno que estaba invadiendo visualmente el país. Tras cuarenta años de anulación de cualquier expresión de la

sexualidad, se abría una nueva etapa histórica en nuestro país. Desde un primer momento, el destape se presentó como un contrapunto liberador y subversivo frente a la España franquista, como una expresión del imparable cambio que en la sociedad se estaba produciendo. Al mismo tiempo, emergieron las primeras voces críticas contra esa forma de saciar el hambre de ver, de consumir cuerpos desnudos de millones de españoles reprimidos tras cuarenta años de dictadura.

Liberador o represor, el destape simbolizaba perfectamente las contradicciones y complejidades sociopolíticas que España vivió en el tránsito de la dictadura a la democracia. El objetivo de esta investigación es el de analizar en profundidad el significado de dicho fenómeno cinematográfico en su dimensión histórica, poniendo el énfasis en buscar sus raíces, causas, evolución y declive. Desde la perspectiva de género, ya que tiene el cuerpo de la mujer —y, en menor medida, del hombre— como protagonista de dicho cine.

La profusa labor de investigación que he llevado a cabo me ha conducido a analizar este fenómeno que “destapa a la vez que tapa” y bajo cuya apariencia de superficialidad se esconden complejas intersecciones entre las esferas políticas, culturales, económicas y sociales, que nos alumbran nuevas perspectivas del periodo histórico en el que tuvo lugar. Estudiar un fenómeno que tiene el cuerpo femenino como arma principal para llenar las salas de cine implica indagar en los discursos de poder que sostienen dicha representación. Entraña analizar qué sociedad produce esas imágenes, sobre qué ideología se sustenta y qué nuevos modos de comportamiento introduce, capaces de hacer que se tambaleasen los propios pilares que lo sustentaban: la sociedad patriarcal franquista.

¿Por qué estudiar el destape?

De ahí que mi primer objetivo haya sido intentar definir qué es el destape, qué destapa y por qué estudiarlo. Hasta la fecha, este fenómeno, especialmente el cine del destape, ha sido despreciado por su baja calidad artística. A pesar de que la crítica cinematográfica ha señalado su valor sociológico en cuanto a que es un cine muy popular y de gran rentabilidad económica, se han dedicado muy pocas páginas a su análisis en los libros de historia del cine publicados en nuestro país. Los estudios más interesantes proceden del ámbito anglosajón, de los departamentos que investigan los *Spanish cultural studies* en universidades norteamericanas y británicas. En el capítulo 2, dedicado al marco teórico, me extenderé en el análisis del estado

de la cuestión, pero para terminar de introducirnos en el tema de investigación quiero seguir señalando las cuestiones fundamentales que dan forma a dicho trabajo. Este capítulo tiene una extensión que responde al peso e importancia que le otorgo, ya que para enfrentarme al análisis del destape he recurrido a teorías de campos muy diversos, para evitar quedarme en su superficialidad aparente. Considero que la interconexión de diferentes teorías —provenientes principalmente de los *cultural studies* y *gender studies* y otras de los campos de la sociología, estudios fílmicos, filosofía o antropología— me ha permitido elaborar una metodología de trabajo más flexible, una forma de analizar esas películas de una manera más sesgada u oblicua —usando el término del filósofo Žilvož Žizek, *looking awry*—, ya que la mirada frontal sería muy limitada. Y por frontal me refiero a ver solo cuerpos desnudos en pésimas películas o a ver en ese cine símbolos de libertad.

El cine es una compleja interacción de miradas; el espectador/a que mira a esa actriz/actor que es mirado... y, detrás de la pantalla, quien ha construido ese juego de miradas, respondiendo a unos motivos personales pero cargados de discursos ideológicos. De ahí que el cine sea fundamentalmente una materia compleja de analizar y usar como fuente para historiar. A pesar de que las relaciones entre el cine y la historia se van volviendo más ricas y ya en los ámbitos académicos nadie cuestiona su papel como fuente, considero importante recoger una serie de reflexiones en torno al cine y sus imbricaciones en la manera de historiar. No me quiero extender ahora, ya que lo haré en el capítulo siguiente, pero sí me gustaría esbozar algunas cuestiones fundamentales que son objeto principal de la materia de la que está hecha esta investigación.

Si me preguntan qué me ha llevado a estudiar el cine del destape, contestaré que no ha sido algo espontáneo o azaroso, ni tampoco empujada por un interés o gusto personal. Personalmente, yo también me incluyo entre las que han denostado ese cine por cutre. El origen de esta investigación se halla en el trabajo de suficiencia investigadora que presenté en el año 2000 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona y que tenía como título “Aspectos contextuales y metodológicos para el análisis de la representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)”. Trabajo que llevé a cabo gracias a que entré a formar parte del grupo de investigación Film-Historia, dirigido por el Dr. Josep Maria Caparrós-Lera.

Al año siguiente inicié una tesis con el título “La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)”, dirigida por la Dra. Mary Nash, que tenía como base el

análisis histórico de las representaciones de género en el cine español de la transición. Por motivos personales y laborales, me fue imposible continuar la investigación hasta que en el 2013 decidí retomarla. Durante esa década vieron la luz diversas investigaciones que cubrían mi área de estudio¹. Aunque siempre hay matices que hacen que cada investigación adquiera unos resultados diferentes, decidí cambiar mi investigación. Así, fui focalizando mi campo de investigación desde un marco más general a uno más concreto como es el cine del destape, que comprende un periodo histórico similar al que contemplé en mi primer proyecto de investigación y que ha sido muy poco estudiado.

La ausencia de estudios rigurosos y analíticos fue una de las claves para afrontar esta investigación. Como ya he mencionado anteriormente, este cine ha sido muy despreciado en nuestra geografía, a pesar de haber unanimidad en reconocer su valor sociológico. Por el contrario, ha encontrado un interés incipiente entre investigadores de origen anglosajón y españoles, que desde los *cultural studies* están llevando a cabo innovadores estudios sobre la comedia sexy, el cine del destape y el cine S, que son la evolución de la materia de este estudio. También me gustaría resaltar que desde hace pocos años estamos asistiendo a un proceso de evocación y recuperación de la transición a través de películas, series, o recuperaciones mediáticas de iconos de ese cine que habían quedado en el olvido. Películas como *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003), *Los años desnudos. Clasificada S* (Félix Sabroso y Dunia Ayuso, 2008), documentales como *Cuando España se desnudó* (Manuel Romo, 2005), *El destape* (Telecinco, 2008), capítulos dedicados al destape en exitosas series como *Cuéntame*, la recuperación de actores icónicos de ese cine como Fernando Esteso en *El Bar*, (Álex de la Iglesia, 2016), entrevistas a la musa del destape Susana Estrada, con motivo de la reedición de sus temas más populares. Estos ejemplos muestran que el destape permanece en la memoria popular y que hay un interés por recuperarlo para las generaciones más jóvenes.

Por lo tanto, esta investigación tiene como objetivo principal cubrir un vacío historiográfico en nuestro país, revalorizando el cine popular y conectando los diferentes estudios existentes sobre la materia hasta la fecha en un mismo trabajo y con un sentido histórico. Ambos propósitos no tienen mayor intención que la de realizar una relectura, a través de este cine, de ese periodo tan fundamental en la historia contemporánea de España que, a pesar de estar

¹ Véase el caso del trabajo de Amanda Castro, que tiene un título idéntico a mi tesina: *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, publicado en el 2009. O el trabajo, tan completo y que me ha servido de gran inspiración, de Aitzane Rincón: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y figuras*, publicado en el 2014.

muy analizado políticamente, desde el enfoque culturalista podemos seguir profundizando en cuestiones como la construcción de las identidades de género, los discursos de poder imperantes, los cambios y pervivencias de valores, mentalidades, deseos y frustraciones de una sociedad en transformación de un régimen dictatorial a otro democrático.

En cuanto a su estructura, he dividido la investigación en tres partes: la primera dedicada al marco teórico y contextual, la segunda, al análisis en profundidad del destape, que recoge todo lo escrito sobre el tema y analiza un corpus fílmico representativo, y la tercera y última, compuesta por conclusiones, bibliografía y anexos a la investigación.

1.2 Objetivos iniciales e hipótesis

¿Por qué y para qué estudiar el cine del destape?

A lo largo de las páginas anteriores hemos ido justificando los motivos que me han llevado a estudiar este cine: principalmente por ser un campo fértil y poco estudiado y porque nunca se ha estudiado hasta la fecha el cine del destape a través del prisma culturalista. Se trata de un cine de consumo de masas, el más visto por la población, mayoritariamente masculino y con el cuerpo de la mujer como sujeto protagonista. Que fuera un cine tan popular y que tenga el desnudo femenino como elemento protagónico lo convierten, desde mi punto de vista, en un campo apasionante para investigar. Es un cine que nos permite pulsar la tecla para visualizar no cómo era la España de mediados de los sesenta a principios de los ochenta, pero sí como era representada. Y con esta frase ya introduzco uno de los problemas metodológicos fundamentales al utilizar el cine como fuente para la historia. El cine no es la realidad, pero no existe sin ella. Entre la ficción cinematográfica y la realidad se produce un interesante juego de espejos y reflejos propiciado por las características del propio espacio en el que se produce: la sala de cine. Un espacio de luces y sombras donde cada espectador, de manera individual, ve proyectados sus deseos, donde sueña y juega a ser quien no es. La realidad cinematográfica permite la evasión, la idealización e identificación (a base de insistir en la repetición, se provoca una asimilación) con los personajes o modos de comportamiento que están siendo proyectados y empapan al espectador de manera inconsciente en su imaginario, transformándolo. Veremos más adelante las reflexiones teóricas al respecto. Simplemente quería adelantar, introducir, un concepto relevante para cualquier investigador que utilice el cine, la ficción, como fuente para conocer la realidad. El cine transforma la realidad y la realidad al cine. El cine es una

construcción discursiva, una representación de arquetipos y escenarios que se presentan como reales (simulacros de lo real) y que a base de repetir se asumen como reales; en el caso de este cine, en el que situaciones, protagonistas y temas se repiten hasta la saciedad, contribuyen a creer en esos personajes ficcionales y qué papel ejercen en la sociedad. La función del estereotipo. No importa tanto si el cine es un fiel reflejo de la realidad, sino cómo la representa, porque ahí es donde revela lo invisible, lo latente.

El cine del destape engloba a todas aquellas películas en las que el desnudo es la razón principal de ser. Entre finales del franquismo y los primeros años de la transición democrática se produjeron un elevadísimo número de películas, muchas de serie B, que tenían el destape como razón principal. En estos años, géneros como el cine de terror, el *spaghetti western* (paella-western), el de ciencia ficción, de aventuras, géneros sin tradición en el cine español, cobraron un papel que nunca antes habían tenido ni tendrían después en la historia del cine español. Muchas de esas películas, clasificadas bajo el término *Spanish Exploitation*², fueron producidas para el mercado nacional e internacional. Sería un proyecto de gran envergadura intentar investigarlo todo; por otro lado, ya existen estudios sobre el cine, por ejemplo, de Jess Franco, el director de terror más prolífico del cine español. Así que me he visto obligada a centrarme solo en el género más popular: la comedia, el género buque insignia del cine español. Como he mencionado, este estudio parte de las comedias de los años sesenta, más en concreto las “comedias sexy”, pseudoeróticas, protagonizadas por actores representativos como Alfredo Landa, que acuñaron un propio género: el “landismo”. El popular landismo, tan históricamente despreciado, está recibiendo en los últimos años un reconocimiento tanto desde la propia industria cinematográfica como desde el académico. Su rechazo proviene de la asociación de la comedia con la cultura popular o baja cultura. Sin embargo, en la presente investigación, voy a incidir en el estudio de este cine como tierra fértil en la que se encuentran las raíces del destape. De ahí que aceptemos la denominación de “protodestape” o “paleodestape”: unas comedias que nacen con la intención de liberar las restricciones eróticas, una manera grotesca de representar lo prohibido, con gran carga moral, de escaso contenido artístico, pero de gran aceptación popular. Esas comedias convivieron con otras de carácter musical protagonizadas por Manolo Escobar y Concha Velasco, con comedias protagonizadas

² Sobre este tema ha aparecido una interesante publicación: Matellano, V. *Spanish Exploitation. Sexo, Sangre y Balas*, T&B Editores, Madrid, 2011.

por Paco Martínez Soria, clasificadas como un subgénero “cine de paleta”, y con otras comedias protagonizadas por una nueva juventud “yeyé”. El material es abrumador, por lo que ha sido necesario discriminar aquellas películas que ya han sido muy analizadas para intentar descubrir aquellas otras que no han sido tan trabajadas y que respetan el criterio selectivo de ser muy populares. Cuando nos adentremos en la década de los setenta, tras el fin de la censura y con la incorporación legal del calificativo “S”, veremos que hay películas que no son comedias, pero que sin embargo son esenciales para entender ese cine del destape.

Además de considerar la comedia como el género por excelencia del cine español, resulta interesante analizar el humor como herramienta de denuncia. Gabriel Cardona en su libro *Cuando nos reíamos del miedo* (2010), defiende el humor como reflejo de un país, de sus señas de identidad cultural. Un país con mucho sentido del humor en un régimen sin humor. El chiste llega fácil al espectador, enmascara verdades y tiene la función de brindarle entretenimiento, divertirlo o lograr su placer.

Esa interacción con el espectador adquiere una dimensión especial en el caso del destape. Si era el cine más visto, su incidencia sobre la sociedad es digna de analizar, teniendo en consideración el papel activo del espectador, que aun siendo conformista puede adoptar un papel contestatario.

¿Qué estereotipos sociales reflejaban las películas de Alfredo Landa, Nadiuska, Ágata Lys, Susana Estrada, Amparo Muñoz, etc.? ¿Qué idea de hombre y de mujer eran representadas y qué relación tenían con la realidad? ¿Qué opinión oficial había sobre ese “macho ibérico” que perseguía a mujeres como objetos sexuales frente a la perfecta esposa y “ángel del hogar” del ideario franquista? La taxonomía de esos personajes condicionó mucho la opinión de generaciones venideras sobre el cine español. Hasta la década de los 90, Ozores siguió haciendo cine, y con el nuevo milenio apareció Torrente, heredero natural de esa forma de hacer cine, personaje que resucita y homenajea ese cine repudiado y sepultado durante décadas.

¿Destape como regresión en cuanto a la representación de la mujer, o hay progresión en dicha representación?

Si la España prefranquista fue erótica, en la postfranquista y en la actualidad es más fácil hablar de sexo que de política. Sexo sí, política no; eso sigue muy vigente.

Partiendo de la formulación teórica de que el cine popular tiene una repercusión sobre los espectadores, para el contexto histórico que estamos analizando, me planteo las siguientes cuestiones/hipótesis:

1) Existe una concepción binaria sobre ese cine y la representación del cuerpo desnudo femenino. ¿El cuerpo desnudo femenino fue realmente un símbolo de los deseos irrefrenables de libertad de la sociedad española? ¿Quién lo definió de esta manera y quién aceptó ese discurso? ¿Podemos hacer lecturas más complejas que superen el análisis reduccionista y binario que califica ese cine como mero cosificador del cuerpo desnudo femenino, como símbolo del discurso continuista franquista o como metáfora de los nuevos tiempos transicionales democráticos?

2) El cine y sus discursos ideológicos, reflejo de los valores y mentalidades de la época. Si la mayoría de los directores y productores pertenecen ideológicamente al régimen franquista, ¿se trata de una “lógica perversa”³ difundir un discurso ideológico contrario a los valores férreamente defendidos durante cuarenta años de dictadura? El destape como estrategia “perversa” del régimen. ¿Por qué el régimen fue permisivo? ¿Hay una estrategia similar a la industria del Turismo, es decir, un lavado de cara para perpetuar el sistema y dejarlo todo “atado y bien atado”? Turismo y destape: la lógica perversa⁴. El engaño y la autenticidad. El turismo y el destape como estrategias de normalización, de desmemorización, de despolitización. Los rostros amables de la represión franquista. Analizar el destape como ejercicio de desmemoria, de pacto de silencio.

3) El cine como agente de cambio o perpetuación de roles de género. ¿Este cine tan exitoso, que cosifica y perpetúa la sociedad patriarcal, ¿muestra modelos de comportamiento que pueden inducir a cambiar o perpetuar la mentalidad sobre dichos roles de género?

4) Y sus protagonistas masculinos y, sobre todo, las musas del destape, ¿qué discurso/opinión tienen sobre ese cine y su papel?

5) ¿Qué tiene de erótico ese cine?

6) Reflexionar, analizar cómo los totalitarismos crean unas maquinarias para controlar a la gente y si el destape puede ser una forma perversa de hacerlo. Así como el concepto de la

³ Concepto utilizado por Justin Crumbaugh, en su libro *Destination Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, 2009, para definir la perversión por parte del estado franquista que permitió una apertura sexual relacionada con la apertura al turismo y que iba en contra de sus propios principios. Teoría que veremos más adelante en el capítulo teórico.

⁴ Žizek (1991): “According to Lacan, perversión is defined by the fact that, as a stratagem to evade his constitutive splitting, the subject itself assumes the position of an object instrumental to the enjoyment of the Other”.

singularidad del *Spain is different* como discurso de autenticidad. Lógicas perversas que hacen que un totalitarismo con una moral tan represora permita la transgresión sexual.

7) Tener en cuenta el carácter performativo-evolutivo de las representaciones, no como algo predeterminado e inamovible. La perspectiva de género construye e integra más allá de la diferencia sexual.

8) El cuerpo como depositario de la moralidad nacional, alegoría de la nación, salvaguarda de los valores nacionales frente a lo foráneo/pecador, depositario de las esencias más puras o de la decadencia nacional.

Para hallar respuestas a dichas hipótesis, me gustaría desglosar algunas consideraciones previas a tener en cuenta.

- Debemos superar las lecturas binarias de la representación del cuerpo desnudo femenino como símbolo represor/liberador (*despotic/transgressive*) para encontrar continuidades, fisuras y disidencias en dichas películas y elevarlas de bajo valor cultural a pieza clave para entender la evolución en la construcción de las identidades de género, para observar los cambios en las mentalidades, hábitos y comportamientos de una sociedad en transición de una dictadura a una democracia, de una sociedad rural a una sociedad consumista, así como el asentamiento de la modernidad y la construcción de un nuevo imaginario colectivo. En definitiva, la hipótesis principal es que hay que superar esa visión binaria y reduccionista sobre el destape como fenómeno cultural cutre que perpetuó el discurso franquista o que liberó a la población de la represión sexual sufrida en cuarenta años de dictadura. Hacer una lectura sesgada, oblicua, poliédrica, de ese cine que nos destape qué hay detrás de esos cuerpos, detrás de esa cámara, y nos muestre lo que hay delante: espectadores que representan la mayoría de la sociedad española. Un cine que muestra tantas contradicciones y complejidades como el propio proceso histórico en el que está inmerso y del que es fiel reflejo: la agonía del franquismo, la transición y la consolidación democrática.

- Analizar la evolución representativa y discursiva en relación con los arquetipos/estereotipos masculinos y femeninos desde la comedia de ligue de mediados de los sesenta, siguiendo por la comedia sexy celtibérica del landismo, hasta la explosión del cine del

destape con el fin de la censura y su declive al legalizarse el cine X. ¿Crea ese cine nuevos imaginarios colectivos/nuevas identidades respecto a las masculinidades y feminidades? ¿Se reconocieron los españoles en esos comportamientos? ¿Hubo una experiencia escópica placentera? ¿Contribuyó ese cine a la liberación/revolución sexual? ¿Construye ese cine nuevas identidades o contribuye a perpetuarlas?

- La aparición de nuevos enfoques sobre la incidencia cultural y en el campo de las mentalidades del turismo en la España tardofranquista y sus consecuencias más allá de las económicas (*tourism studies*), nos permite vincular el turismo y el destape para analizar ambos fenómenos desde su dimensión política y su influencia en la sociedad. Dos fenómenos con estructuras y fines similares en cuanto a pilares para perpetuar un régimen dictatorial que empieza a agonizar a partir de los años sesenta. Los orígenes del cine del destape se hallan en esa España del desarrollismo en la que el turismo tiene un impacto fundamental. ¿Son el turismo y el destape signos de la libertad democrática y del individuo del nuevo Estado en transición? ¿O, por el contrario, son estrategias de control del viejo régimen franquista para perpetuarse frente a su inminente ocaso?

- En resumen: se trata de analizar ese cine cuya expresión inicial está relacionada con la represión sexual, utilizando los cuerpos representados en la pantalla para mostrar las contradicciones del tiempo en el que fue realizado. Una relectura del tardofranquismo a la democracia, dándole un valor especial al cine popular desde un enfoque de género y culturalista. Ese conjunto de películas destapó lo que la moral franquista se había esforzado en tapar y se diluyó con la normalización democrática.

- Indagar en las causas que hacen de ese tipo de cine el más exitoso tanto en la época y en su permanencia en la memoria colectiva de los españoles como entre las favoritas del cine español.

- Un enfoque culturalista que pone el foco en lo obtuso y en lo visible de un cine de consumo masivo que creó referentes identitarios y, por lo tanto, que incidió en los comportamientos de la sociedad de una manera compleja y a la vez tremendamente rica.

- Por último, se pretende tener en cuenta y conocer las voces de las protagonistas, su opinión respecto a este cine para confrontar y corroborar el uso que se hizo de ellas como objetos sexuales, a la vez que reconocer sus logros.

Siguiendo las palabras de Umberto Eco (1998:18), en humanidades no realizamos descubrimientos revolucionarios que vayan a mejorar el mundo, pero siempre hay algo nuevo que decir y que ensalce nuestro trabajo como historiadores. Mi trabajo pretende exponer un conjunto de complejas relaciones. No conocemos exactamente lo que sucedió, sino aquello que reconstruimos según nuestros objetivos, nuestros deseos.

1.3 Periodización

Como afirma la historiadora francesa Michelle Lagny (1997): “puesto que hacer historia significa evaluar una serie de sucesos en el tiempo, es preciso construir marcos temporales adecuados”(p.109). En nuestro caso de estudio, no resulta fácil definir unos tiempos, ya que no estamos analizando acontecimientos políticos con un claro marco temporal, sino aspectos culturales y del campo de las mentalidades cuyos marcos temporales son más difusos. Nuestra materia de estudio requiere de una periodización más abierta y discutible que la estrictamente política en referencia al final del franquismo, a la transición democrática y a la consolidación democrática.

Sin embargo, considero relevante realizar un esfuerzo de análisis del destape dentro de un contexto temporal, procurando encontrar las convergencias cronológicas entre la historiografía tradicional y la cinematográfica. La búsqueda de los orígenes de este fenómeno, me conduce a la década de los sesenta, a la España del tardofranquismo, donde se forjaría la profunda transformación económica, social y cultural. Esa España del “milagro económico”, del desarrollismo basado en el turismo como principal estrategia de supervivencia del régimen, tuvo un reflejo en el cine de los “felices sesenta”. Comedias ligeras, con el noviazgo y el matrimonio como fin, y que poco a poco irán centrando sus tramas hacia relaciones más picantes, dando lugar al denominado cine sexy-celtibérico o landismo, que sin duda es el origen del posterior destape. Siguiendo a Lagny en su propuesta de periodización y buscando un punto de partida para iniciar el relato, diremos que 1977, fecha en la que se produce la supresión de la censura, podremos considerarlo como el acontecimiento fundador desde el que no solo comenzar el relato sino también dotar de sentido al fenómeno y a su evolución. Y lo clausuraríamos en 1984, con la legalización de las salas X en España, factor que incidió decisivamente junto a otros en el declive de este cine. La propuesta de periodización que hemos hecho responde a una combinación de acontecimientos sociopolíticos y cinematográficos, para —insisto— establecer una evolución cronológica que ayude a situar y comprender el surgimiento, evolución y declive del destape. Respondiendo a estos criterios, hemos dividido nuestro campo de estudio en los siguientes periodos:

- 1964-1977: Los orígenes: tardofranquismo y desarrollismo. Cine de ligue, sexy-celtibérico, landismo, cine de turismo. De los planes de desarrollo a la supresión de la censura.

- 1977-1979: Estallido del fenómeno: transición democrática. Del fin de la censura al establecimiento de la categoría de cine S.
- 1979-1984: Hacia el declive y fin: postransición y consolidación democrática. Del boom al declive con la legalización del cine X.

1.4 Metodología y fuentes. Criterios de selección

1.4.1 Metodología y fuentes

Esta investigación tiene como fuente principal de análisis el cine, y para afrontar dicho análisis se requiere de una metodología multidisciplinar. Desde el punto de vista metodológico significa tener en cuenta varias categorías de análisis, a la luz de nuevas perspectivas o enfoques. He dado mucha importancia a la lectura de diferentes enfoques teóricos con el objetivo de obtener herramientas esenciales para realizar lecturas ricas, plurales y complejas. Es donde he obtenido las herramientas esenciales para afrontar esa observación oblicua y poliédrica que mencionaba en la presentación de esta investigación. Sentarnos frente al cine como documento para historiar requiere de una observación oblicua, poliédrica, poniendo en relieve su funcionamiento interno, las leyes sobre las que se construye el discurso que representa y su recepción. El cine es una materia rica y expuesta a nuevas interpretaciones, porque analizar los discursos implica profundizar en el entramado ideológico que los construye y les da sentido (quién crea ese producto cultural), para entender después el resultado de ello, es decir, su representación (cómo lo construye) y su recepción (cómo se asimila).

Demasiados elementos que tener en cuenta para los que se necesitan herramientas variadas y flexibles, unas herramientas que he encontrado en el enfoque culturalista y de género, sin perder como referencia fundamental el análisis contextual. En el capítulo dedicado al marco conceptual y teórico veremos las principales herramientas y teorías afines sobre las que se sustenta dicha investigación. Pero me gustaría recalcar que las principales reflexiones en torno a cine, historia, género, cuerpo y discursos de poder beben de la filosofía, la antropología, la sociología y, sobre todo, de los *cultural studies* y *gender studies*.

A pesar de que vamos a dedicarle el espacio que merece en el capítulo siguiente, me gustaría señalar, brevemente, que los estudios culturales siguen siendo un campo bastante virgen en España, teniendo en cuenta que el nuevo paradigma de los estudios culturales nació en Birmingham en 1964 con la creación del Center for Contemporary Cultural Studies. En nuestro país ha sido Manuel Palacio, catedrático de Comunicación y Publicidad en la Universidad Carlos III, quien, como él mismo afirma ha sido la primera persona en este país en hablar de los estudios culturales aplicados al cine, mérito que no se ha atribuye teniendo en cuenta que han pasado casi cuarenta años desde su creación. Las razones principales que aduce son “la falta de legitimación universitaria que suscita en España la cultura popular, en un país en el que no existe la tradición de estudios televisivos y en el que se carece de una historia del cine popular español, la semilla de los culturalistas tiene poca tierra fértil en la que germinar” (Palacio, 2007:69-72). Comparto con Palacio la opinión de que en nuestro país se estudia a Víctor Erice pero no *Torrente* para hablar o escribir sobre la España contemporánea. Desde el grupo de investigación TECMERIN (Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria) que dirige están llevando a cabo proyectos de investigación en torno a los estudios fílmicos y los estudios televisivos relacionados con la teoría, la historia y la memoria. Cabe destacar los proyectos I+D: “La relación entre los estudios de género y el medio audiovisual como los medios audiovisuales en la transición española (1975-1985)” y “Las imágenes del cambio democrático, Cultura, sociedad y televisión en España (1956-2006)”. A diferencia de los *cultural studies* anglosajones, que privilegian la contemplación del texto como un documento cultural que tiene una estrecha vinculación con el contexto histórico que lo produce, a los culturalistas españoles les interesan aspectos más audiovisuales. Tal como señala Jo Labanyi en su diálogo con Santos Zunzunegui a propósito de unos debates organizados por el MACBA, esa diferencia puede hallarse en que los *cultural studies* de las universidades anglosajonas se llevan a cabo en los departamentos de lengua y literatura, frente a los españoles, que se promueven desde los departamentos de comunicación audiovisual y que tienen como paradigma analítico aspectos más formales. En palabras de Santos Zunzunegui, los *cultural studies* anglosajones hacen lecturas muy sintomáticas, prestando poca atención a la parte material de las películas, “hacia el hecho de que, al fin y al cabo, una película no son sino imágenes y sonidos”⁵.

⁵ Lo popular en el cine español durante el franquismo. Diálogo entre Jo Labanyi y Santos Zunzunegui. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, MACBA, 2009, p. 101.

Nuestra investigación se aproxima más al enfoque anglosajón, en concreto en los aspectos relacionados con los procesos de recepción de las películas, las representaciones de género y los problemas de identidad. Valeria Camporesi, en su libro *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*, aborda el tema de la españolada y la españolidad, cómo se ha ido creando una opinión sobre el cine español, cómo se ha creado una imagen de esa exageración de lo español. El tema de la recepción y el estudio de los públicos sigue siendo uno de los ámbitos más difíciles de abordar, por mucho que todos los culturalistas señalen la importancia de historiar la recepción, es muy complejo abordar cómo se produce la recepción y su calado en la mentalidad del espectador. Sabemos por diferentes estudios que en la España de la posguerra ir al cine era uno de los ocios más asequibles y que Brennan señaló la gran cantidad de salas en Madrid, cines que quedaron abiertos como una costumbre social: ir al cine en España era barato, un espacio escapista y oscuro donde dar rienda suelta a las pasiones reprimidas. Sobre los gustos, explica que es complicado porque a veces los públicos son imprevisibles, aunque con el control de taquilla que se introdujo en los años sesenta es más fácil obtener datos científicos. Los historiadores audiovisuales Julio Montero y María Antonia Paz también han analizado este aspecto y la evolución de los espectadores.

El politólogo especialista en comunicación Manuel Trenzano Romero es otro de los pioneros en hablar del enfoque de los *cultural studies* y cómo ha servido cada vez más de intersección disciplinar para el análisis político de la cultura popular en el nuevo espacio público de las sociedades contemporáneas. Este autor propone “un modelo teórico que parte de considerar el cine como un medio de comunicación de masas. Tales medios articulan diferentes discursos que circulan en un espacio público como mediadores institucionales y generadores de representaciones socialmente compartidas”. Propone contemplar el potencial del cine en la construcción de la realidad social, entendida esta como sentido común de los individuos y como memoria e identidad colectiva, en analizar las representaciones fílmicas insertas en un amplio espectro de representaciones socialmente compartidas (imaginarios, creencias, relatos, símbolos, iconos, etc.). En definitiva, defiende el uso de la ficción, y del cine en particular, como un campo fecundo para la ciencia política: “(...) las dimensiones pasionales, míticas, imaginarias, especulares, simbólicas o dramáticas con que los ciudadanos viven el fenómeno político nos pueden ayudar a comprender las corrientes subterráneas de los sistemas democráticos” (Trenzado, 1999:326-330).

La historia cultural es uno de los dominios historiográficos más innovadores, tanto por la multiplicidad de enfoques como de objetos de estudio. La historia cultural considera a los individuos y a los grupos como agentes causales del cambio y, para ello, atiende a los usos e interpretaciones de la cultura en relación con las prácticas específicas que los producen, con el modo de obrar y con la traducción que los individuos ejercen en los espacios culturales en relación con las pautas de comportamiento y conocimiento que estos ofrecen (Oroz, 2014:38).

La historia cultural se preocupa por lo simbólico y su interpretación, de forma que las representaciones, junto con las prácticas constituyen sus conceptos capitales.

Para la elección de las fuentes he procurado aplicar un principio empírico básico de los historiadores, el de exhaustividad. Las fuentes principales utilizadas en la elaboración de esta investigación son bibliográficas y cinematográficas. La bibliografía es uno de los instrumentos fundamentales para garantizar el rigor del trabajo. Su búsqueda y selección ha sido muy laboriosa, teniendo en cuenta que he utilizado fuentes bibliográficas de diferentes campos. El resultado inicial fue muy voluminoso debido al criterio que seguí de buscar todos los documentos posibles sobre un tema. La necesidad de escoger y acotar el tema me ha llevado a realizar un cuidadoso trabajo de selección final de las fuentes. Digamos que la bibliografía es la fuente principal empleada para la elaboración del marco teórico y contextual, pero esta investigación tiene como fuente documental primaria el cine. Tampoco ha sido una tarea sencilla, porque seguir el mismo criterio de exhaustividad me ha llevado a recopilar un volumen muy alto de fuentes fílmicas, ya que estamos analizando producciones que tuvieron lugar en un periodo de tiempo de veinte años y que coincide con ser el más prolífico de la historia del cine español. Por lo tanto, se ha hecho un exhaustivo trabajo de selección para elaborar un muestreo final, un corpus, que sea representativo y sobre el que pueda aplicar las hipótesis formuladas. Por otra parte, también debemos señalar que la mayoría de estas películas no están editadas en DVD, sobre todo las clasificadas como de serie B. He recurrido a un coleccionista particular, Jesús Carrasco, que cuenta en su archivo personal con películas muy difíciles de encontrar. Al resto, las correspondientes a la década de los sesenta, es más fácil acceder, ya que se encuentran en depósitos bibliotecarios, filmotecas, editadas en dvd, en plataformas digitales o en el archivo personal que he ido

confeccionando a lo largo de los años a base de grabar emisiones televisivas, especialmente de RTVE y sus programas dedicados al cine español.

1.4.2 Criterios de selección del corpus filmográfico

El trabajo de búsqueda de los títulos seleccionados se ha realizado a través de la base de datos de cine del Ministerio de Cultura.⁶ Tal como aporoto en el anexo 1, el listado inicial ha sido configurado estableciendo una búsqueda de todas las películas producidas entre 1960 y 1984. El resultado de dicha búsqueda dio un muestreo de unos 2.500 títulos. Sin duda, como he señalado, nos encontramos ante el periodo más prolífico de toda la historia del cine español. Debido a esta circunstancia, se hacía primordial establecer unos criterios de selección para afrontar la investigación con realismo. Los primeros filtros de selección aplicados para realizar una primera criba fueron los siguientes:

- Realizadores más prolíficos de esos años: Pedro Lazaga, Mariano y Antonio Ozores, Ignacio F. Iquino, Jess Franco, León Klimovsky...
- Actores y actrices icónicos/protagónicos: Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, José Sacristán, Paco Martínez Soria, Marisol, Manolo Escobar...
- Musas del destape: Ágata Lys, María José Cantudo, Amparo Muñoz, Nadiuska, Susana Estrada, Bárbara Rey...

El listado filmográfico obtenido tras aplicar estos filtros quedó en 417 títulos. El volumen seguía siendo realísticamente difícil de afrontar y requería de un esfuerzo de acotamiento del campo de estudio. De ahí que hiciese una segunda criba aplicando los siguientes filtros:

- Que no sean coproducciones:⁷ algo muy frecuente en los años que estamos estudiando, sobre todo con Italia, Alemania y Francia. Se priorizan las coproducciones con interés especial, pero se da prioridad a las producciones españolas, ya que las

⁶ <https://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPelículas>

⁷ Entre 1950 y 1975 se realizaron 930 coproducciones, lo que supone un 40% del total de la producción española durante ese periodo. De las coproducciones bipartitas, un 50% se hicieron con Italia. Otros socios habituales fueron Francia, Argentina, Alemania, Estados Unidos, México y el Reino Unido. En PARDO, A. Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural? *Comunicación y Sociedad*, vol. XX, núm. 2, 2007, p. 138.

coproducciones estaban pensadas para el mercado internacional y solían responder a subgéneros como el *spaghetti western* (paella-western), terror, *thriller*, aventuras...

➤ Géneros cinematográficos: se eliminan todos los que no sean comedia, salvo excepción de las películas clasificadas “S”.

➤ Comedia: la comedia es el género por excelencia del cine español y estos años constituyen su época dorada. Comprende un buen número de subgéneros, como el musical (Manolo Escobar, Marisol), el de paleta (Paco Martínez Soria), de juventud yeyé (Concha Velasco), comedia sentimental (todas las relacionadas con el matrimonio como fin), comedia de ligue y turismo... así como el ejército, la mili o las escuelas de aviación. Dado que hay numerosos estudios académicos recientes de gran interés sobre estas películas, en mi trabajo he puesto especial atención en el cine de ligue, las comedias picantes que tienen el turismo como *leitmotiv* y las comedias que tienen las relaciones de pareja, el matrimonio y sus conflictos como temas principales, puesto que las considero de “protodestape”. He hecho una excepción al seleccionar una película de Manolo Escobar y Concha Velasco, *Pero... ¡En qué país vivimos!*. Tras muchas deliberaciones, he considerado relevante incluirla por el enorme éxito que tuvo y porque aborda mejor que ninguna otra película el choque de mentalidades entre la tradición y la modernidad que se produjo en la España tardofranquista.

➤ Número de Espectadores: con base en las películas con mayor índice de espectadores, teniendo en cuenta que entre las comedias más populares que se realizan en la década 1967-1976 tenemos la película más taquillera de la historia del cine español hasta *Torrente —No desearás al vecino del quinto*, con 4.371.624 espectadores— y que hay un gran número de películas que no bajan del millón.⁸ No es fácil establecer una línea de corte, pero aplicando el sentido común, durante el periodo estudiado, una película con menos de 500.000 espectadores significaba un fracaso de taquilla. Si bien es cierto que ateniéndonos al descenso en la asistencia al cine conforme van pasando los años, una cuestión que abordaremos más adelante, no podemos aplicar el mismo filtro de espectadores y mantenemos películas por debajo de esa cifra. Tras aplicar estos filtros, el resultado ha dado un listado de 239 películas, de las que he visualizado con detenimiento 181 y de las que he obtenido el corpus fílmico final. Las 51 películas restantes hasta completar la suma, no han sido visualizadas porque me ha resultado imposible localizarlas.

⁸ Ver cuadro en González Caballero. M. M. *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española 1967-1976* (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información (UCM), 2016, p. 59.

Seguindo la división cronológica establecida (paleodestape, destape, posdestape) y los criterios señalados, el listado final es el siguiente:

Paleodestape (1964-1977)

- 1) *Pero... ¡En qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966)
- 2) *Amor a la española* (Fernando Merino, 1966), *Verano 70* (Pedro Lazaga, 1970), *Manolo la Nuit* (Mariano Ozores, 1973).
- 3) *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973)

Destape (1977-1979)

- 4) *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977)
- 5) *Pepito Piscina* (Luis María Delgado, 1977)
- 6) *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979)

Posdestape (1979-1984)

- 7) *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured, 1981)

1.5 Metodología de trabajo empleada

La tarea de selección ha sido ardua, laboriosa y delicada, ya que ha requerido muchas horas de buceo entre las fuentes filmográficas consultando fichas, sinopsis y espectadores para determinar si eliminaba la película o tenía algún interés especial para mi investigación. He de resaltar que he mantenido algunas películas en el listado que no responden a los criterios de selección predeterminados pero que responden a otros criterios, como interés social especial por su repercusión, títulos significativos o contenidos relevantes que han supuesto una ruptura o introducen nuevos elementos. Seleccionar siempre implica discriminar y requiere asumir un riesgo y una destreza para que el resultado sea el esperado.

Dado que el número de películas es muy elevado, he seguido la siguiente metodología de trabajo. Una primera búsqueda y creación de una base de datos con más de 2.500 títulos producidos en el periodo comprendido de nuestra investigación (1964-1984). Sobre esa base de datos apliqué los filtros correspondientes a los criterios determinados (espectadores, género comedia, popularidad de sus directores e intérpretes, impacto social por temática). A partir de ahí fui configurando un listado para visionar y determinar el interés o no de la película. La primera criba incluía 417 títulos, que tras aplicar más filtros quedaron en la cifra final de 239 títulos (véase anexo). Si la película tenía interés por su temática, por constituir un hito o por su trascendencia en el contexto histórico que estamos analizando, entonces

procedía a un primer visionado en el que aplicaba una ficha que he diseñado con la intención de simplificar, homogeneizar y poner en perspectiva cronológica el corpus filmográfico sobre el que estaba trabajando y para ver si las cuestiones fundamentales experimentan una evolución o, por el contrario, perpetúan los discursos patriarcales franquistas.

Las principales cuestiones sobre las que ponía la atención durante el visionado eran continuidades y fisuras discursivas en relación a:

- Relaciones de pareja: matrimonio (aborto, adulterio, divorcio)
- Choque intergeneracional
- Choque cultural: de lo rural a la sociedad de masas
- Tradición-modernidad.
- Identidades nacionales y foráneas (el donjuán y las “suecas”)
- Representación de lo erótico y el cuerpo
- Contextos, reflejos político-ideológicos o culturales

Todos estos elementos principales serán los que incidan en la configuración de unos arquetipos femeninos y masculinos que perpetúen el discurso de género franquista o se muestren rupturistas con dicho modelo y den lugar a nuevas representaciones.

Del visionado de la criba final —hay algunas películas que me ha sido imposible ver por no encontrarlas o por finalmente considerar que no eran relevantes— he realizado la selección final para el corpus fílmico que analizo en el capítulo 5. En la introducción de dicho capítulo desarrollo los criterios y las justificaciones de la selección.

1.6 Principales problemáticas que presenta la investigación

El uso de metodologías flexibles e interdisciplinares y su aplicación conlleva dificultades. La pluralidad de enfoques adoptados requiere la aceptación de la interdisciplinaridad y la interpretación como base científica.

No es una labor fácil interpretar el contenido ideológico de las imágenes que produce una sociedad, el análisis de la representación cultural como espacio donde se define el sistema de género... o el destape como espacio de construcción de las identidades y estereotipos

socioculturales que han perdurado en el imaginario colectivo de un país. La interpretación subjetiva que implica utilizar como fuente el cine de ficción para la reconstrucción histórica es uno de los mayores retos: trabajar con ficciones y construir un relato histórico que tenga como objetivo acercarse al conocimiento del pasado de la manera más rigurosa; un deseo de verdad objetiva e histórica que, por supuesto, está regido por la propia subjetividad.

Soy consciente de las dificultades conceptuales y metodológicas de dicho proyecto. Mi intención usar las diferentes categorías analíticas y metodológicas para analizar este conjunto de películas a través de las que revelar nuevos significados y lecturas sobre el periodo histórico abordado.

1.7 Estado de la cuestión sobre el destape

En el capítulo 2, vamos a realizar un estado de la cuestión sobre los aspectos metodológicos, contextuales y teóricos que enmarcan nuestra investigación sobre el destape. Antes de ello, consideramos oportuno dedicarle unas líneas a analizar la bibliografía específica existente sobre el tema.

Una panorámica sobre todo lo publicado sobre el tema nos indica que la literatura específica sobre el destape es más bien escasa, si la comparamos con la ingente bibliografía existente sobre el período histórico en el que se inscribe: el franquismo y la transición. En la bibliografía, en el apartado específico sobre el destape, quedan recogidas todas las publicaciones sobre el tema, fruto de una exhaustiva búsqueda. Además de tratarse de fuentes escasas, cabe destacar el carácter cronístico-periodístico y literario de ellas. Los autores que se han propuesto a escribir sobre el destape lo han hecho centrándose en sus aspectos más comerciales, populares y jugosos, relacionados con el cuerpo desnudo de la mujer. No existen líneas de investigación académicas que estudien dicho fenómeno y son contados los artículos de carácter científico publicados sobre el tema. Por lo tanto, podemos afirmar sin equivocarnos que se trata de un tema que no ha sido estudiado en profundidad en el ámbito académico. No obstante, en los últimos años han ido apareciendo diferentes estudios, impulsados por el auge de los *cultural studies*, que han ido profundizando en distintos aspectos del destape y han contribuido a llenar el vacío bibliográfico hasta entonces existente. La presente investigación ha tenido en cuenta todo tipo de fuentes, bebiendo especialmente de aquellas que siguen líneas de investigación más innovadoras sobre el

tema. Por último, me gustaría señalar que en la actualidad asistimos a un momento de revitalización del interés mediático por el tema, tal como desarrollo en el capítulo 4. Por razones colaterales a otros temas, son numerosos los artículos en blogs y periódicos digitales que mencionan el destape, material que he recogido en el apartado bibliográfico dedicado a la webgrafía. Del mismo modo, para elaborar un estado de la cuestión exhaustivo hemos tenido en cuenta aquellos reportajes televisivos, documentales y películas que abordan directa o indirectamente el tema.

Comenzaremos mencionando las fuentes por orden cronológico de publicación. La primera publicación que habla sobre el nuevo fenómeno destapista, aunque sin hacer alusión al término, data de 1975: *Carne de Cine*. El crítico y cineasta andaluz Pancho Bautista redacta una crónica sobre una nueva generación de actrices que comienzan a enseñar más centímetros de piel y que son utilizadas como “carne de cine”. El autor escribe sobre la represión sexual del español medio, que cada vez más acude al cine impulsado por el ansia de ver. Resultan interesantes las opiniones recogidas en sus entrevistas a actrices que luego se convertirían en emblemas del destape, como Ágata Lys y Nadiuska, y así como a productores y directores de éxito, como Dibildos y Ozores.

Siguiendo con el buceo bibliográfico, encontramos otra obra de características muy similares a la de Bautista: *La Guerra de los Muslos (Las Starlettes)*, de Joaquín Bravo, publicada en 1976. Con el mismo tono amarillista, el escritor y periodista escribe una crónica de actualidad, ahora ya mencionando el término “destape” que pareció irrumpir e inundar la vida de los españoles en ese mismo año. Resulta una fuente documental primaria interesante para conocer la opinión de ese momento sobre el fenómeno de las “starlettes”, estrellas creadas como productos comerciales para alcanzar un éxito rápido por parte de productores, representantes y actrices como Susana Estrada, Bárbara Rey, Lola Flores o Carmen Sevilla. Bravo menciona también en su libro el fenómeno de emigración a Perpignan, así como todo el negocio de la prensa que utilizó el desnudo de las mujeres para vender millones de ejemplares. Describe con precisión y trabajo de campo el mundo del espectáculo y la repercusión del destape en la prensa rosa y amarilla del momento, además de analizar de manera lúcida y adelantada a su tiempo cómo al desnudo fisiológico le sucedería el ideológico. Analiza las conexiones entre el sexo y la política que posteriormente serán analizadas por otros autores.

En los primeros años de la transición política encontramos otra interesante obra escrita por Luis Alonso Tejada: *La represión sexual en la España de Franco* (1977). El autor, licenciado en historia, ya había publicado otras obras de carácter divulgativo sobre la Inquisición española. En esta obra elabora una historia de la represión sexual buceando en los orígenes fundacionales del régimen franquista. Se nota la intención historicista del autor en hallar las causas y comprender la evolución y los comportamientos morales de la sociedad española. Para ello, analiza los principios de la moral sexual del nacionalcatolicismo, la censura, la doble moral (adulterio y prostitución) y la represión en el ámbito de la cultura hasta el declive de la moral tradicional franquista en la España desarrollista. El epílogo lo dedica al destape y en él analiza los años 75 y 76. Su análisis sobre el fenómeno mantiene la misma línea que las demás obras coetáneas y posteriores: entiende que la ola de erotismo se produce como consecuencia de la falta de libertad sexual. Alonso Tejada define el destape como erotismo de consumo que expresa ya el espíritu escasamente liberado de quienes lo utilizan. Dicho análisis muestra cómo, sin apenas perspectiva sobre el fenómeno, supieron adivinar que se trataría de un producto de gran rentabilidad y con un sustrato ideológico.

En 1979 encontramos otra obra escrita en tono amarillista: *Crónicas del Destape*, del ensayista y periodista Manuel Barrios. Efectivamente, se trata de una crónica que utiliza el humor superfluo y soez para referirse al fenómeno y todo lo que le rodea socialmente. A pesar de dicho tono, resulta interesante como crónica social y política del momento, además de recoger valiosos testimonios sobre personajes claves del momento.

A estas publicaciones hay que añadir críticas cinematográficas publicadas en revistas especializadas del momento, como *Cinema 2002* y *Fotogramas*, en las que críticos de prestigio como Josep Lluís Seguí o José Luis Guarnier publicaban análisis feroces contra el cine que estaba produciendo el destape. O el capítulo dedicado por C. Santos Fontenla al análisis de la represión sexual en el cine español en la obra colectiva *7 trabajos de base sobre el cine español* (1975). Sin olvidar artículos interesantes desde el punto de vista feminista, como el de Mariló Vigil en la revista *Vindicación Feminista* (1976).

Desde ese momento y hasta ya entrado el siglo XXI solo encontramos algunas referencias al destape en las memorias del periodista Jorge de Cominges (2001) que narra a modo de diario su experiencia como *script* en películas en las que trabajó entre 1976 y 1979. No será hasta el 2004 cuando José María Ponce, figura relevante del porno español, publique *El*

destape nacional, que constituye la primera obra dedicada exclusivamente al tema. Se trata de un libro que contiene más ilustraciones que texto pero que sirve como referencia para bucear en los datos sobre películas, actrices y directores que menciona. En las actas del Congreso sobre la Transición que tuvo lugar en Barcelona en 2005 encontramos una ponencia sobre el cine del destape durante la transición: “El cine de destape antes y después de la Transición: otro síntoma de cambio en la sociedad del momento”. En el 2009 se publican dos obras que hacen referencia al sexo y al cine erótico (Barba y Barroso). El periodista David Barba entrevista a cien españoles de diferentes ámbitos abordando temas relacionados con el sexo. En sus dos capítulos dedicados al destape y a las musas de la transición, entrevista a protagonistas como Andrés Pajares, María José Cantudo o Susana Estrada, que muestran interesantes reflexiones sobre el fenómeno con la distancia que otorga el tiempo. Algunas de sus opiniones las he volcado en el capítulo 4.

Siguiendo esta línea periodística y divulgativa se encuentran los otros dos autores que han escrito obras específicamente dedicadas al destape: Tomás Pérez Niño y José Aguilar. El primero ha publicado una *Historia del cine erótico español* (2011) y una biografía sobre Nadiuska (2012). Ambos libros carecen de valor analítico, pero las fichas y los datos que aportan sirven como punto de partida. Lo mismo sucede con el trabajo de José Aguilar sobre las estrellas del destape (2013). Se trata de un exhaustivo trabajo periodístico basado en entrevistas a las principales actrices de ese cine, cuyo valor testimonial me ha servido para confrontar las opiniones de sus protagonistas en la actualidad con sus testimonios emitidos en su momento. Eso me ha permitido para hacer un análisis (capítulo 4) sobre la evolución de la visión que tienen de ellas mismas y sobre el destape con perspectiva histórica. No quiero menospreciar estos trabajos periodísticos, sobre todo por el valor documental de sus testimonios, pero sin duda las contribuciones más interesantes al tema se están produciendo desde el enfoque culturalista. Conforme avanza la primera década del siglo XXI, comienzan a aparecer estudios académicos sobre el destape que llenan el vacío bibliográfico existente sobre la materia.

Entre dichos trabajos cabe destacar el trabajo de investigación del hispanista Jorge Marí sobre los textos publicados por Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán. Ambos escritores escribieron valiosas crónicas sobre el destape (2003 y 2007). Aitzane Rincón Díez, en su tesis doctoral, que ya he mencionado por su relevante aportación a la presente tesis, dedica un capítulo al análisis del cine del destape. La autora analiza el cuerpo desnudo

femenino como una representación metafórica de la nueva etapa transicional. Enfoque analítico que también desarrolla Aurora Morcillo en su libro *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco* (2015). La historiadora dedica un capítulo al destape. Me resulta muy valioso el intento de la historiadora por trazar una genealogía del destape en la transición política remontándose al análisis de los cuerpos cinematográficos de las mujeres que aparecen en el tardofranquismo. Para trazar dicha genealogía de cuerpos que comienzan a mostrarse erotizados, utiliza la figura de Sara Montiel como referente. Morcillo analiza el destape como un espacio simbólico de reformulación de las relaciones de género en la transición: “El cuerpo de las mujeres vendría a representar la sede simbólica de la tensión política y social en la que habría de verse inmersa España en los tres años que transcurrieron entre la muerte del dictador y la proclamación de una nueva constitución democrática en 1978” (Morcillo, 2015: 641). Morcillo rompe con la visión tradicional sobre el destape como cosificador para ir más allá y defender a aquellas mujeres que decidieron desnudarse ante las cámaras como un acto de autoafirmación sexual tanto frente al manido discurso nacionalcatólico como a sectores de la izquierda desde los que fueron agraviadas. Perspectiva que comparto totalmente.

Por último, me gustaría señalar los trabajos académicos de Daniel Kowalsky, Santiago Fouz-Hernández y Alejandro Melero sobre el cine S, el cine erótico español, que es la última etapa que abarca mi investigación. Sin lugar a dudas, se trata de un campo virgen y novedoso en el que están apareciendo análisis enriquecedores sobre la representación de las masculinidades y feminidades, aportaciones que he recogido y desarrollado también en el mencionado capítulo 4.

En síntesis, el vacío bibliográfico sobre nuestro tema se va cubriendo poco a poco gracias a una tendencia revisionista o a la exploración de nuevos discursos sobre la transición. Si a ello le sumamos la aparición de nuevas líneas de investigación, como la historia de las emociones o la erotohistoriografía, podemos decir que el destape se presenta como un campo fértil del que todavía se pueden obtener lecturas nuevas sobre el pasado. Este es el reto del que parte la presente investigación.

CAPÍTULO 2. Marco teórico

2.1 Marco conceptual y teorías afines

Esta tesis ha sido preparada con gran dedicación teórica, teniendo como materia principal el uso del cine para la investigación historiográfica, para historiar desde la perspectiva culturalista y de género. Un cine que, en concreto, tiene como materia principal el desnudo femenino presentado con tono de comedia para una gran aceptación popular. De ahí la búsqueda, lectura y conexión de ideas de diferentes autores que analizan el sexo, el erotismo, las teorías en torno al cuerpo y el poder y la cultura popular como ingredientes principales que conforman el germen y materia de este trabajo. La pluralidad de enfoques, la perspectiva interdisciplinar de las perspectivas teóricas de las que se nutre, nos han permitido hacer interesantes hallazgos.

En las páginas siguientes voy a intentar sintetizar las principales teorías de las que he bebido y que dan forma a esta investigación. Si queremos hallar o profundizar en un tema aparentemente tan banal como el destape, debemos hacer el esfuerzo de transitar de un campo a otro, de navegar por conceptos de diferentes disciplinas para no quedarnos en lo meramente textual o formal. De esta manera, desbancaremos las ideas preconcebidas en torno a este cine, repudiado de manera generalizada por críticos y estudiosos por su pobreza estética y de contenido, para ofrecer lecturas nuevas y más complejas sobre dicho cine y ese periodo histórico, que en definitiva es el objetivo de esta investigación.

Resultaría una labor ingente recorrer un estado de la cuestión sobre los *cultural studies* o el cine como fuente, y ya hay suficientes investigaciones que lo recogen. Sin ánimo de repetirme, me dedicaré a recoger los principales autores y teorías que alumbran interesantes cuestiones sobre nuestro tema específico: el destape.

Es un trabajo basado en la lectura de autores que desde los estudios culturales han aportado nuevos enfoques e interpretaciones para la revisión de ese periodo histórico,

compartiendo una formación teórica y una atracción hacia la cultura popular o de masas como fundamento metodológico, tomando siempre el camino del historiador, el que me lleva a bucear en las lógicas internas del contexto estudiado, diferenciándome de las lecturas un tanto más textuales provenientes del campo de la comunicación audiovisual.

Indudablemente, estas lecturas me han hecho plantearme las siguientes cuestiones: ¿Qué diferencia el análisis que realiza un historiador que usa como fuente el cine del que realiza un investigador del campo de la comunicación audiovisual? ¿La necesidad de elaborar un relato temporal?

Los *film studies* se han caracterizado por fijarse más en el texto que en el contexto, pero las últimas tendencias de los *cultural studies* abogan por la contextualización de los objetos de estudio. La línea entre las disciplinas es cada vez más difusa, pero no puedo evitar reflexionar sobre ello porque de esta forma sigo manteniendo el umbral de la disciplina histórica como marco en el que tiene lugar este trabajo. A pesar de que se aprecia un cambio real en la voluntad de historiar con un enfoque culturalista a través del cine, la mayoría siguen proviniendo del audiovisual o de hispanistas que trabajan en universidades británicas y norteamericanas. Existen excelentes salvedades, como los trabajos de José Rueda Laffond sobre la memoria colectiva a través de la televisión, de Miguel Ángel Huerta Floriano sobre el cine popular del tardofranquismo, de Aitzane Rincón o de Mary Nash y sus recientes estudios sobre las representaciones de género en el cine de turismo.

Como he apuntado en las páginas anteriores, he dedicado mucho tiempo a la lectura de diferentes autores para preparar esta tesis. De dichas lecturas he ido configurando, confeccionando, elaborando un conjunto de ideas y reflexiones que voy a exponer a continuación. En las siguientes páginas voy a recoger aquellas teorías afines e interesantes sobre las que se sustenta mi análisis y que tienen como objetivo principal reflexionar sobre el cine como fuente para la historia y los *cultural studies* como metodología de análisis. A pesar de que los he dividido en dos secciones, veremos que es inevitable transitar de un espacio a otro.

2.2 Reflexiones en torno al cine como fuente para la historia

Siempre me ha interesado analizar el cine como una pantalla blanca y luminosa en la que se proyectan las sombras de una sociedad. En este caso, sombras producidas por la censura,⁹ por aquello que los censores impidieron ver a la mayoría de la sociedad española.

El cine, como nos enseñó Marc Ferro, uno de los principales teorizadores de la relación entre historia y cine, permite descubrir “lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible” (2000:40).

Se trata de un espacio complejo en el que se representan comportamientos y hechos que el espectador llega a asimilar como reales. Ese rasgo de supuesta realidad es lo que, desde mi punto de vista, convierte al cine en una herramienta esencial para el análisis histórico del pasado más reciente. Entre la realidad y su representación se encuentra una cámara mayoritariamente manejada por hombres que dirigen su mirada sobre su idea de mujer y de hombre, lo que da lugar a un juego de representaciones y a la creación de identidades que son fugaces en el tiempo fílmico pero duraderas en el histórico. Mi punto de partida tiene al cine como un caudal de memoria colectiva, una materia sobre la que se escribe la historia y, por lo tanto, una ventana abierta al paso de la historia. El cine como medio de transmisión de actitudes, roles, mentalidades con alta potencialidad de repercusión sobre los comportamientos de los espectadores, entendidos como un microcosmos social, entendiendo la sala como un espacio de evasión de la realidad. Una puerta a otro espacio donde escapar de ella, donde el espectador se convierte en individuo que sueña con ser otro y a la vez se alimenta a sí mismo.

Existe una aceptación generalizada al afirmar que el cine ha sido la gran máquina de entretenimiento popular del siglo xx. Sin embargo, como ya estamos reiterando, el cine popular ha sido despreciado; por lo tanto, es algo que no merece la pena ser observado. Como escribe Michèlle Lagny (1997), “analizar un cine banal en busca de una representación de la realidad quita prestigio a la ciencia histórica” (1997:23). Un desprecio que se ha ido superando gracias al auge de la historia cultural y su gusto por lo popular en el marco de la historia de las

⁹ Sobre la censura cinematográfica y el franquismo, ver los siguientes estudios: GUBERN, R. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Península, Barcelona, 1981. Añover Díaz, R. *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora* (Tesis doctoral [en línea]), Universidad Complutense de Madrid, 1992. Neuschafer, H. J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Anthropos, Barcelona, 1994. Gil, A. *La censura cinematográfica en España*, Ediciones B, Barcelona 2009. Vaquerizo García, L. *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*. Universidad de Alicante, Alicante, 2014.

representaciones, mentalidades y fenómenos culturales. Tras las huellas de Lucien Febvre y de Marc Bloch, la historia de las mentalidades ha explorado sobre todo los territorios de los afectos, de los sentimientos, en definitiva, del imaginario colectivo. Sin duda, el cine es la fuente idónea para analizar ese imaginario colectivo, porque además de testigo es agente. El cine se puede considerar que vehicula representaciones (estereotipadas) o que presenta modelos más o menos estúpidos y peligrosos (p.187).

2.2.1 El cine y los sueños: un espacio de luz para una época en sombras

La historiografía lleva ya casi medio siglo utilizando el cine, reconociéndolo y valorándolo como fuente tan útil como cualquier otro archivo material. Superada ya la etapa inicial de usar solo aquellas películas de carácter histórico, queda abierta una nueva etapa en la que analizar el cine popular como “territorio de afectos” de una colectividad en un determinado periodo histórico. Resulta complejo, tal y como se cuestiona Pierre Sorlin, historiar algo que permanece vivo en la memoria de la gente. Casi hasta podríamos afirmar que se trata de una quimera intentar comprender una época a través de las emociones y de los gustos. Las emociones, los sentimientos, son una materia intangible, inaccesible; resulta imposible conocer los sentimientos, las experiencias personales de los espectadores. El estudio de los públicos, de sus opiniones y reacciones, es uno de los más complejos y de los menos estudiados por la dificultad que implica. A pesar de ello, la historia de las emociones es una de las corrientes historiográficas más innovadores y en expansión en la última década del siglo XXI.

La historia de los públicos como sujetos históricos comienza a ser explorada por historiadores como José Rueda Laffond, Manuel Palacio o M.^a Antonia Paz y Julio Montero, pero sin duda quien abrió el camino a explorar este campo es la célebre hispanista Jo Labanyi.¹⁰ Esta investigadora ha desarrollado estudios fundamentales para entender nuestro cine y su recepción. Ha investigado profusamente sobre los modos de ir al cine, su dimensión emocional y los procesos de identificación, principalmente de las mujeres. Sus estudios se han centrado en la posguerra, años cuarenta y cincuenta, cuando el cine se convirtió en una vía de

¹⁰ Por citar aquí algunos de sus principales trabajos: El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50, *Pandora: Revue d'études Hispaniques*, nº 2, Universidad de París, París, 2002, p. 253-262; *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford University Press, 2002; Doing things, emotion, affect and materiality, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, nº3-4 Septiembre-Diciembre, Londres, 2010. Ver más en la bibliografía.

escape, en un “espacio de luz para una época en sombra”.¹¹ Durante la posguerra, ir al cine se convirtió en un acto de evasión, de escapismo de la realidad. En la intimidad de la sala oscura, los españoles preservarían sus pensamientos más íntimos, sus deseos más ocultos, sus sueños; era un lugar donde la represión sistemática del franquismo no podría llegar. En ningún otro país de Europa se observaba tanta pasión por el cine. La fiebre en la construcción de salas de cine y la mejora adquisitiva de los españoles fomentaron el hábito de ir al cine. María Antonia Montero recoge que entre 1938 y 1948 se levantaron en el suelo de la capital treinta y ocho salas de proyección frente a veinticinco iglesias (Montero y Paz, 2011:180). A pesar del miedo expresado por la Iglesia católica hacia el cine como perturbador de la moral y fuente de pecado, el cine se convirtió en el principal modo de entretenimiento. La postura de la Iglesia católica siempre fue reaccionaria al cine. Desde los púlpitos de las iglesias se difundía una idea del cine como temido enemigo de la moral. Como lo muestran las palabras de Monseñor Olaechea, obispo de Pamplona, quien en 1939 recomendó incendiar los cines como bien para la humanidad: “Los cines son los grandes destructores de la virilidad moral de los pueblos”.¹² La Iglesia católica vio en el cine una escuela de perversión, un vehículo de inmoralidad, una guillotina para el alma.

Las mujeres de clase pudiente acudían a las salas de estreno y las de clase humilde, que eran la mayoría, al cine de barrio, todo un fenómeno que logró que el cine fuera un modo de entretenimiento al alcance de todos. Entrados los cincuenta, las mujeres acudían casi a diario con las amigas y los fines de semana con los novios. La última fila se convertía en el único lugar público donde podían liberar sus pasiones. Ir al cine constituía todo un acto social y para ello cuidaban mucho su apariencia física. Los modos de ir al cine en España nos dicen que rara vez se tenía el hábito de ir solo, de hecho estaba mal visto, sobre todo si era una mujer. Quienes iban al cine solos solían responder al perfil de joven emigrante que, sin raíces, busca en el cine un escondite más que una salida al espacio público (Montero y Paz, 2011:106). Las mujeres acudían en compañía: con amigos o novio antes de casarse. Después ya era más complicado. La oscuridad de la sala era vista como un lugar pecaminoso, la moral no permitía

¹¹ Ardanaz Yunta, N. En portada: En busca de la mujer ideal. Representaciones de género en la posguerra, *Jornadas Internacionales Fotogramas de posguerra*, organizadas por la revista *Fotogramas*, celebradas en Madrid el 2 y 3 de junio del 2012.

¹² Antes del estallido de la Guerra Civil tuvo lugar en Pamplona, entre el 29 de abril y el 4 de mayo de 1935, la Semana contra el Cine Inmoral. Sobre este tema, consultar CAÑADA, A. La censura y la moral en el cine de la Pamplona de los años treinta (1931-1939), en *Ikusgaiak* 7, 2004, p. 39-71.

las muestras de cariño ni tan si quiera entre las parejas ya casadas. Actitudes que el cine reflejará en esas comedias de los años sesenta, como veremos en el capítulo cuarto.

La mayor parte de las clases medias urbanas y de las medias-bajas llenaron su tiempo al final de las jornadas de trabajo y los fines de semana con pocas variantes: cine, bailes y, en el caso de los hombres, fútbol.¹³

Ya dentro de la sala oscura, los españoles se metían en la película, participando del relato de manera activa,¹⁴ viviendo en primera persona aquellas historias tan lejanas a las propias. Sobre la pantalla impoluta emergían las grandes estrellas del firmamento hollywoodiense, quedando grabado en la retina un mundo al que, poco a poco y de manera consciente, los españoles quisieron aspirar. El sueño de una sociedad moderna, consumista, que les aportaría la felicidad se hacía convertía en real durante la experiencia cinematográfica. De este modo, en la España franquista, censora y represora, el cine se convertiría en una ilusión de libertad. Un concepto de libertad y felicidad asociado a la idea de consumismo capitalista que representaba el cine de Hollywood, al que aspiraba la mayoría de esos espectadores despolitizados gracias a la gran labor represora del régimen.

Por lo tanto, no podemos decir que ese cine concienciara políticamente de la situación en la que vivían los españoles de la dictadura frente a la libertad democrática proyectada en la pantalla, pero sí en el campo de las mentalidades, actitudes y modos de vida. Aquellos varones responsables de salvaguardar la patria de todo ataque y vicio, imperturbables cabezas de familia, y aquellas “ángeles del hogar”, mujeres ideales del franquismo, se convertían en la sala oscura en las admiradas estrellas del firmamento hollywoodense para dar rienda suelta a los placeres ocultos que el franquismo les negaba. España iría, de manera paulatina, abandonando el blanco y negro hacia el color. La larga y triste posguerra daría paso a los “felices” años sesenta, década en la que ese anhelo de felicidad y alegría explotará y ofrecerá un nuevo rostro de la España franquista, pero a la vez irreal.

¹³ Caspistegui, F. J. y Leoné, S. Espectáculos públicos, deportes y fútbol en Pamplona (1917-1940), en Caspistegui, F. J. y Walton, J. K. (eds.) *Guerras danzadas. Fútbol e identidades locales y regionales en Europa*, EUNSA, Pamplona, 2001, p. 51-86. En ibídem, p. 24.

¹⁴ Jo Labanyi propone el análisis de la figura del espectador como sujeto activo, corriente de investigación recientemente desarrollada por críticos como Steven Shaviro o Giuliana Bruno, quienes proponen un modelo de espectador que ya mantiene una postura distanciada tal y como proponía la teoría de la mirada de Mulvey. Frente a esa conceptualización del espectador distante proponen el espectador que se involucra corporalmente, experimentando un placer sensual frente al intelectual. En “Lo popular en el cine español durante el franquismo. Diálogo entre Jo Labanyi y Santos Zunzunegui”. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. MACBA, 2009, p. 95.

2.2.2 El cine y sus fantasmas. El origen de la ficción y la mimesis en los procesos de identificación

En este apartado me gustaría seguir reflexionando sobre la oscuridad y su poder hipnótico del cine o, continuando con el filósofo Jacques Derrida (2001), quien confesó una “fascinación hipnótica” por el cine, sobre la imagen cinematográfica como una estructura fantasmagórica que se encuentra entre la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, la alucinación y la percepción. Según el filósofo francés, cuando uno entra en la sala y se apagan las luces, se enfrenta a imágenes y sombras que por un proceso inconsciente creemos que son realidad. A diferencia del teatro o la televisión, al entrar el espectador en la sala oscura queda liberado a su soledad, lo que hace aparecer y hablar a todos sus espectros. Al creerlas reales, nuestro inconsciente despliega un trabajo de proyección e identificación. Proyectamos entonces nuestros propios fantasmas sobre la película que vemos, libres de ser sancionados.

A la película se suman los fantasmas proyectados por el espectador, lo que hace del cine un injerto de fantasmas. En palabras de Derrida, en la posición de mirón en la oscuridad, el espectador goza de una libertad inigualable que desafía a todo tipo de prohibiciones. Es un mirón invisible autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción ni trabajo; es una evasión inculta, un derecho al salvajismo. Todos estos son conceptos que me parecen de gran valor para imaginar la experiencia de los espectadores del cine que estamos analizando. El mirón invisible en la España represora, capaz de alcanzar lo prohibido. Sin entrar en disquisiciones del campo del psicoanálisis, hay conceptos que tener en cuenta, como la “pulsión escópica”, el deseo de mirar que existe desde el origen de la humanidad.

El filósofo y semiólogo francés Roland Barthes también habla del poder hipnótico del cine en su libro *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, donde dedica el capítulo “Salir del cine” al poder catártico-curativo del cine. Barthes analiza el cine como un festival de los afectos y compara la oscuridad de la sala con la sustancia de la que están hechos los sueños, donde el cuerpo se libera y da rienda suelta a su erotismo. Mientras que el consumo televisivo es una experiencia familiar y deserotizada, el cine cautiva, captura, produce un tintineo de verdad y el espectador absorbe dicho discurso como si fuese verdad. En una realidad mediocre, el cine permite soñar.

Otra referencia insoslayable es el mito de la caverna de Platón, cuya analogía con el cine,

sobre la que se ha escrito mucho, nos sirve para mantener la analogía de un espacio de luz y de sombras, aunque invertido. Es decir, en la época que estamos estudiando, las sombras están fuera y la luz, en la oscuridad de la sala; pero el contraste entre luz y sombra sigue provocando una ofuscación. “Son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a las tinieblas y al pasar de la tiniebla a la luz” (Platón).

Para Bárbara Zecchi, “el mito de la caverna de Platón, la sala oscura, los prisioneros sin movilidad mirando siempre en la misma dirección serían los espectadores, lo ilusorio de estas imágenes y sonidos haría referencia a la capacidad de persuasión (engaño) de la imagen fílmica y finalmente el placer de quedar dentro de la cueva mirando sombras, frente al dolor de salir forzado al exterior para conocer lo real, equivaldría al placer escopofílico del público en el cine” (2014:13).

Como ya he dicho, sin querer adentrarme por los complejos terrenos del psicoanálisis, es evidente señalar sus coqueteos con nuestra disciplina como, diría George Duby, “para rastrear entre lo oculto, lo fugitivo, lo no dicho o lo ocultado” (1988:89).

Sobre la construcción social de la ficción cinematográfica, la antropóloga Virginia Rodríguez Herrero nos ayuda a entender cómo se establece una relación entre la construcción social de la realidad, es decir, crear ficciones, semejante a lo que Aristóteles menciona como algo natural en el ser humano: la mimesis:¹⁵ “imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia, ahí radica precisamente su diferencia con respecto a los demás animales”. Actualizando el concepto aristotélico de la mimesis, Hans-Georg Gadamer, en su ensayo “Arte e imitación” expresa que “el reconocimiento es un acto de conocimiento de la verdad que ocurre a través de un acto de identificación en el que no diferenciamos entre la representación y lo representado”. La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de semejanza ambos se vinculan, lo cual constituye un aspecto absolutamente secundario. A través de la actividad mímica algo se hace presente y mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es esencial y permanente, a la esencia real de la cosa, a su universalidad.

La mimesis es un intento de conceptualizar y responder qué es el arte, un concepto que ha desempeñado un papel fundamental en la historia del arte occidental. El filósofo del arte Arthur

¹⁵ En Rodríguez Herrero, V. Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción cinematográfica, *Gazeta de Antropología*, nº 28, 2012. Artículo 13. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/20643>

Danto, en su libro *Después del fin del arte*, escribió que “La mimesis como relato habría llegado a su fin con la emergencia del modernismo y cuando se descubrió que el cine demostró ser sobradamente mejor para retratar la realidad”.¹⁶

Platón estaba convencido de que la auténtica realidad no estaba en el mundo en el que vivimos, sino en otra parte. Las imágenes ayudan a comprender verdades espirituales mediante representaciones sensibles, que son mejor percibidas por la imaginación. También Nietzsche se refirió al poder de imitación, entendiendo que la ficción y el simulacro que implica no niegan la realidad, sino que más bien construyen otra realidad. El filósofo, en su *Genealogía de la moral* (1887), formula lo siguiente:

Todos los instintos que no se desahogan hacia fuera se vuelven hacia dentro; esto es lo que yo llamo la interiorización del hombre. Solo con esto se desarrolla en él lo que más tarde se va a llamar “alma”. Todo el mundo interior, originariamente delgado, como encerrado entre dos pieles, fue separándose y creciendo, fue adquiriendo profundidad, anchura, altura en la medida en que el desahogo del hombre hacia fuera fue quedando inhibido.

Agustín Izquierdo, en su análisis sobre la ficción y el Estado en Platón y Nietzsche, extrae la siguiente reflexión: “Las representaciones o concepciones ideales son el resultado de unos instintos que no pueden dar libre curso a su desarrollo y se ordenan conformando la interioridad humana” (Izquierdo, 2000:201-218). Para Nietzsche las ficciones surgen para estimular al hombre a seguir viviendo a pesar del sufrimiento que supone la emergencia de la conciencia en el hombre. La ficción como elemento esencial para el desarrollo del alma, de la interioridad frente al Estado que es la exterioridad. El filósofo formula una cuestión fundamental: ¿por qué el hombre que vive en un Estado necesita el complemento, el excitante de la ficción para seguir viviendo? La respuesta es que debido a la creación del Estado, los hombres habían dejado de conducirse por los instintos para guiarse por el razonamiento, el cálculo, aquella parte del alma más valiosa para llegar a ser justos, según Platón y crear una sociedad justa, pero el triunfo de la razón dio paso a una gran decepción. El hombre justo de Platón, que huye de la ficción y permanece en la verdad, que pasa por encima de las ilusiones de la percepción, acaba deprimiéndose y su único remedio se encuentra en la ficción.

¹⁶ En Suñol V. *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum* (Tesis doctoral en línea), Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>

Este concepto de hastío y de vacío podríamos contextualizarlo en la España franquista, en esa búsqueda de nuevas formas de excitación para contrarrestar la falta de estímulos, la oscuridad y la depresión. Estos discursos ficcionantes nos conducen a intentar comprender el porqué del cine como evasión y la ficción como lugar de realidad. Una ficción que Platón rechaza en pro de la razón pero que, en Nietzsche, se vuelve más valiosa que la verdad.

La historia, que nació como relato, “tiene una relación con la ficción más compleja de lo que jamás pueda decirse”, en palabras del antropólogo y filósofo francés Paul Ricoeur, que también se preguntó sobre qué es la ficción en su libro *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (1987). A lo que Virginia Rodríguez se suma en responder: “el arte de la ficción es el arte de la ilusión” y, como insisten desde la óptica antropológica, la ficción posee el privilegio de crear realidad y no simular que lo hace (Ricardo Sanmartín).¹⁷

El hecho de que la realidad resulte decepcionante o insatisfactoria va acompañado de la compensación que ofrece la ficción. La historia y la ficción se funden en el relato y en la ilusión, en la manera de nombrar y renombrar el mundo. La ficción contiene tanta realidad o más que la propia realidad. Esto no significa que no exista una clara diferencia entre realidad y ficción, sino que sus límites son más difusos y complejos. Como expresó Niklas Luhmann, uno de los sociólogos más influyentes del siglo XX, “la realidad ficticia y la realidad real quedan claramente diferenciadas y le corresponde a cada individuo, en relación a su identidad, determinar lo que escoge” (Luhmann, 2000: 91).

Tradicionalmente se ha considerado nuestra disciplina como “hija del relato” y aunque ha sido muy criticada, ahora adquiere relevancia. Para historiar desde la ficción, que es el objeto de esta investigación, considero relevante conocer la opinión de estos pensadores, tener en cuenta estos discursos ficcionantes. La dimensión originaria de la historia como “hija del relato” adquiere ahora gran relevancia en su relación con la ficción, para entender la ficción como materia para la construcción del yo. Esto enlaza con la idea socializante del cine, en cuanto a su función de educadora y su carácter social.

En definitiva, el ser humano necesita imitar comportamientos, gestos y costumbres para formar su “yo social”, para socializarse, para acudir a las ficciones, emocionarse y sentir el impulso de vivir, soñar, escapar y ser lo que no se es.

¹⁷ Rodríguez, V. Op. cit. <http://hdl.handle.net/10481/20643>

Ese es el “ser social” aristotélico que necesita de los otros para vivir o sobrevivir, especialmente en estados represivos dictatoriales, para crear comunidades donde convivir pacíficamente y en armonía entre lo individual y lo colectivo, que en el ámbito cinematográfico equivaldría al binomio espectador-público.

Como ya he mencionado, el estudio de los públicos sigue siendo un terreno apasionante por explorar. José Carlos Rueda Laffond señala en su libro *Ver cine; los públicos cinematográficos en el siglo XX* que la ausencia de estos estudios se debe a que “ha primado una historia del cine más que una historia social del cine, capaz de poner en relación lo que se proyectaba en la oscuridad de las salas de cine con el público que asistía a esas mismas sesiones” (2002:9). Este historiador propone algo nuevo en la historiografía española: una historia de los públicos, entendiendo o definiendo al público como una realidad colectiva, como el otro protagonista del film, y al espectador como receptor individual de una película. Una propuesta metodológica que va más allá de las formas de hacer historia sociocultural de Roger Chartier o Peter Burke, del reconocimiento del discurso dominante y los elementos de interpretación subjetiva de la película o del producto cultural, que avanza en el análisis del público como sujeto histórico activo. Ambos historiadores conciben las imágenes y los textos no como espejos o reflejos no problemáticos de su tiempo, sino en su función mediadora y también performativa, desde el momento en que las representaciones clasifican, definen y establecen la práctica a través de la cual los individuos aprehenden y organizan significativamente la realidad social (Oroz, 2014:38).

Para Rueda Laffond (2002), el historiador debe caracterizar a los públicos cinematográficos estableciendo grupos de edad y género, niveles y hábitos culturales, grupos sociales, etc., estableciendo una taxonomía, presuponiendo a la vez que trabajamos en un terreno inalcanzable como es el ideológico, que es muy difícil de determinar y, por lo tanto, de clasificar. Pierre Sorlin también diferenció en sus estudios la figura del espectador de la del público. Román Gubern ha estudiado las condiciones objetivas y subjetivas donde se desarrolla y determina la interpretación de un film. Siguiendo el recorrido rápido por otros autores que han trazado esta línea de investigación, se encuentra Ian Jarvie, quien en su *Towards a Sociology of the Cinema* (1970) propone una indagación sociológica que articula en torno a cuatro cuestiones claves (p.68):

- 1) P: ¿Quién hace las películas y por qué? R: La industria

- 2) P: ¿Quién las ve, cómo y por qué? R: El público
- 3) P: ¿Qué es lo que se ve, cómo y por qué? R: El contenido
- 4) P: ¿Cómo se pueden valorar las películas, por quién y por qué? R: Su posterior valoración social

Jarvie y otros autores destacan que las películas son fuentes de comportamientos, actitudes, creencias, pero el proceso creativo, en el sentido en el que la gente lo usa, es más o menos consciente, por lo que no defienden la relación causal entre el cine y los modos de comportamiento. Defienden el cine y su función socializadora y legitimadora, en tanto que legitima creencias, actos e ideas pero da más libertad al espectador. Veremos en el apartado dedicado a feminismo y cine cómo han indagado las teóricas en el terreno de la espectadora y su papel activo en la recepción de una película.

A día de hoy, el estudio de los públicos sigue encontrando numerosas objeciones por la ausencia de fuentes documentales (entrevistas a la salida del cine) y porque sigue siendo un campo muy hipotético. A pesar de que por el número de espectadores podemos establecer qué es un éxito de taquilla o una película popular, a veces existen otros mecanismos de impacto social que se nos escapan.

Por los conceptos que hemos abordado relacionados con la esencia del cine y su dimensión social, se nos presenta como el escenario de interpretación más idóneo para nuestra investigación una “historia cultural de lo social” que relacione las prácticas culturales y la construcción de las identidades colectivas.

2.3 Los *cultural studies* como enfoque metodológico para hacer historia. Estado de la cuestión

Ya hemos apuntado unas páginas atrás, en la parte de la metodología, la situación de los *cultural studies* y la historia cultural en España. Me gustaría extenderme un poco más en las siguientes páginas sobre este campo de estudio y sus aportaciones para las nuevas formas de hacer historia.

A finales de los ochenta se produjo un cambio de paradigma histórico, basado en teorías como la aceptación de la interpretación y la subjetividad, que supuso una renovación

conceptual y un desafío para la forma de hacer historia. Una de las metodologías más innovadoras y sugerentes para nuestra disciplina ha sido la introducida por los estudios culturales (*cultural studies*). Los estudios culturales combinan la política, la comunicación, la sociología, la antropología, la filosofía... y aportan nuevas herramientas de análisis a la disciplina histórica, sobre todo en el campo de las mentalidades y las representaciones.

Esta manera de investigar centrada en los procesos políticos de cambio, en el desarrollo cultural y en sus las prácticas sociales compartidas la convierten en una herramienta fundamental para la reconstrucción histórica. En nuestro caso de estudio, puede ser de gran utilidad para analizar el cine comercial, el cine de masas. Sin embargo, apenas hay investigaciones sobre los estudios culturales y el cine en España, porque la cultura popular no ha sido muy considerada como objeto de estudio.

Los estudios culturales tienen el objetivo de comprender la cultura en toda su complejidad y analizan el contexto histórico y social porque es allí donde se manifiesta la cultura. Los *cultural studies* nos ofrecen las herramientas dinámicas y versátiles necesarias para analizar ese cine que tiene mucho que destapar, más allá del cuerpo femenino.

2.3.1 Cuerpo, erotismo, sexo y emociones: nuevos campos de estudio

En los últimos años asistimos a una renovación de objetos de estudio dentro de los *cultural studies*, donde el erotismo, el deseo, el cuerpo y las emociones están en alza. El estudio del cuerpo —evidentemente no desde el enfoque biológico, sino desde la perspectiva de género,— como fuente de significado es uno de los campos más interesantes para nuestra investigación. Especialmente enfocado en relación con la sexualidad y el erotismo, conceptos que han sido investigados desde los *women studies* con múltiples enfoques, desde la teoría feminista, la innovadora teoría *queer* de los 90 y los más recientes estudios académicos que tienen las emociones y lo erótico como fundamento desde el que analizar las mentalidades. Todos los investigadores de lo erótico parten de una premisa: las manifestaciones y representaciones del erotismo son connaturales a todas las civilizaciones desde el origen de los tiempos, lo que cambia es la forma en la que se representa.

En los últimos años, el erotismo se está convirtiendo en uno de los campos más subversivos dentro de los *film studies*, tal como recoge Santiago Fouz-Hernández en *Spanish Erotic Cinema* (2017), que supone la primera compilación académica de estudios dedicados a esta

materia. Se trata de una obra de referencia fundamental para nuestra investigación. Fouz-Hernández plantea un estado de la cuestión de los trabajos publicados sobre sexo y erotismo en el cine español, señalando que dichos estudios realizados en las últimas tres décadas por especialistas de cine español abordan el tema de manera colateral, centrándose más en el cine de figuras como Luis Buñuel, Vicente Aranda, Bigas Luna y, sobre todo, Pedro Almodóvar. Es decir, el erotismo o el sexo son temas recurrentes asociados a la obra de estos autores, pero el panorama académico español carece de investigaciones explícitas dedicadas al cine erótico. En palabras del editor, este libro es un esfuerzo académico por valorar el cine erótico, analizándolo desde el cine mudo hasta la actualidad. Fouz-Hernández propone utilizar lo erótico como un prisma a través del cual estudiar y entender aspectos importantes del cine español, de su contexto y de la sociedad española. A través de la compilación de artículos de autores especializados, presentados de manera cronológica, podemos ver la evolución de lo que se puede entender como “erótico” en el cine español. Los capítulos que me han resultado contributivos para esta investigación son “The *Desarrollismo* Years: the failures of sexualised nationhood in 1960s Spain”, de Annabel Martín, “Undressing Opus Dei: Reframing the Political Currency of *Destape* Films”, de Jorge Pérez, y “The Male Body in the Spanish Erotic Films in the 1980s”, de Alejandro Melero. Los tres investigadores alumbran conceptos reveladores sobre los años del desarrollismo tardofranquista, la nueva sociedad consumista y la frustración erótica. Así como en el caso de Melero, renombrado especialista en analizar lo *queer* en el cine español, ofrece una perspectiva novedosa que tiene al cuerpo masculino como sujeto de contradicciones en un momento transicional decisivo; representaciones del cuerpo masculino como espejo en el que se proyectan las ansiedades de unas masculinidades en crisis, en transición hacia una nueva etapa de significación. Interesante es, a su vez, el análisis de Pérez sobre la considerada película emblemática del destape: *La trastienda*. Comparto con dicho autor que esta película destapa, más allá del cuerpo de María José Cantudo, a toda una poderosa institución como el Opus Dei. Utiliza el término “Octopus Dei” para demostrar la conexión de la institución religiosa con las democracias modernas europeas y su repercusión en la política. Estos nuevos estudios sobre el cine desarrollista (comedia landista) revelan la dimensión política de estas películas y sus perversos efectos en la represión sexual que ellos mismos potencian y establecen este cine como precursor del cine del destape.

La obra compilada por Fouz-Hernández cubre el mencionado vacío historiográfico sobre erotismo y cine en España. En palabras del propio editor, responde a una incipiente tendencia

que está revalorizando, basándose en un interés sociohistórico, un tipo de cine hasta la fecha menospreciado y que se está reevaluando por su significado en términos de género y política sexual en el contexto de la transición.

Buceando en los trabajos dedicados al erotismo, encontramos las investigaciones de Román Gubern, una figura esencial en la historiografía cinematográfica española y uno de los pioneros en analizar el erotismo en el cine y la imagen pornográfica. En títulos como *El eros electrónico* (2000) y *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2007), Gubern escribe sobre la pornografía como negocio creado para estimular la sexualidad masculina a través del sentido de la vista. En la sociedad mercantilizada se potencia el culto a la anatomía humana y la mirada ha dado lugar al voyeurismo, a la escopofilia. La sociedad del espectáculo es una sociedad mirona: mironismo colectivo. El cine es un espectáculo basado de manera congénita en lo que él denomina el “mironismo colectivo”, en la necesidad emocional y profunda del público por espiar vidas ajenas. El cine pornográfico nace como sublevación de la censura social y supone un divorcio entre el sexo y la vida.

Sobre el sexo también se han ocupado los críticos cinematográficos Ramón Freixas y Joan Bossa en sus obras: *El sexo en el cine y el cine de sexo* (2000) y *Cine, erotismo y espectáculo: el discreto encanto del sexo en la pantalla* (2005). También cabe destacar los estudios sobre la homosexualidad en Alberto Mira: *De Sodoma a Chueca: historia cultural de la homosexualidad en España 1914-1990* (2004) y Alejandro Melero: *Placeres Ocultos. Gays y Lesbianas en el Cine Español de la Transición* (2010). Este autor, como ya hemos señalado, es uno de los principales investigadores en el campo de los *queer studies* en España, en concreto de las representaciones de las masculinidades y del sexo en el contexto histórico de la transición.

En la línea de investigación de Mira y Melero, que tienen al cuerpo masculino como soporte de significados, se encuentran otros estudios que analizan los arquetipos masculinos en la comedia cinematográfica tardofranquista, como el de Víctor Mora Gaspar “La popularización del arquetipo homosexual en la comedia cinematográfica del tardofranquismo”. Este autor analiza la irrupción del arquetipo del homosexual en el cine comercial como punto de partida en la construcción de un nuevo relato cultural colectivo sobre dicha figura. Un discurso que trata de mostrar a través de la figura del homosexual que España se había modernizado, pero lo presenta de tal manera que no supone una amenaza para el heteropatriarcado. La imagen afeminada y ridiculizada del homosexual ayuda a fortalecer la estructura hermética patriarcal. Mora Gaspar explora esas representaciones simplonas y zafias de “la comedia de mariquitas”.

La presencia de homosexuales en la comedia de principios de los setenta hace que se hable de este tipo de comedias como un subgénero dentro del propio género de comedia. Estas películas ayudan a comprender la idea que tenía la sociedad de dicho momento sobre la figura del “mariquita”, un personaje arquetípico que funciona para un tipo de espectador que no quiere pensar y que, por medio de la repetición, crea lugares comunes para ese tipo de espectador. La icónica *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) tiene el valor de presentar por primera vez en la historia del cine español la figura de un “mariquita” en el papel de protagonista. Tal como concluye Mora, el papel de Antón (Alfredo Landa) constituye un personaje fundacional, un arquetipo popular, fácil de identificar pero difícil de reivindicar en cuanto a poco ajustado a la realidad.

Estos autores subrayan que la historia del cine español no se entiende sin prestar atención a lo “erótico”. Si bien es cierto que existen trabajos sobre el cine de serie B, sobre todo de Jess Franco y su prolífica obra de terror y erotismo, hacía falta analizar el erotismo y todo lo que encubre el cine comercial.

El análisis de lo erótico debe servirnos para la presente investigación como herramienta para entender mejor otros aspectos de la evolución histórica que se produjo de la España tardofranquista a la democrática y lo mostró cómo el cine del destape. El sexo es un tema muy complejo y que ha movido al séptimo arte desde su nacimiento, tal como lo recogió Alexander Walker en su libro *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine* (1966). En cuanto a lo decente o moralmente aceptable, siempre ha estado regulado por leyes u otros métodos de censura. En Estados Unidos, el código Hays reguló desde 1934 hasta 1967 todo lo relacionado con la sexualidad en el cine hollywoodiense, un código que ejerció de guardián oficial de la moral pública que ha existido tanto en Hollywood como en las cinematografías europeas. La derogación del código Hays en 1968 introdujo el sistema de clasificación de las películas por edades. La década de los setenta se inicia con una ola de erotismo que se expande por las pantallas de ambos lados del charco. *Playboy* arrasa en Estados Unidos y *Penthouse* nace en el Reino Unido. Por mencionar algunos datos al respecto, el cine X o *hardcore* se legaliza en Dinamarca y en los Países Bajos y *Garganta Profunda*, de Gerard Damiano, se estrena en 1972 y logra un enorme éxito de taquilla. En España, toda esa ola de erotismo fue regulada con la aparición de un nuevo sistema de clasificación de películas: la denominación “S”. Dicho anagrama servía para clasificar aquellas películas de contenido erótico, político o violento que podían herir la “sensibilidad” del espectador. La clasificación “S” viene a regular la inédita

aparición de una narrativa sexual hasta la fecha totalmente prohibida en el cine español. Esta clasificación constituye un caso singular y exclusivo de nuestra cinematografía sin parangón en otros países.

En pocos años, España pasa de ser “la reserva moral de Occidente” a convertirse en uno de los países más avanzados y trasgresores en materia de erotismo. Este aspecto lo desarrollaremos más ampliamente en los capítulos 4 y 5.

El mensaje de advertencia que aparecía al comienzo de cada película S nos lleva a reflexionar sobre el papel activo o pasivo que juega el espectador respecto a las imágenes que consume. Según Linda Williams, una de las teóricas más relevantes de los *Porn Studies*, “el espectador que ve sexo participa también del sexo que ve” (*to screen is to reveal on screen*). En *Screening Sex* señala la necesidad de explorar la historia del sexo filmado como una historia de la relación entre lo revelado y lo oculto (2008:7). Linda Williams analiza cómo ha sido el proceso de sexualización en la pantalla en contextos históricos, como los años sesenta, vinculados a la revolución sexual propulsada por el auge del feminismo de la segunda ola. La autora estudia cómo los productos populares utilizan los excesos y la repetición para lograr la imitación y la aceptación. Propone el acercamiento analítico a esa saturación de “cuerpos fílmicos” y al sexo en pantalla como una forma cultural de resolver problemas individuales. Considero que esta aportación teórica se ajusta a nuestro campo de estudio. Nuestras comedias populares se rigen por la repetición y el exceso hasta lograr la saturación, pero logran el efecto de asimilación, lo que nos ayuda a comprender esa relación “revelado-ocultado.”

Linda Williams, como la mayoría de los investigadores de temas relacionados con la sexualidad, tiene como referente al filósofo francés Michel Foucault, quien aparecerá mencionado en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación. El filósofo francés ha sido y sigue siendo uno de los pensadores más influyentes del siglo XX, por sus fecundos análisis sobre los mecanismos de ejecución del poder expresados a través de la sexualidad. Por sintetizar su extensa obra, en *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto* (Foucault, 2013), la pregunta que anima gran parte de sus investigaciones es: ¿qué sucedió en Occidente para que se plantee la búsqueda de la verdad a propósito del sexo? En su libro *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1984), Foucault revisa las tesis de Freud, desafiando su concepto del sexo como fuerza represora inherente a toda civilización. Para Foucault, superando dicho determinismo freudiano, el sexo emerge como fruto de una compleja dinámica entre prohibición y transgresión, donde nace el concepto de lo erótico de

George Bataille.¹⁸ Foucault argumenta sobre la emergencia de la sexualidad en la cultura occidental como un acontecimiento ligado a la muerte de Dios y al vacío ontológico que su muerte produjo en el pensamiento contemporáneo.

La inquietud por la verdad alude a un breve texto que escribió en homenaje a su mentor, el historiador Phillippe Ariès. Considero que su principal aportación a la historia de las mentalidades es su análisis del comportamiento sexual humano como forma de conocimiento del pasado. En el sexo está implícito el poder, se expresa a través de él. En *Historia de la Sexualidad* (1976) acuñó los términos “biopoder” o “biopolítica” para entender las conexiones entre el poder y la sexualidad como paradigma del mundo moderno. El biopoder sería la manera de “explotar numerosas y diversas técnicas para subyugar los cuerpos y controlar a la población” (2006:83). El discurso sobre la sexualidad y su papel fundamental en la formación de subjetividades, en la creación de discursos individuales y colectivos y, sobre todo, en el sexo como mecanismo de control estratégico adquiere gran peso para nuestro análisis del cine del destape. Ese poder vigilante y castigador, invisible y al mismo tiempo visible, como en las pantallas de cine.

Foucault convierte la sexualidad en un problema filosófico. El sexo en sí le resulta poco interesante, por eso se pregunta: ¿por qué se hace del comportamiento sexual una cuestión moral y una cuestión moral tan importante? Foucault y Bataille plantean el erotismo y la sexualidad como problemas filosóficos complejos al relacionar la experiencia sexual como experiencia interior vinculada a la libertad, la muerte, la prohibición o la violencia. George Bataille concluye que el erotismo es el problema por autonomasia del hombre en tanto que el hombre es un animal erótico y que el hombre es para sí mismo un problema: *homo homini lupus* (2007:277). El erotismo y el sexo como principal problema del individuo, sus placeres y contradicciones, son una constante que rige nuestro objeto de estudio.

Sin ánimo de ser repetitivos, considero relevante señalar la emergente tendencia académica a considerar el erotismo un campo de estudio serio. Wenceslao Gil (2011) presentó en el departamento de Filosofía de la Universidad de Florida la tesis titulada: *The (Ab)use of politics and eroticism in the culture of the Spanish Transition to Democracy (1975-1982)*. Una tesis que analiza las concurrencias entre erotismo y política en el contexto de la transición política. Analiza el impacto de estos dos temas tabúes y reprimidos durante cuarenta años, que

¹⁸ Prefacio a la transgresión <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/06/michel-foucault-prefacio-la.html>

explotan en la transición. Esta tesis viene a corroborar ese cambio de interés del mundo académico hacia el estudio de la cultura popular, para concluir que ese uso y abuso de sexo que se produjo como fenómeno formó parte del proceso catártico que llevó a la normalización democrática. Dedicó un espacio al destape y a las diversas perspectivas (liberación/perpetuación) en torno a su significado, como ya ampliaremos en el capítulo 4. En mi opinión, esta tesis va un paso más allá en los estudios ya publicados que relacionan el erotismo y la política al centrarse no en aquellos sectores que tenían conciencia y lo expresaban en su cine, como Eloy de la Iglesia y José Luis Garci, o autores como Carlos Saura y Manuel Gutiérrez Aragón, sino en el cine sin conciencia política, el comercial, el que entretenía a las masas. El autor no pretende resolver el dilema planteado de si el (ab)uso del erotismo y la política fue positivo y necesario para el cambio social hacia la democracia. Más bien trata de subrayar la importancia de ese abuso, en cuanto a exceso, de lo político y erótico como reacción en cadena a una prolongada represión y el hecho de que sin él no se habría consumado el proceso de democratización. En resumen, aporta una visión catártica al proceso transicional.

Entre los estudios recientes y reseñables sobre sexualidad y cine español destaca la tesis de Irene Pelayo *La imagen del lesbianismo en el cine español*, que se convierte en el primer trabajo académico dedicado a estas nuevas representaciones. A grandes rasgos, la investigación de Pelayo viene a concluir que, a ojos del espectador heterosexual masculino, una lesbiana como mujer también debe estar disponible para el hombre. Por ello sufre una doble discriminación: por género y por orientación sexual. Esto le lleva a argumentar la representación en el cine español de las lesbianas como bisexuales que, al final, por su debilidad necesitan de un hombre protector o serán duramente castigadas. El espectador disfruta de manera voyeurística del lesbianismo, pero al final es reconducido al paradigma heterosexual. La virilidad del hombre se dimensiona mucho más al entrar en escena y mostrar que lo necesitan para su placer. Existe en esos arquetipos masculinos un miedo a ser excluidos. De ahí que el lesbianismo y su visibilidad sea siempre motivo de conflicto y, por ello, queda relegada al espacio privado. Pelayo concluye que la cinematografía española induce a la lesbofobia a través de una imagen construida muy negativamente e incidiendo en la construcción de la conciencia social. Tanto el cine como la literatura han construido una imagen del lesbianismo que, lejos de servir de referente para las mujeres lesbianas, se ha convertido en un lugar común del imaginario erótico heterosexual masculino. Películas que en ese

momento rompen una lanza con carácter político social, como *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978) o *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1978), evolucionan hacia un porno suavísimo con una gran dosis de conservadurismo (Hopewell, 288). Debemos recordar, tal como Pelayo resalta, que socialmente se estaba avanzando hacia la normalización de estas orientaciones sexuales, pero las leyes continuaban siendo condenatorias y represoras. La Ley de Vagos y Maleantes fue reemplazada por la de Peligrosidad y Rehabilitación Social el 4 de agosto de 1970, que estuvo vigente hasta el 9 de junio de 1988. Ambas leyes trataban a los homosexuales como peligrosos enfermos.

Siguiendo el estudio del cuerpo como lugar de significado, precepto ontológico que tiene a Foucault y Bourdieu como principales figuras, se encuentra el trabajo de Tajtiana Pavlovic *Despotic Bodies and Transgressive Bodies*, un original enfoque analítico que combina los *film studies*, *cultural studies* y *feminist studies* desde el tardofranquismo hasta ya entrada la década de los ochenta. Se trata de una lectura contextual de la producción cultural de ese periodo que tiene el cuerpo como espacio sobre el que se proyectan las fragilidades de la dictadura. Un cuerpo en deterioro como fruto de los delirios provocados por cuarenta años de represión es lo que Pavlovic denomina “un cuerpo impregnado de historia”. La autora destaca como en tan breve espacio de tiempo se produce una radical transformación de un país que pasa del modelo de mujer de Pilar Franco a las que aparecen en las películas de Jess Franco. Siguiendo la genealogía foucaultiana que establece la relación entre cuerpo y poder político y jugando con los “Franco”, aborda un recorrido por los últimos cincuenta años de la historia de España. Cuerpos que se van desnudando al mismo tiempo que el cuerpo del dictador va agonizando. Un cuerpo que nace y otro que muere. Es evidente la influencia foucaultiana cuando habla de cuerpos controlados por las estructuras del poder dominante, pero que también pueden ser apropiados por subculturas, por subgéneros como el cine de terror de Jess Franco o el cine erótico S.

Esta lectura de los cuerpos como espacios metafóricos sobre los que escribir las nuevas páginas de la historia de España también ha sido planteada por historiadoras como Aitzane Rincón o Aurora Morcillo, cuyos trabajos mencionaremos a lo largo de la investigación.

Siguiendo con los estudios sobre el erotismo en España, el trabajo de Maite Zubiaurre *Culturas del erotismo en España 1898-1939* constituye un excelente y novedoso trabajo de reconstrucción cultural del erotismo en la historia de España del siglo XX. La autora propone con este trabajo superar la historia escrita basada en la división decimonónica de la España

liberal frente a la conservadora o de la España dividida entre la alta cultura y la baja. Para superar esta visión de las dos Españas, sugiere el conocimiento de una tercera España en la que florecen abiertamente la cultura popular, el arte y la literatura erótica. Gracias a una exhaustiva investigación, la autora demuestra que en el terreno del erotismo la teoría de las dos Españas se neutraliza y desaparece. Zubiaurre maneja numerosos documentos de principios del siglo XX que muestran una España libérrima. La Edad de Plata española produjo ingentes materiales eróticos que muestran la existencia de una cultura irreverente y trasgresora. Del fervor erótico de los felices años veinte y los deshinibidos años treinta se pasó a los oscuros y reprimidos años cuarenta y cincuenta. Zubiaurre escribe sobre la España lúbrica a partir de las obras de influyentes intelectuales de ese periodo, como Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, autores que mostraron gran preocupación hacia el problema sexual, sobre todo en lo relativo a la salud de la nación. Y ello a pesar de que Marañón intentó desquitarse de la etiqueta de casto en materia sexual, al igual que otros intelectuales se mostraron muy reticentes a la hora de aceptar la naturaleza universal de la sexualidad humana. Me resulta de gran valor la comparación que establece entre la Edad de Plata prefranquista y la España tardía y posfranquista, dos momentos históricos con notables similitudes (2014: 47). Franco prefería una “España negra” a una “España verde”; para el dictador todo lo relacionado con la sicalipsis acarrearía el recuerdo de una “España roja”. Antes de Franco existió una España erótica que se recuperó tras su muerte. Para entender la España hipererotizada posfranquista resulta muy interesante recuperar la existencia de esa España prefranquista erotizada, moderna, sensualizada, libérrima y provocadora. Su labor de rescate y reconstrucción histórica de la sexualidad y la literatura sicalíptica nos aporta otra perspectiva sobre la ola de erotismo postfranquista. La naturaleza pacata y pudibunda sobre la que se edificó el estado franquista tapa la verdadera naturaleza de los españoles que vivían el sexo y el amor sin culpa. Tanto en las élites como en el pueblo llano, la invasión erótica, que denominaron sicalipsis y que invadía la sociedad española, fue socavada con el estallido de la Guerra Civil. Abordaremos la cuestión moral de la represión sexual del franquismo en el capítulo 4.

Dentro de esas nuevas corrientes historiográficas que tienen el erotismo, el deseo o las emociones como objeto de estudio nace la erotohistoriografía. Una manera de acercarse a la historia desde lo afectivo y erótico como parte de la evolución sociocultural de un país en un determinado periodo histórico. Así, el deseo humano se entiende como una construcción sociopolítica y económica sujeta al contexto geográfico e histórico. El placer femenino está

ligado al amor para conservar la estructura matrimonial y el placer masculino está obligado a mostrar su virilidad. Sin embargo, la realidad es más compleja y reside más en el campo de los sentimientos, donde razón y emoción se diluyen. El mito del amor romántico sirve para preservar el orden y la paz social, pero se muestra demasiado simple desde que la mujer conquista su placer y se desliga del sexo como función meramente reproductiva.

Es Elisabeth Freeman quien bautiza el modo de conexión táctil con el pasado como erotohistoriografía, entendida como un método que utiliza al cuerpo como herramienta para figurar o performar el encuentro del pasado con el presente, un encuentro que es capaz de producir conocimiento histórico bajo la forma de respuestas somáticas, no solo traumáticas, sino también placenteras (Freeman, 2010:24). Otro interesante trabajo sobre la búsqueda de nuevas formas de relatar el pasado desde lo afectivo son las investigaciones de la filósofa Mariela Solana. Doctora en filosofía y especialista en teoría feminista y *queer*, ha editado un interesante libro sobre los afectos y las emociones como forma de acercamiento al pasado. Esta teórica está abriendo un campo de reflexión en la filosofía de la historia actual para entender la teoría *queer* como una crítica poshistórica¹⁹ a la heteronormatividad y al progreso histórico. Sobre la historia de las emociones, reconoce que se trata de una disciplina u objeto de relativa juventud, de una perspectiva reciente que vincula al historiador con el pasado bajo el marco del llamado “giro afectivo”, la problematización de las emociones del pasado como objeto de estudio. En la primera década del siglo XXI se han incorporado al discurso histórico conceptos provenientes de la sociología de las emociones, dentro del marco del feminismo actual, también denominado de la tercera ola. Dentro de la diversidad de enfoques de los nuevos feminismos, especialmente dentro de la teoría *queer*, el giro afectivo es presentado como un proyecto destinado a explorar formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional (Macón y Solana, 2015: 11-43).

Estas teóricas proponen un contacto emocional y corpóreo del historiador con el pasado. Resultan propuestas teóricas interesantes pero peligrosas en cuanto a que son difíciles de demostrar. Si las emociones son intangibles y no dejan huella, ¿cómo acercarse a ellas? La historia de las emociones ya fue abordada por el historiador holandés Johan Huizinga o el historiador de la escuela de Annales Lucien Febvre. El célebre historiador francés, en su defensa de una historia total, defendió la dimensión afectiva frente al positivismo a la hora de problematizar la tensión entre continuidad y discontinuidad histórica.

¹⁹ Recuperado de <https://ficciondelarazon.files.wordpress.com/2018/06/263691-1130641-1-pb.pdf>

2.3.2 Imaginando naciones: memoria colectiva e identidad

En esa lucha de los estudios culturales por afianzarse dentro del ámbito académico y de los debates en torno al papel de la cultura popular, en los últimos años están proliferando interesantes trabajos que profundizan en la relación del cine con la creación de las identidades nacionales, en el papel del cine en la creación de discursos nacionalistas, especialmente en regímenes totalitarios como la dictadura franquista. El nacionalismo español ha sido profusamente estudiado, pero hay un terreno que no ha sido explorado: la cultura de masas y los procesos de creación de las identidades nacionales.²⁰

La historiadora Marta García Carrión señala la importancia de la cinematografía española, a pesar de su precariedad originaria, en el proceso de identificación nacional. La autora aboga por el estudio de la construcción nacional en el cine desde la disciplina histórica. Defiende la tesis de que los procesos de nacionalización no recaen solo en el Estado, ejercidos a través de la escuela o ejército, sino que recae en mecanismos no formalizados como la cultura de masas. Ahí es donde el cine ocupa un lugar destacado en cuanto a creación y representación de estereotipos reales e imaginarios.

Sobre el papel del cine y los procesos de identificación, Maria Donapetry, en *El cuerpo político y el cuerpo natural*, señala el poder que ejerce el cine sobre un público, siempre y cuando tenga la voluntad de identificación con dicho público. Identificarse con un actor/actriz a quien ya conoce y le resulta familiar, como el caso de Alfredo Landa. Los estereotipos se construyen a base de repetir unos mismos cánones de comportamiento, representando en uno a toda una nación y por diferencia se construyen otras identidades; el “no Alfredo Landa”. Esto es lo que Stuart Hall llamaría la construcción de las identidades nacionales a través de la unicidad y la diferencia. Y la representación cinematográfica pasa a ser un lugar de transformación y creación de nuevas identidades, que en el fondo no es sino una manera de conocerse y reconocerse, de saber qué fuimos, qué somos y qué queremos ser. En palabras de Benedict Anderson (1991) “communities are to be distinguished, not by their

²⁰ Marta García Carrión ha investigado la construcción de las identidades nacionales, el nacionalismo español y el cine del primer tercio del siglo xx: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Universitat de València, Valencia, 2013. Sobre la construcción nacional de las masculinidades y feminidades en la historia contemporánea y su problemática ver algunas de estas obras de referencia: Nash, M. (coord.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Alianza, Madrid, 2014; y más recientemente: Aresti, N., Peters, K. y Brühne, J., *¿La España invertebrada? Masculinidades y nación a comienzos del siglo xx*, Comares Historia, Granada, 2016.

falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” (p.5-7). ¿Se puede pensar en la España democrática como una comunidad imaginada?

¿Crea el cine comunidades imaginarias? ¿El cuerpo imaginado como espacio para la creación de una nueva identidad nacional?

En la línea innovadora de la historiografía española que profundiza en los aspectos más icónicos, simbólicos y representativos del pasado reciente, en concreto del franquismo, se encuentra el volumen compilado por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (2014): *Imaginarios y representaciones de España durante el Franquismo*. En la introducción, “Imaginar España durante el Franquismo”, justifica la necesidad de este libro, ya que desde finales del siglo xx se produce una renovación historiográfica hacia un estudio del nacionalismo español. De un interés primordial por la historia política, se ha introducido desde la perspectiva de la historia cultural, abordando la cuestión de los imaginarios simbólicos y culturales del nacionalismo español. El tardofranquismo y la transición son un periodo todavía muy analizado desde el vigor ideológico y apasionado de la mirada del presente, debate avivado en los últimos años por la situación política que estamos viviendo. Se trata de una recuperación del pasado, una revisión de la transición con repercusiones directas en el presente político. Resultan realmente interesantes los estudios sobre las narrativas ficcionales que crean nuevos relatos sobre el franquismo y la transición, que están llevando a cabo historiadores como José Carlos Rueda Laffond. Políticos, periodistas y escritores se apoderan de su visión y conocimiento del pasado reciente para solaparse a las voces analíticas de la comunidad historiográfica. Se trata de la recuperación del pasado como fundamento de la identidad colectiva; hay una necesidad imperiosa de mantener un concepto de nación/identidad frente a la fragmentación, y más en nuestro país, teniendo en cuenta que las identidades nacionales periféricas son concebidas como una amenaza para la idea de España. Pero no voy a adentrarme en ese debate ideológico, que ya tiene espacios creados y especializados para ello. Me interesa mucho más lo que se está escribiendo sobre la construcción de los símbolos y los imaginarios de la nación y de la identidad nacional española durante el franquismo. Qué perdura e interesa recuperar de aquellos iconos y símbolos para traerlos a la España del siglo xxi. Las políticas de la memoria (en sus diversas manifestaciones, como el duelo, la nostalgia, la contramemoria y el olvido) se han convertido en un lugar de lucha para la definición cultural de España en el largo periodo que va desde la dictadura hasta la democracia y la construcción de la memoria ha

desempeñado un papel clave en el proceso subsiguiente de la descentralización cultural y política en la España posfranquista (Colmeiro, 2011: 24).

Sin duda, si hay un teórico cultural que ha analizado con brillantez el concepto de identidad y es uno de los padres de los *cultural studies*, ese es Stuart Hall (1990: 225): “Las identidades culturales vienen de alguna parte, tienen historia, pero como todo lo que es histórico, estas experimentan una transformación constante. Lejos de encontrarse establecidas eternamente en un pasado esencializado, se encuentran sujetas al continuo ‘play’ de historia, cultura y poder. Lejos de basarse en la mera ‘recuperación’ del pasado, que está esperando a ser encontrado (y que cuando se encuentra, nos garantizará que nuestras conciencias irán hacia la eternidad), las identidades son los nombres que damos a los diferentes caminos en los que nos encontramos (y la posición en la que estamos) a través de las narrativas del pasado”.

Desde el siglo XIX, la construcción de las naciones se ha hecho de la mano de la consolidación de la diferencia sexual. Las naciones modernas fueron imaginadas mediante metáforas familiares y la dictadura franquista fue paradigmática en ese sentido, desde el momento en que consideró la familia patriarcal célula básica del cuerpo del Estado y así quedó sancionado en el Fuero del Trabajo (1938) y más adelante en el Fuero de los Españoles (1945), que reconocía la familia como institución natural y fundamento de la sociedad “con derechos y deberes superiores a toda Ley Humana positiva” (BOE, núm. 199, 18/7/1945).²¹

En esa misma línea culturalista que explora el concepto de nación desde la perspectiva simbólica y de género están los estudios de Elena Oroz y Aurora Morcillo. El franquismo, a partir de los años sesenta, se dedicó a refolclorizar España de un modo casi caricaturesco para los turistas extranjeros, pero también a los ojos de los propios españoles. El franquismo es su intento de mantener su singularidad como nación (“Spain is different”) para conservar su excepcionalidad como régimen en un contexto donde ya no cabía. El proceso de identificación del régimen con los nuevos imaginarios colectivos provoca un choque, un distanciamiento entre una nueva sociedad civil, que es la que contruirá la democracia y que se aleja de las reminiscencias del pasado asociado a símbolos y mitos nacionales franquistas. Los españoles en transición dieron el salto al vacío hacia la construcción de una nueva nación con una piel nueva, no de toro, sino más plural, en la que no quedasen señales del autoritarismo franquista.

²¹ En OROZ, E. *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)* (Tesis doctoral inédita), Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2014, p. 57.

Pero el nuevo traje democrático se tejió con piezas del viejo dictatorial. Por eso se trata de un fenómeno tan complejo y contradictorio, donde identidades viejas y nuevas se mezclan. Los nuevos instrumentos de nacionalización de masas fueron los toros, el fútbol o el NODO, vehículos de propaganda de los valores del franquismo. Conforme se va modernizando el país, los canales son más sutiles, pero el cine y el turismo siguen siendo dos instrumentos fundamentales de ejecución de los nuevos discursos en esa necesidad de reiventarse o morir.

El cine popular que se produce entre el tardofranquismo y la primera etapa de la Transición contribuye a lo que se ha denominado “una política oficial de olvido colectivo”, un pacto de silencio para enterrar el pasado sin reabrir las viejas heridas y sin hacer preguntas. Una “transición como una transacción” entre las élites políticas. Ese entierro negociado del pasado se convirtió en una amnesia histórica y la Guerra Civil y la dictadura, en un espectro de fantasmas. Desde la muerte de Franco hasta la aprobación de la Constitución, la proliferación de novelas, películas y memorias que abordaban el pasado reciente —algunas de gran popularidad— indica que la población civil necesitaba recordar (pasar por el corazón). Luego ya la sociedad española demostró que prefería disfrutar de las libertades de los nuevos tiempos democráticos a recordar el oscuro pasado. Es la despreocupación generacional representada en la movida. Colmeiro cita el caso del travesti como ejemplo de cómo una figura marginal se convierte en símbolo de la transición española y del pacto del olvido, con iconos como Bibi Andersen, Angel Pavlovsky y Ocaña. Tesis también apoyada por Mercè Picornell en su artículo “De una España viril a una España travesti”. Analizaremos más adelante el tema de las nuevas masculinidades y las masculinidades disidentes.

Los estudios filmicos han tomado y extendido la noción de comunidad imaginada de Anderson para reclamar el papel fundamental que desempeña el cine, como sistema de comunicación clave en el siglo XX, en el proceso de interpelar a una audiencia masiva y heterogénea como una comunidad nacional cognoscible y limitada. Las personas, aunque diferentes, tienden a reconocerse con una cultura común. El cine es fundamental en la creación de imaginarios colectivos.²²

²² La industria cinematográfica española estuvo marcada desde sus orígenes por unas dificultades enormes para afianzar su infraestructura y producción. Su desarrollo estuvo determinado, como ocurrió en el resto de Europa durante el periodo de entreguerras, por la consecución de un idéntico objetivo: la articulación de un cine específicamente nacional. Para Elena Oroz, tres factores propiciaron la creación de un cine verdaderamente autóctono: el cine como arte narrativo espectáculo de masas imbricado con tradiciones y espectáculos populares anteriores, el predominio del cine de Hollywood en las pantallas europeas, lo que se interpretó como una amenaza

Como ya hemos señalado, los estudios sobre la formación de las identidades colectivas y la memoria están experimentando un enorme crecimiento en los últimos años, tal como señalan estos autores. Estudios académicos de diferentes ámbitos están integrando la historia cultural, se están haciendo ya en España *cultural studies*.

También ha ocupado un lugar importante la historia cultural en el análisis del nacionalismo y la construcción de las naciones. La nación entendida como un sistema de representaciones y prácticas culturales que producen y reproducen sus significados y la dotan de sentido (Anderson, Hobsbwan, Ranger). Homi K. Bhabha (2010) sitúa en el centro de su análisis a la nación como narración: la construcción cultural de la nación es una forma de afiliación social e identificación cultural y una exposición discursiva en la que se negocian los significados de la autoridad cultural y política. En este libro, Bhabha explora la representación cultural de la ambivalencia de la sociedad moderna. Se trata de estudiar la nación a través de su narrativa: “La nación es, dentro de las representaciones culturales de la modernidad, una de las principales estructuras marcadas por la ambivalencia ideológica” (Bhabha,2010:15).Una serie de lecturas que recurriesen a los postulados de las teorías posestructuralistas de la narración, la textualidad, el discurso, la enunciación, la *écriture*, el “inconsciente como lenguaje”, por nombrar solo algunas estrategias, para evocar ese margen ambivalente del espacio-nación.

Las representaciones, en el sentido de prácticas significantes que les da Stuart Hall, son importantes porque sus funciones culturales tienen efectos: representan y organizan la visión de la realidad, ordenan y asignan a sus contextos referenciales, crean contextos referenciales y cumplen un papel destacado en la definición y construcción de las identidades colectivas. En relación con la representación cinematográfica, Hall considera que la “identidad cultural” no puede comprenderse como un reflejo de las experiencias históricas y códigos comunes compartidos que proporcionan a un “pueblo” marcos de referencia y significados estables y continuos. Estas experiencias y códigos lo que ofrecen son unos puntos de identificación siempre dentro de los discursos de la historia y la cultura. Es desde esta concepción de la identidad desde la que Hall propone considerar el cine no como un espejo que refleja una identidad cultural ya existente, sino como una forma de representación que construye y proporciona esos puntos de identificación.

económica y cultural, y en tercer lugar, un clima político marcado por la necesidad de nacionalizar a las masas, la efervescencia nacionalista y el auge del imperialismo. En Oroz (2014,:59).

La investigadora Elena Oroz (2014), en su tesis doctoral *Entre el Yugo y la Flecha. Identidad Nacional y de Género en la Representación Cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)*, propone un análisis de discurso para examinar cómo se construyen los significados de la identidad de género e identidad nacional a través de las representaciones cinematográficas. Dentro del enfoque culturalista que integra diferentes metodologías, la investigadora ubica el discurso en unas relaciones históricas, culturales y sociales desde una perspectiva interseccional, ya que considera que la aplicación del género como única categoría analítica presenta serias limitaciones para analizar la representación cinematográfica, en este caso de la Sección Femenina. Tal y como señala, la interseccionalidad constituye una de las grandes contribuciones teóricas que los estudios de género han realizado en el campo de la identidad y la diferencia. “La interseccionalidad se considera actualmente una perspectiva fundamental para comprender la complejidad de la vida social y la experiencia individual, atravesadas por múltiples dimensiones identitarias y relaciones, a menudo, en conflicto” (p.31).

2.3.3 De la política oficial de olvido colectivo al pasado como moda

Asevera Paloma Aguilar, reconocida especialista en materia de memoria histórica,²³ sobre los pactos de silencio y olvido que “todos fuimos culpables”. Coautora de *El resurgir del pasado en España* (2018), aboga por la creación de una comisión de expertos que cierre las cuestiones fundamentales del pasado en España. Han pasado más de cuarenta años de la muerte del dictador, seguimos teniendo leyes que impiden el libre acceso a un tipo de documentación que ayudaría a revisar nuestro pasado, la cuestión de las exhumaciones y los símbolos sigue generando un debate político que repercute sobre la opinión popular.

Me gustaría reflexionar en este espacio, brevemente, sobre cómo en la actualidad la memoria reciente de nuestro país tiene un uso popular. En las sociedades globalizada, diluidas, líquidas —por usar el término de Zygmunt Bauman— hay una obsesión por la memoria y un miedo al olvido colectivo. Pero ese miedo y esa obsesión conducen a una lectura del pasado muy sesgada, poco reflexiva y muy mediatizada.

²³ Ver: *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid, 2008. Aguilar, P. y Payne, L. A., *El resurgir del pasado en España*, Taurus, Madrid, 2018.

De ahí el éxito de *Cuéntame cómo pasó* o *Amar en tiempos revueltos*, telenovelas de gran éxito en *prime time* que ofrecen una reconstrucción edulcorada del pasado²⁴ y demuestran que el pasado sigue siendo un problema y es más fácil ficcionarlo nostálgicamente. Así pues, muchas de estas representaciones asépticas del pasado siguen peligrosamente el discurso autorizado oficial de la reconciliación sin disculpas ni rectificaciones y la eliminación de los contradiscursos que pueden ser desestabilizantes, reforzando la nostalgia del pasado y su irrelevancia para los asuntos del presente (Colmeiro, 2011:31).

Sobre el reciclaje cultural o *revival* de esos años sesenta y setenta, me resulta muy interesante cómo José Carlos Rueda Laffond nos invita a acercarnos a la *televisión popular* del postfranquismo desde el concepto del “nacionalismo banal” de Michel Billing y otros autores: “El nacionalismo banal podría definirse como una suerte de estrategia de mantenimiento o *gimnasia cultural*, en tanto que suma de pautas rutinarias basadas en un aparentemente incontestable sentido común. Su fuerza estribaría en su tono sutil o normalizado y en su capacidad para dotar de lógica a una multiplicidad de prácticas o imágenes presentes en la vida diaria. Y su principal resultado sería trasladar una significación central: que nuestra nación constituye el centro, y el resto del mundo, la periferia. Numerosos estudios posteriores han recalcado la conexión entre el nacionalismo banal y la cultura popular. Tim Edensor, en *National Identity, Popular Culture and Everyday life* (2016) la ha explicado como compendio de afirmaciones, discusiones y negociaciones emplazadas en el seno de lo cotidiano. La ha entendido como resultante de la interacción social y del peso de hábitos y rutinas. Englobaría una suma de prácticas tendentes a estructurar sentimientos y afectos. Desde su óptica, los medios –y muy particularmente la televisión– se erigirían en espacios privilegiados de articulación simbólica sobre los modos de entender la realidad gracias a prácticas discursivas basadas en códigos normalizados y en la apelación a lo lógico y lo evidente” (Rueda laffond, 2015:4224).

El franquismo tardío, con el II Plan de Desarrollo (1968-1971), contempló entre sus directrices prioritarias que el Estado utilizase “las posibilidades de la televisión” para extender la “cultura”. Ello se tradujo en una inversión de cerca de mil millones de pesetas destinadas a reforzar la red de teleclubs y a promover la exportación de programas a Hispanoamérica. Los teleclubs fueron centros instalados en ayuntamientos o parroquias, diseñados desde el

²⁴ Ver introducción capítulo 3: Contexto de la transición.

Ministerio de Información y Turismo como locales dedicados al visionado colectivo de televisión (Rueda Iaffond, 2015:4226). El sentido de los teleclubs como instrumentos de impulso televisivo y fomento pedagógico para las zonas rurales fue teorizado en Francia en los años cincuenta, en coherencia con las directrices de promoción sociocultural defendidas desde la UNESCO. En la España franquista, ya entre los sesenta y setenta, fueron concebidos esencialmente como instrumentos nacionalizadores. Estos centros encarnaron la noción de cultura popular propia del franquismo tardío y tenían la promoción sociocultural como obligación del Estado. Según la retórica oficial, el Estado debía facilitar un “desarrollo integral del hombre” ante “las exigencias del cambio social” y la eclosión de la “era tecnológica”. El Estado como garante de la felicidad, lo que recuerda la cuestión que ya hemos visto sobre Estado y ficciones en Platón y Nietzsche. Esta es una retórica nueva basada en el sentido nacional colectivo, en la defensa de una cultura no racionalista, un discurso articulado con influencias teóricas de algunas doctrinas antimarxistas y funcionalistas sobre comunicación social, pero sobre todo una síntesis entre el secularismo elitista del Opus Dei, el organicismo tradicionalista y el autoritarismo político (Cañellas Mas, 2006:257-288).

En esa España tardofranquista, rebautizada como “democracia social”, que buscaba la “integración comunitaria” y veía el desarrollo económico como “mística de nuestro tiempo”, la televisión fue tipificada como una herramienta socializadora de “valores, objetivos, actitudes y expectativas de consumo”; una televisión que apueste por el entretenimiento, con una imagen oficial moderna que fomenta la persistencia de la despolitización basándose en el mito del milagro económico, logrado gracias a la autoridad, justificándola para mantener la paz social. Existen unas claras analogías entre esta televisión popular nacionalizadora y el cine popular, ya que detrás de su producción están las mismas estrategias y objetivos ideológicos.

Este punto resulta muy interesante en el objetivo de destapar nuestro cine del destape.

Si hablamos de lo popular no podemos dejar de mencionar al célebre pensador Umberto Eco, quien en su célebre ensayo sobre la cultura de la comunicación de masas escribe:

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una inferioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre, la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. (...) Y puesto que esta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la ‘cultura de masas’ no es signo de una

aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis. (Eco, 1977:12)

Frente a los apocalípticos, los que rechazan denominar cultura a la cultura de masas, sino “anti-cultura”, están los integrados:

En contraste, tenemos la reacción optimista del integrado. Dado que la televisión, los periódicos, la radio, el cine, las historietas, la novela popular y el *Reader's Digest* ponen hoy en día los bienes culturales a disposición de todos, haciendo amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información, estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura ‘popular’. (Eco, 1985:12)

En síntesis, el cine popular o la televisión popular son los medios accesibles frente al cine intelectual hermético que se presenta como inaccesible e incomprensible para la audiencia de entonces y la de ahora. Por lo tanto, es mucho más fácil utilizar los medios populares para llegar a las masas y obtener una mayor repercusión discursiva.

2.3.4 *Tourism studies*: el boom del turismo y las estrategias del estado franquista

Otro de los enfoques teóricos que quería recoger en este capítulo, y que repercute de manera fundamental en mi investigación, es el relacionado con los estudios sobre turismo que han aparecido recientemente. Hoy en día podríamos hablar de que hay una emergencia de estudios²⁵ sobre el “boom del turismo” que lo convierten en un mismo boom teórico. Hay una

²⁵ Algunos de los estudios más relevantes sobre los nuevos enfoques en torno al turismo:

Crumbaugh, J. *Destination Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, State University of New York Press, Albany, 2009.

— Suecas, latin lovers y otras proyecciones: Turismo y perversión bajo Franco, en *Cultura, formas de representación y la lógica de los objetos*. Compitello, M. y Baker, E. (Eds.), Alianza, Madrid, de próxima publicación.

— Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The *Sueca* and Don Juan in the 1960s. En *Cultural History*, 4.2: 136–161, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2015.

Martín, A. El Viaje sin retorno: Turismo y disidencia identitaria en el cine de los 60, en Del Rey Reguillo, A. (ed.), *Turistas de película*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, pp. 65-90..

Del Rey Reguillo, A. *Cine, imaginarios y turismo: estrategias de seducción*. Tirant lo Blanc Humanidades, Valencia, 2007.

— Itinerancias virtuales y escritura cinematográfica del turismo. En Antonia del Rey Reguillo (ed). *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*. Tirant lo Blanch Humanidades, Valencia, 2017.

— ¿Turismo “queer?": La generación felpa o el cuerpo social del turismo. En Del Rey Reguillo, A. (Ed.). *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*, Tirant lo Blanch Humanidades, Madrid, 2017, pp. 109-133.

serie de autores que desde los *cultural studies* anglosajones están analizando este fenómeno no solo desde la perspectiva económica (desarrollismo/milagro económico), sino desde la ideológica: el turismo como estrategia de representación de la aceptación de la transformación del país y de la singularidad del régimen (“Spain is different”), el turismo como espectáculo, para entender cómo el régimen diseñó una nueva estrategia para crear una imagen legitimadora y, por lo tanto, frenar el proceso democratizador. Justin Crumbaugh habla de la “lógica perversa” para explicar la política moralista del franquismo con la transgresión sexual. Crumbaugh, utilizando el concepto de Slavoj Žižek, plantea que la perversión permite la transgresión sin cuestionar la autoridad, lo que da lugar a válvulas de escape que contribuyen a mantener el *statu quo*. Dicha representación del turismo en la cultura popular hizo que fuera sorprendentemente compatible con la indulgencia consumista y sexual de las democracias occidentales. Un planteamiento que me gustaría aplicar y comparar al analizar el cine del destape: turismo y sexo como estrategias de permisividad que muestran las contradicciones del régimen franquista, analizar el cine popular de turismo como propaganda y mascarada que maquilla y ofrece una imagen edulcorada del régimen franquista, un campo de estudio rico y abierto desde el que realizar nuevas lecturas de género de iconos como el donjuán y las suecas (Mary Nash), analizar el turismo como invasión pacífica (Sasha Pack) o las interesantes intersecciones entre la historia del arte y el fenómeno del turismo.

El cine del turismo avanza un deseo de ver, de destaparse, y que destapa mecanismos de control más complejos que nos aportan un cambio discursivo y cultural sobre nuestro campo de estudio. Todo esto será la materia que ocupa el capítulo cuarto.

Fuentes Vega, A. *La iconografía del boom de España, 1950-1970* (Tesis doctoral), Facultad de Geografía e Historia (Historia del Arte III Contemporáneo), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

— *Bienvenido Mr. Turismo*, Cátedra, Madrid, 2017.

Gómez Alonso, R. El turismo no es un gran invento: aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60. En *Área abierta*, , nº 15:4, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2006.

Cal, M.R Y Correyero, B. *Turismo, la mayor propaganda del Estado. España desde sus inicios hasta 1951*, Visión, Madrid, 2008.

Pack, S.D. *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*, Turner, Madrid, 2009.

2.4 Pensamiento e historiografía de las mujeres

Un recorrido superficial sobre cómo se ha escrito la historia de las mujeres y desarrollado el pensamiento feminista nos revela de inmediato la diversidad y complejidad que encierra el estudio de la mujer como campo de investigación.

Mi propósito en este apartado es realizar un sucinto itinerario historiográfico para contextualizar teóricamente nuestro sujeto de estudio, que tiene el cuerpo de la mujer como protagonista. De ahí que haya puesto el foco en los estudios relacionados con la mujer y el cine, así como en los estudios sobre cuerpo y sexualidad y en cómo han sido abordados por la historiografía española.

2.4.1 Evolución de la historiografía de las mujeres: del silencio a la visibilidad

La historia de la mujer nace como disciplina consolidada y autónoma en la década de los sesenta, impulsada por la segunda ola del movimiento feminista, con el objetivo de rescatar a las mujeres como sujetos de la historia. Las primeras obras eran sobre mujeres célebres y de carácter contributivo. La aparición de la historia de las mujeres como campo de investigación fue desarrollándose en paralelo a las luchas feministas en favor de la mejora de sus condiciones profesionales. Poco a poco, las investigadoras fueron introduciéndose en los ámbitos académicos, cuestionando la forma de historiar y planteando nuevos desafíos a la historiografía tradicional. Un desafío que provocó malestar y rechazo, por lo que esas investigadoras pioneras tuvieron que formular estrategias subversivas al orden establecido. Así, se entienden las disputas por el poder y el conocimiento que caracterizaron a este incipiente campo (Scott, 1993:71).

La historia de las mujeres implica una modificación del significado que se ha dado hasta el momento al término universal y masculino, planteando el dilema de la diferencia, de lo particular frente a lo total. Desde luego, introduce una cuestión fundamental para la historia, la relación del sujeto con el discurso que elabora. El historiador Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, planteó de forma brillante el problema de la posición del sujeto y de la objetividad, bases esenciales de la construcción histórica. Según él, ambos conceptos requieren ser tratados de forma distinta a como lo ha hecho la epistemología tradicional, que ha construido una verdad cimentada sobre un único sujeto: el hombre blanco occidental. La

reivindicación de las mujeres como sujetos protagonistas y de su “diferencia” tuvo una respuesta muy negativa por parte de la comunidad científica masculina, siendo desprestigiados y descalificados sus trabajos por estar basados en presupuestos ideológicos muy determinados por su activismo político. Esto disipó, en un principio, planteamientos más atrevidos, y muchas adoptaron un papel secundario, quedando la historia de las mujeres como una disciplina aparte y opuesta a la “historia-historia”, que con los años quedó como otro campo más de una ciencia que se estaba diversificando.

Las historiadoras demandaban, desde su identificación colectiva, la aceptación de una serie de conceptos y realidades ausentes en la historiografía tradicional. Para ello, debían de reconstruir un pasado que demostrase las múltiples dimensiones de su protagonismo histórico (Nash, 1984:9-50). Como ya he mencionado, las primeras investigaciones se centraron en la vida de mujeres excepcionales y las corrientes renovadoras surgidas en el seno de la escuela de Annales, abarcaron el tema de la mujer siguiendo esquemas tradicionales. Por otro lado, el paradigma historiográfico marxista²⁶ presentaba una “historia total” desde una visión androcéntrica, resaltando las clases oprimidas y sosteniendo la pertenencia de la mujer a una clase, no a un sexo, de tal manera que no tenían en cuenta la subordinación sufrida por la mujer dentro de la clase social. Ante tal panorama, la historia de la mujer arrancó con una obligada politización, con un discurso basado en las experiencias colectivas, pero al tiempo descubriendo una identidad individual y participativa. A pesar de introducir la diversidad cultural, la manera en la que el marxismo entiende la diferencia sexual fijó la oposición binaria masculino/femenino.

Posteriormente, la historia de las mujeres se fue desligando de la política y ampliando sus horizontes hacia otros temas, diversificando sus enfoques y enriqueciendo los debates historiográficos, hasta su aceptación y legitimación.²⁷ En la década de los ochenta, el estudio desde la perspectiva de género produjo una ruptura conceptual con las posturas ideológicas, ya que el género como categoría de análisis se presenta como un eje neutro no politizado. La

²⁶ Veremos más adelante las críticas e interpretaciones de las feministas dentro del marxismo.

²⁷ Según señala Cristina Borderías, las renovaciones metodológicas de los últimos años, llevadas a cabo por la investigación feminista, se han basado en metodologías cualitativas y, más concretamente, en el método biográfico. Desde, por ejemplo, los estudios sobre el trabajo de las mujeres han surgido perspectivas innovadoras ligadas a estos métodos, ya que permiten ligar lo empírico con lo teórico o interpretativo. Este tipo de métodos aboga por una vuelta al sujeto como protagonista de la acción social frente a los análisis estructuralistas. Este es un aspecto que ha propiciado sugestivas controversias que veremos más adelante. Cfr. “Subjetividad y cambio social en la historia de la vida de las mujeres; notas sobre el método biográfico”, en *Jornadas sobre Historia de las Mujeres y Fuentes Orales*, Institut Universitari d'estudis de la Dona de la Universitat de València, 1996.

historia de la mujer olvidó su tendencia victimista y se dedicó más a afirmar la pluralidad e integrar en el sujeto de estudio también a los hombres. La sofisticación del actual panorama historiográfico se explica dentro de la renovación paradigmática propulsada por la “nueva historia”.²⁸ La aceptación de la categoría de género como herramienta analítica ha sido decisiva para enriquecer la disciplina con lecturas relacionales entre los sexos enmarcadas dentro de un contexto sociocultural. La historia de las mujeres ha incorporado el estudio de las construcciones y representaciones simbólicas de género utilizando fuentes como la literatura o el cine. La naturaleza de dichas fuentes ha planteado nuevos retos metodológicos. La historiografía de las mujeres es una disciplina en continua revisión y renovación, abierta a nuevos temas y problemáticas. Y, no lo olvidemos, es una disciplina que nació con mucha vinculación personal y política que ha conllevado a la diversidad y al enfrentamiento de voces femeninas.

Las primeras voces discordantes, con el esquema masculino cuestionaban la finisecular sujeción histórica de la mujer. Mary Beard fue una de las primeras historiadoras profesionales que en los años cuarenta denunciaba la tesis sexista de la subordinación de la mujer. En su obra *Women as force in History*, demostró que las aportaciones de las mujeres como agentes de la historia habían sido reales. Mostraba una visión positiva contraria a la victimización, señalando las iniciativas llevadas a cabo por muchas mujeres en todas las épocas, pero ignoradas por la historiografía. Frente a ella, J. H. Hexter defendió a los historiadores masculinos, manteniendo la tesis de marginación de la mujer respecto a su participación activa en la historia, idea que fue continuada por Simone de Beauvoir en su polémico libro *El Segundo Sexo*,²⁹ publicado en 1949. En este libro, esta pensadora analizaba las causas de la eterna dependencia de la mujer al varón, de su existencia como el segundo sexo, el otro. Simone de Beauvoir planteó por primera vez la posibilidad de la diferencia dentro de la igualdad entre sujetos libres.

²⁸ Expresión aparecida en el seno de la escuela de Annales y extendida en los estudios realizados a partir de las décadas de los setenta y ochenta. Esta nueva historia se oponía deliberadamente al paradigma tradicional, término generalizado por Thomas Khun. Un paradigma caracterizado por la forma de hacer historia por el gran historiador alemán Leo Von Ranke, la historia del sentido común hegemónico, eurocentrista y androcéntrica. La historia se extiende ahora a geografías y sujetos hasta entonces ignorados. Esto ha provocado su fragmentación y la necesidad de buscar nuevas fuentes y métodos que han planteado problemas como el de síntesis o el de la imparcialidad. Algunos han visto en el relativismo o interdisciplinaridad un peligro para la historia. Pero la proliferación de subdisciplinas favorece la amplitud de conocimiento.

²⁹ Esta importante obra, junto con otras como la de Friedan, sirvió de apoyo teórico al movimiento de liberación femenina, inscrito en la revitalización de diversos movimientos socioculturales, que florecieron como consecuencia de la crisis de los valores de las democracias burguesas tras la Segunda Guerra Mundial.

A mediados de los sesenta se produjo el momento álgido del movimiento feminista. En Estados Unidos fue donde las discusiones teóricas alcanzaron un nivel más elevado. *La mística de la feminidad* (1963), de Betty Friedan, con la que denunciaba la esclavitud del hogar y el aislamiento en el que vivía la mujer norteamericana, o *La liberación de la mujer: la larga lucha* (1966), de Juliet Mitchel, centrada en las cuatro estructuras —producción, reproducción, sexualidad y socialización de los niños— que determinan la situación social de la mujer, se convirtieron en obras de referencia (Nash, 1984:21).

Los estudios se fueron enriqueciendo con las aportaciones como la mencionada de Kate Millet y su *Política sexual* (1969), donde señalaba que el patriarcado era la política sexual, a través de la cual el hombre había establecido su dominio y control institucional. En la línea de Simone de Beauvoir se encuentran las teorías de S. Firestone en *La dialéctica del sexo*, otra obra de gran impacto, publicada en 1971, donde refrendaba la tesis de la diferencia biológica como fundamento de su subordinación. En la década de los setenta se haría manifiesto el disenso entre el enfoque interpretativo de la victimización de la mujer y el de su protagonismo. Las discusiones tuvieron su punto de encuentro en las Conferencias de Berkshire celebradas entre marzo de 1973 y octubre de 1974; en ellas sobresalieron las aportaciones de Gerda Lerner o Natalie Zemon Davis, entre otras.

La historia académica tradicional de la mujer, que tenía como objetos de estudio las vidas de mujeres notables y la educación, el sufragio femenino, los movimientos de control de natalidad y la literatura femenina como temas principales, fue dando paso a la historia contributiva. Se trata de un avance respecto a la anterior, que seguía siendo muy androcéntrica, al centrarse en la experiencia y aportaciones de las mujeres desde la perspectiva de la mujer. La preocupación por rescatar del olvido a las mujeres y visibilizarlas dio lugar a un tipo de historia muy basada en datos e informaciones sobre su participación en los distintos movimientos sociales, obreros... La fase contributiva dio paso a otra más analítica y crítica. Así surge la “nueva historia de la mujer”, con metodologías propias de la crítica feminista, para superar un tipo de historia victimista construida como respuesta a tantos siglos de opresión. Según Mary Nash, esta “nueva historia de la mujer” parte de dos vertientes fundamentales: una que busca elaborar un marco conceptual vinculado al desarrollo de la teoría feminista contemporánea y, la otra, una metodología nueva que recoja las influencias de otras corrientes renovadoras de la disciplina histórica, como la historia social.

La nueva historia social fue de vital importancia para la historia de las mujeres. Ambas disciplinas se han nutrido compartiendo un enfoque histórico más interesado en las experiencias de los individuos en el ámbito privado y su relación con las transformaciones políticas y económicas que en los acontecimientos en sí. Otra aportación de la historia social es que otorgaba el rango de sujetos históricos a otros grupos hasta entonces ignorados y los relacionaba con el estudio de la mujer como categoría social. La categoría “mujeres” hacía referencia a un grupo biológicamente homogéneo, pero caía en el error de olvidar las identidades no definidas o sus experiencias desiguales. En esos momentos, lo primordial era constatar la experiencia antes que reflexionar sobre qué significaba ser mujer. Por último, impulsan el estudio de temas poco habituales como el control de la natalidad, la sexualidad y la salud femenina. En este enfoque destacan las tesis de Natalie Zemon Davis, que plantea la posibilidad de establecer una periodización de la historia con relación a los cambios demográficos y hábitos sexuales. El discurso sobre la maternidad, la conquista del cuerpo y el control demográfico son claves para entender los cambios en la estructura familiar o el trabajo asalariado femenino en el marco de sociedades desarrolladas industrializadas. Además, el estudio de la salud femenina esclarece y derriba conceptos patriarcales destinados a la dominación psíquica y física de la mujer.

El feminismo fue dividiéndose en dos grandes facciones. Por un lado, el feminismo de la igualdad (*women's studies*), que denuncia la situación pasada y presente en la que viven las mujeres sometidas a una sociedad patriarcal y que ha sido la tendencia predominante dentro de la historia de las mujeres. Frente a esta se encuentra el feminismo de la diferencia, que defiende los valores femeninos y rechaza la reivindicación de la igualdad con los hombres. Estas dos corrientes metodológicas han predominado en la historia de las mujeres y vamos a verlas con un poco más de detenimiento a continuación.

2.4.2 Marcos conceptuales

Ante la gran diversidad, vamos a hacer un trabajo de síntesis de los principales marcos; feminismo, género y feminismo y cine, deteniéndonos en lo relacionado con conceptos culturales como cuerpo y sexualidad.

2.4.2.1 El feminismo: pensamiento y categoría de análisis histórico

En 1991, Karen Offen expresaba que la palabra “feminismo” seguía suscitando polémica y, sobre todo, porque representa conceptos que resultan peligrosos o incómodos. Hoy en día, cerca ya de la segunda década del siglo XXI, podemos decir que esta frase sigue muy vigente. Los medios de comunicación y, sobre todo, las redes sociales, el nuevo espacio de las sociedades líquidas contemporáneas, han contribuido a acrecentar un debate estéril que hace que muchas mujeres rechacen el término. A principios del 2017 corría de muro en muro virtual la siguiente frase: “Os da miedo el feminismo porque creéis que vamos a hacer con vosotros lo que habéis hecho con nosotras”. La palabra feminismo tiene un sentido emocional unas connotaciones que requieren de una revisión para disipar ese temor, pero para ello deberían basarse en argumentaciones sólidas y estas no caben en 140 caracteres.

A comienzos de la década de los setenta el feminismo era definido como un movimiento interesado en mejorar la posición de las mujeres por medio de la obtención de derechos políticos, jurídicos o económicos igualitarios. Se trata de una definición muy vinculada a la lucha sufragista norteamericana. Se considera que su nacimiento tuvo lugar en el congreso celebrado en Seneca Falls en 1848. Esta perspectiva resulta insatisfactoria para comprender el movimiento de las mujeres en el continente europeo, ya que su discurso individualista e igualitario no aparece en los planteamientos y aspiraciones de las mujeres de Europa. Estas daban más importancia a aspectos relacionados con lo intrínsecamente femenino, como la maternidad. Por otro lado, los enfoques revisionistas han puesto al descubierto el error que supone la comprensión del feminismo desde la perspectiva de la mujer burguesa. En efecto, resulta necesario revelar la diferencia de clase en el tratamiento histórico del feminismo, ya que existen notables diferencias entre la mentalidad de una mujer burguesa y una obrera y otras no emanadas de su condición social. La generalización de este concepto ha inducido a graves errores al no señalar las particularidades de tales manifestaciones en épocas y contextos muy divergentes.

La palabra feminismo nació en Francia en el siglo XIX. Durante muchos años se le atribuyó al filósofo Charles Fourier, pero fue Alexandre Dumas hijo, quien en 1872 escribió: “Las feministas, perdón por el neologismo, dicen: todo lo malo viene del hecho de que no se quiere

reconocer que la mujer es igual al varón, que hay que darle la misma educación y los mismos derechos que al varón”.³⁰

Desde un principio el término generó polémica y problemas de uso. Ante los problemas que plantea la utilización de un término tan vago, algunas historiadoras como Gerda Lerner han propuesto dos modos de argumentar el movimiento feminista de los siglos XIX y XX: el movimiento en pro de los derechos de la mujer y el movimiento de emancipación de la mujer. Otras, como Karen Offen, probaron a omitir en sus ensayos los términos “feminismo” y “feminista” para explicar cualquier movimiento en favor de la mujer anterior a 1890.

El resultado no fue satisfactorio, por lo que dedujeron que la única manera de abordar el problema era buscar una definición coherente con su verdadero y complejo significado. La solución adoptada fue utilizar las categorías relacional e individualista como dos modos distintos de argumentación, que representan procesos analíticos divergentes sobre hombres y mujeres y su situación en la organización social humana (Offen, 1991: 116).

El feminismo relacional representaría la línea predominante de argumentación anterior al siglo XX, en el mundo occidental. Por el contrario, el feminismo individualista, que tiene sus raíces también en el continente europeo, se fue asentando como discurso prioritario en el mundo angloamericano en este siglo. El feminismo relacional defendía la visión de una organización social basada en el sistema de género, pero sin desigualdades. Ponderaba los derechos de las mujeres como individuos diferentes al hombre y reclamaba sus derechos correspondientes a su participación en la sociedad. El individualista, por su parte, presentaba al individuo como centro de toda organización, con independencia de su sexo, y sus argumentaciones se centraban en conceptos más abstractos, como los derechos humanos individuales. Si el primero perpetuaba la asignación de roles definidos, el segundo rechazaba tal distinción en virtud de las cualidades biológicas que parecían definir la sociedad. De todos modos, tal diferenciación no ha sido siempre tan estricta, puesto que las interacciones entre ambos discursos se han producido en diferentes ensayos.

³⁰ En Vacaro, S. El origen de la palabra “feminista”, 15 de enero de 2015, recuperado de <http://amecopress.net/spip.php?article11964>

El primer congreso público “feminista” fue organizado por Eugénie Potonié-Pierre y sus compañeras de Solidarité, en 1892, donde el término feminismo fue aceptado y puesto en circulación y luego traspasó rápidamente las fronteras europeas hacia el continente americano. Offen, K., op. cit., p. 109.

Ambas formas de entender el feminismo están reflejando el dualismo en que quedó dividido el pensamiento occidental en el siglo pasado, como manera de entender la sociedad, el Estado y su relación con los individuos. Estas interpretaciones contrapuestas se han prolongado en el tiempo y todavía persisten en el pensamiento feminista contemporáneo. Una de sus consecuencias más visibles ha sido la división, estereotipada y a veces radical, entre las que eligen el matrimonio y la maternidad como forma de vida, integradas en un sistema en el que reivindican su igualdad de derechos, y las que han escogido su independencia como medio para la transformación total de la sociedad.

En Francia el debate entre los argumentos relacionales e individuales adquirió gran dimensión. Las feministas francesas, de tradición relacional, no acogieron bien los argumentos de Simone de Beauvoir, que sostenía que lo que entendemos por “ser mujer” es un producto cultural que se ha construido socialmente. Su ensayo existencialista no fue muy bien interpretado por el movimiento de liberación de las mujeres en la Francia posterior a 1968. El grupo Psych et Po (Psychanalyse et Politique), cuyo pensamiento se fundamentaba en Lacan, entendía la *différence* de una manera distinta a como lo había expresado Simone de Beauvoir. Este grupo consideraba que los argumentos de esta pensadora mantenían intacto el modelo discursivo basado en las oposiciones binarias, un modelo que perpetuaba la jerarquización y se limitaba a la sustitución del pensamiento machista por el feminista, con la consiguiente pérdida de la identidad femenina. La idea de liberación para realizarse fue interpretada a través del prisma económico y social. Las feministas francesas se unieron en contra de un modelo que consideraban asexuado. Así, los conceptos femenino y feminista quedaron contrapuestos en un mar de confusiones. Simone de Beauvoir fue mejor acogida entre la tradición individualista y, sin embargo, no propuso la ruptura, sino el modo de vida heterosexual, más relacional que individualista. Aquí se produce una confusión de interpretación de ambos conceptos, al identificar la igualdad con la pérdida de la identidad femenina o la diferencia como elemento segregador. El problema surge al intentar establecer un modelo hegemónico con el que explicar diferentes tradiciones culturales.

El feminismo quedaría definido como una ideología crítica y autónoma y, a su vez, un movimiento sociopolítico en continua evolución. La discusión entre estas dos formas de entender el feminismo, que ya hemos mencionado, entre el denominado feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia, se fue tergiversando. Dos feminismos que se

contraponen mal, como afirma Milagros Rivera —“porque lo contrario de igualdad es desigualdad, no diferencia”— en su libro *Nombrar el mundo en femenino*.

La práctica de la diferencia, como categoría de análisis, no se refiere a la diferencia definida por el patriarcado,³¹ sino a la diferencia sexual entendida según la planteó Luce Irigaray, entendida como la práctica de quien la piensa y la habla, de quien produce sentido de sí y del mundo (Rivera, 1998:185). El pensamiento de la diferencia sexual se originó en los años setenta en los Estados Unidos al abrigo de la proclama “lo personal es político” y fue adoptada por el movimiento feminista europeo de manera coetánea a otros conceptos fundamentales³². Sin embargo, tardó en consolidarse ante las hostilidades que provocaba una posible interpretación reduccionista basada en el determinismo biológico. El temor residía en la referencia explícita al cuerpo, que realiza el pensamiento de la diferencia. El tema de la sexualidad es un territorio difícil por no estar muy definido qué se entiende por sexualidad. Esta indefinición fue denunciada por escritoras como Victoria Sau o Carla Lonzi. Los estudios lesbianos han desarrollado un activismo político y analítico de la sociedad desde la sexualidad. Charlotte Bunch, una de las pioneras de este pensamiento, coetáneo a la mítica fecha de mayo del 68, sostuvo que el amor entre mujeres no era una elección o postura sexual, sino política. Esta defensa radical de la sexualidad femenina ha sido utilizada como arma para luchar contra el patriarcado y definir una nueva subjetividad. Adrienne Rich cuestionó en 1980 la heterosexualidad obligatoria, deconstruyendo los comportamientos sexuales tradicionales. Pero plantean una identidad lesbiana fija y exclusivista que da lugar a exclusiones respecto a otras mujeres u hombres, una visión totalizadora que produce una lectura histórica muy determinada. En los últimos años, una parte del feminismo lesbiano ha derivado hacia la *queer theory* como medio para crear un espacio de acción común entre gays y lesbianas.

La sexualidad, el cuerpo y el análisis cultural de la representación arquetípica de género se han convertido en los campos más fértiles donde han florecido los análisis más innovadores.

³¹ Kate Millet definió el patriarcado como la política sexual por la que la autoridad masculina había establecido su dominio y mantenido su control histórico a través de diferentes instituciones. Hay dos ideas que sustentan la base del concepto de patriarcado: la heterosexualidad obligatoria y el contrato sexual. En los orígenes de esta política está la cancelación de la genealogía materna, que luego será reivindicada desde la política de la diferencia. La categoría patriarcado será importante para el desarrollo del feminismo materialista y también articula otra categoría: la mujer como clase social y económica, formulada por Lidia Falcón.

³² Milagros Rivera afirma que la situación actual de la historia del pensamiento de las mujeres se caracteriza por un grado de refinamiento metodológico con diversidad de posturas teóricas, que quedarían agrupadas en los siguientes cuatro modelos de interpretación de la realidad y la historia: 1) el feminismo materialista; 2) los estudios lesbianos; 3) la teoría de los géneros; y 4) el pensamiento de la diferencia sexual. Conceptos que irán surgiendo a lo largo de estas páginas.

El estudio del cuerpo ha trascendido a lo físico para formar parte de las ciencias sociales como objeto de estudio. En las últimas décadas, el análisis del cuerpo como objeto de estudio ha dado lugar a una nueva disciplina denominada sociología del cuerpo. Dicha disciplina bebe de diversas fuentes, como la antropología, el posestructuralismo, la sociología del consumo, el feminismo... y de influyentes pensadores, como Michel Foucault, Norbert Elias y Pierre Bourdieu, entre otros. Los orígenes de esta disciplina se encontrarían en el darwinismo social, que tomó el cuerpo como base para estudiar las diferencias raciales. Explicó el cambio social a través de la teoría de la “supervivencia del más apto”. La sociología durante el siglo XIX se ocupa más del hombre como agente social y la antropología sí le otorga importancia al cuerpo en cuanto a su lugar en rituales cosmológicos y en los ritos de paso. En las sociedades premodernas el cuerpo era un importante vehículo para simbolizar el género, la posición y el estatus social mediante su decoración (tatuajes, adornos...). El tabú, la contradicción entre las pulsiones humanas, especialmente las relativas al sexo y las normas socioculturales, ha existido siempre. En el siglo XX, la antropología y la sociología han ido centrando sus enfoques hacia lo cultural.

La antropóloga británica Mary Douglas teoriza sobre el cuerpo como una metáfora social que refleja las ansiedades y el afán de orden de una sociedad determinada y lo convierte en una cuestión fundamental de la teoría antropológica. El célebre filósofo francés Michel Foucault, también acuñó los conceptos de biopolítica y biopoder para referirse al modo en que los estados modernos subyugan a sus individuos y los controlan a través del cuerpo. Foucault ha marcado decisivamente todos los estudios sobre cuerpo y sexualidad. Una de sus nociones claves es el concepto “las técnicas del yo”, heredado del antropólogo francés Marcel Mauss, que las define como prácticas y discursos relativos al cuerpo que actúan como mecanismos reguladores del individuo. La noción de sexualidad es uno de dichos dispositivos mediante el cual se regulan las costumbres, los hábitos, la salud, las prácticas reproductivas, las estructuras del parentesco, etc. Este significado simbólico y de construcción cultural que les otorga a los conceptos de masculinidad y feminidad influirá en la elaboración del género como categoría de análisis de Joan Scott o en la teoría performativa de Judith Butler. La filósofa posestructuralista lleva más allá el pensamiento foucaultiano en su célebre obra *El género en disputa*, al entender el proceso de construcción de género como el resultado de la reiteración de prácticas que conforman a los sujetos física y psicológicamente de acuerdo con normas definidas colectivamente. La noción de la performatividad trata de trascender la dicotomía

sexo/género que utilizaba el feminismo de la segunda ola en los años setenta. Se trata de analizar la constitución de los cuerpos, sexualidades e identidades diferenciadas como el fruto de un proceso de naturalización mediante el cual una serie de normas definidas colectivamente son presentadas como un hecho natural, con ánimo regulador y legitimador.

La autora nos corrobora que mientras en las sociedades tradicionales la identidad personal venía marcada por la posición social, en las modernas se construye a través del cuerpo. A través de él mostramos nuestra capacidad de autocontrol y a través de su cuidado y nuestras opciones de consumo se convierte en el mostrador del estilo de vida y del estatus social del individuo. La autoidentificación con nuestro cuerpo, sobre todo para las mujeres, el éxito, el fracaso, la integración social o la autoestima vienen marcadas por la adecuación de nuestro cuerpo a los cánones hegemónicos de belleza que establecen la publicidad, la moda, el cine... La defensa de las identidades en construcción frente a las identidades estables, resaltando el deseo y la sexualidad femenina sobre la que construir y apropiarse de un discurso nuevo.

Frente al feminismo materialista³³, que destaca la dialéctica de sexos, o frente a la teoría de los géneros, que sugiere que lo femenino y masculino son construcciones sociales superables, las posestructuralistas resaltan la no equivalencia de los dos sexos, una diferencia que reside en el cuerpo, fuente inagotable de significados, como han escrito desde la Librería de mujeres de Milán. Las autoras que defienden este enfoque proponen una manera de pensar fuera del sistema tradicional, apoyándose en la experiencia personal, en el sujeto. Para Teresa de

³³ El feminismo materialista ha radicalizado el proyecto político de igualdad entre los sexos. A lo largo de la historia, feminismo y materialismo histórico han encontrado sus puntos comunes, pero también de desacuerdo. Por eso existen varios modelos de interpretación de la historia de las mujeres desde el materialismo. Alejandra Kollontay fue una de las activistas que más confrontó las interpretaciones de Engels y Lenin sobre la explotación de las mujeres y la política a seguir para abolirla. Esta importante revolucionaria sostuvo que si el socialismo era la ideología que liberalizaría la sociedad, debería suprimir la división sexual del trabajo. Y con ello la familia patriarcal como axioma fundamental para la revolución y liberación de las mujeres. Pero el socialismo clásico siguió defendiendo la abolición de la propiedad privada como factor que provocaría la liberalización de la humanidad, sin considerar la subordinación de la mujer en ese nuevo orden. A pesar de que todos los teóricos consideraron el problema de la mujer, no llevaron a la práctica sus reivindicaciones. Así, luchadoras como Kollontay o Flora Tristán fueron marginadas. Su labor ha sido continuada y renovada teóricamente, la lucha continúa en temas como la división del trabajo en función del sexo, una de las causas fundamentales de la desigualdad, no en tanto por la división, sino por la atribución social de los roles en razón del sexo. Esta división fomenta la perpetuación de la subordinación y explotación, que según Lidia Falcón se manifestaría en: el trabajo doméstico, la reproducción y la sexualidad. El feminismo materialista ha aportado conceptos y metodología interesantes para la historia de la mujer, como el hecho de analizar a mujeres que no son protagonistas de la Historia con mayúsculas. Pero esta cualidad se convierte en su propio defecto al tener como objeto de estudio la mujer como masa, olvidando las individualidades excepcionales que han cuestionado la realidad. Adolece de los mismos problemas que las otras teorías: formula planteamientos unidireccionales y herméticos a cualquier otra interpretación que pueda cuestionar sus apriorismos. Ver Rivera, M., op. cit., p. 89-111.

Lauretis, el cuerpo sería el referente donde se funda la experiencia y esta, el proceso mediante el cual se construye la subjetividad.³⁴

En definitiva, elaboran una manera de interpretar la realidad a través de un orden simbólico nuevo, donde las mujeres se sentirían completamente libres, desvinculadas de ese orden patriarcal en el que buscaban la igualdad. Esta forma de pensamiento se entiende dentro de las corrientes de pensamiento contemporáneas que posibilitan la deconstrucción de espacios tradicionales y la elaboración de otros diferentes y plurales, teniendo en cuenta que el proyecto de igualdad ya está aparentemente asumido en el mundo occidental. El pensamiento de la diferencia sexual no sucede al de igualdad, sino que se configura como una opción política que busca crear un mundo cuyo epicentro es la relación de la madre con la hija. Es lo que denominan el orden simbólico de la madre, donde anulan las relaciones privilegiadas de la madre con el hijo de las sociedades patriarcales. Al partir de la idea de que las mujeres se definen desde su nacimiento como cuerpo sexuado y que lo hacen de forma independiente de las definiciones masculinas, es fácil advertir que este pensamiento puede devenir en un discurso esencialista. En mi opinión, la sexualidad, la identidad o el cuerpo también pueden pensarse y analizarse desde otras categorías de análisis, como la cultura femenina y el género,³⁵ aunque según critican desde el pensamiento de la diferencia no rompan con el orden patriarcal.

El pensamiento feminista ha hecho relevantes aportaciones a la historia de las mujeres, pero a su vez ha limitado la interpretación del pasado al intentar reconstruirlo desde su perspectiva con demasiada carga ideológica. Sin duda, reconstruir el pasado desde la experiencia y la ideología personal encierra muchos peligros. En la actualidad, parece asumida la idea de que la

³⁴ De Lauretis, T. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 288. Según la autora, solo representándose las mujeres se saben mujeres, es decir, a través del carácter social del lenguaje la mujer llega a ser sujeto. En ese otro orden que se enuncia desde la experiencia personal, el cuerpo sería el lugar de significación. Nos conduce a pensar en cómo lo físico se convierte en una idea, que a su vez es una imagen que representa una realidad. Veremos, en el apartado dedicado al estudio de las relaciones entre la mujer y el cine, las reflexiones de esta autora en torno a la teoría feminista y la representación cinematográfica.

³⁵ Michel Foucault ha sido una de las figuras pioneras en el estudio de la historia del cuerpo y de la sexualidad. Según él, las identidades sociales son constituidas por discursos y prácticas variables según el espacio y el tiempo, idea que se contrapone a la dialéctica hegeliana. Las aportaciones de la teoría feminista a la historia cultural de la sexualidad y las relaciones de género tienen en el filósofo francés su fuente de inspiración. Cfr. Vázquez García, F., Foucault y la Historia Social, en *Historia Social*, nº 29, 1997, pp. 145-59. Parece que los sexos quedan perfectamente definidos por la biología, pero estudios recientes demuestran que la cuestión no es tan sencilla. Thomas Laqueur, en su obra *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, afirma que el sexo, al igual que el género, se construye. Según este autor, fue a partir del siglo XVIII cuando quedó constituida la diferencia sexual para acabar con el modelo unisex, incompatible con el dominio masculino del orden liberal burgués. Su trabajo se basa en la reivindicación de Simone de Beauvoir de que las mujeres son el segundo sexo, desvinculándose de lo primariamente biológico para ahondar en el carácter cultural de la representación social del sexo.

historia no es una ciencia objetiva, algo que hasta hace poco parecía indiscutible, y que el pasado cambia según lo interpretemos. La cuestión de fondo es ver cómo hacer historia frente a ideología y profesionalismo frente a política.³⁶

2.4.2.2 Cultura femenina/cultura de las mujeres

Continuando con la sofisticación de los nuevos marcos conceptuales, centrados más en lo cultural que en lo político, vamos a ver brevemente el concepto acuñado en 1975 por Gerda Lerner, una historiadora que ha sido bastante olvidada. En *La creación del patriarcado* abrió las puertas para una nueva guía de investigación: el estudio de la cultura femenina o cultura de las mujeres. Esta autora situó el origen del patriarcado en una construcción social, no en un condicionamiento natural; por lo tanto, si era algo construido, podía ser cambiado y rechazado. Propuso acercarse al pasado superando la historia contributiva y ofrecer una lectura más global y renovada, incluyendo una importante lucha interracial. En *Why History Matters? Life and Thought* (1997) defiende la idea de que todos los seres humanos son actores de la historia y reflexiona sobre el género, la raza y la clase como categorías de análisis histórico.³⁷ Para la activista afroamericana Angela Davis es un referente en la lucha por la igualdad racial dentro del patriarcado.

Este nuevo campo de investigación intenta describir unas prácticas específicas que por medio de significaciones y simbolismos terminan configurando los rasgos de una “cultura femenina”.³⁸ El concepto “cultura”³⁹ ha sido un concepto históricamente muy complejo de definir. Muchos autores lo identifican con una serie de rasgos particulares de una sociedad determinada en un momento histórico concreto. En cuanto al concepto “cultura femenina”, quedaría definido por unos cuantos rasgos originales, interdependiente con otras culturas, pero

³⁶ Se trata de un asunto muy debatido y cuestionado por las historiadoras feministas, para quienes no existe tal oposición. Aquí surge la cuestión de qué criterios determinan qué es una buena historia y quién puede elaborarla. Cfr. Scott, J., Historia de las mujeres, en Burke, P. *Formas*, op. cit., p. 69.

³⁷ En Medina Quintana, S. Gerda Lerner: La historia como compromiso, *Asparkía, Revista d Investigació Feminista*, nº 25, 2014, p. 229.

³⁸ Farge, A. La historia de las mujeres, cultura de las mujeres. Ensayo de historiografía, *Historia Social*, nº 9, invierno 1991, p. 81. Las principales ideas están extraídas de este interesante artículo.

³⁹ Frente a los conceptos romántico-espiritualistas de Oswald Spengler o Max Weber, hoy se siguen los de Roland B. Dixon. Según este autor, cultura es la totalidad de los productos y actividades de un pueblo: orden social y religioso, usos y creencias, aquello que tratándose de un pueblo más desarrollado acostumbramos a denominar civilización. Así se pone fin a la discusión cultura versus civilización, al formar un todo orgánico donde cada elemento funciona en relación con el conjunto. En P. Chalmeta, *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 9.

a su vez diferenciada. Gerda Lerner se centró en señalar las paradojas de un sistema de género en el que la mujer participaba en la perpetuación de su subordinación. La cultura de la mujer sería el espacio donde la mujer quedaba confinada y desde allí asentaría la resistencia al dominio patriarcal y el lugar de desarrollo de su propia creatividad. Las primeras investigaciones que utilizaron este análisis tenían como objeto el estudio de la esfera privada como espacio construido donde se desarrollaba la cultura femenina.

La doctrina de la división de las esferas surge como componente de la ideología de la burguesía victoriana sobre la mujer. Pero no es exclusiva de la moral burguesa, ya que el pensamiento obrero también asumió este discurso, rechazando la incursión de la mujer en el espacio público y, por consiguiente, en el mercado laboral. Resulta significativo ver cómo la lucha obrera buscaba la igualdad de derechos manteniendo la subordinación y jerarquización de la mujer, algo que fue criticado por las primeras feministas revolucionarias, como ya hemos visto. Esta división de los espacios se articulaba como mecanismo de protección de los intereses de la clase dominante y de mantenimiento del dominio del varón. Representa un aspecto importante del discurso de la domesticidad, cimentado sobre la idealización de la maternidad como máxima aspiración (Nash 1995: 195). La pervivencia de una mentalidad que creía en esa división sexuada ha dificultado la integración de la mujer en la vida pública. Su fuerza discursiva provocaba la desgracia de aquellas mujeres que transgredían las normas de comportamiento de género. La asimilación de esta ideología que separa los sectores productivos y el doméstico facilitó la transición a una sociedad industrial capitalista, ya que la familia obrera lo asimila, el obrero se siente superior a la mujer y no padece tanto su situación de inferioridad respecto a la burguesía o clase dominante (Nash 1984: 39). Este antagonismo individual, como ya hemos visto al tratar el feminismo materialista, dificultó la lucha común social.

Estudios posteriores han dado lugar a nuevas formulaciones sobre el tema, demostrando que la división entre ambas esferas era más compleja que lo tradicionalmente expresado. Louise Tilly y Joan Scott⁴⁰ han argumentado en sus investigaciones la idea de que el matrimonio, desde sus inicios, fue una asociación económica complementaria. La colaboración entre los cónyuges fue una de las características esenciales de la familia preindustrial. En las sociedades preindustriales la mujer participaba en las actividades productivas, siendo un pilar

⁴⁰ Scott, J. W. y Tilly, L. A., El trabajo de la mujer y la familia en Europa durante el siglo XIX, en *Presencia y protagonismo*, op. cit., p. 51-90.

fundamental en la economía familiar. Según estas autoras, durante la transición a la sociedad industrial la mujer se fue adaptando a los tiempos modernos con una nueva distribución del tiempo y de sus actividades en el hogar. La idea de la adaptación introduce matices muy interesantes sobre la tesis tradicional de que la industrialización introdujo rupturas en la vida y trabajo de las mujeres.

En esta misma línea, Theresa MacBride⁴¹ ha argumentado que la industrialización supuso un cambio en las estructuras del trabajo que alteró de manera directa y particular a las mujeres al separar su lugar de trabajo del hogar. En la primera etapa de la industrialización, la experiencia de la mujer en el trabajo seguía pautas tradicionales y en proceso de cambio. Con la evolución de la industria se produciría una orientación de las mujeres hacia sectores en vías de modernización ante la crisis de trabajos tradicionales. La consecuencia fundamental fue un cambio en la actitud hacia los hijos, con una profunda repercusión en el papel de la mujer como madre. La exaltación de la maternidad desde la ética del cuidado redujo sus capacidades laborales, confinándola de nuevo al hogar. A cambio, las mujeres reciben compensaciones: protección, reconocimiento de la identidad, derechos. La experiencia particular de cada mujer revela aspectos hasta entonces ignorados por las explicaciones que siguen un modelo universalista. La idea de la complementariedad modifica la asociación de cultura femenina exclusivamente con la esfera privada y, por lo tanto, no se puede utilizar como eje analítico que abarque toda la experiencia colectiva de las mujeres. Por otro lado, la equiparación entre el concepto “cultura de la mujer” y esfera privada ha sido calificada de burguesa y patriarcal (Nash 1984: 41).

Otras investigadoras, como Ellen DuBois, relacionan este concepto con el de “feminismo doméstico” propuesto por Daniel Scott Smith, a través del cual las mujeres lograban un mayor control sobre los maridos. Según Daniel Scott Smith, el control de la fecundidad se convertía en un instrumento de crítica y autonomía dentro de la esfera económica, con lo que la mujer obtenía un mayor poder. La mujer refuerza su posición dentro del hogar, pero sufre los deseos de rebelión de los hijos y su distanciamiento de las hijas. Desde el pensamiento de la diferencia reclaman el acercamiento entre la madre y la hija.

Ante estas dos formulaciones se han desarrollado nuevas investigaciones divergentes. Entre ellas está la propia DuBois, quien reivindica la necesidad de fomentar un enfoque histórico

⁴¹ MacBride, T.M., El largo camino a casa: el trabajo de la mujer y la industrialización, en *Presencia*, op. cit., p. 133-136.

desde la perspectiva política. Otras abogan por una ampliación en la definición de cultura de la mujer, destacando las importantes aportaciones que puede tener este marco conceptual en la historiografía de la mujer.

Carol Smith Rosenberg plantea el análisis de la historia de la mujer desde el eje interpretativo de la cultura femenina como un esquema explicativo más integrador en el marco de la estructuración del poder jerárquico de género (Nash, 1994: 151-172). Siguiendo el análisis de los procesos discursivos de poder utilizados por las distintas corrientes historiográficas, Michelle Parrot y Arlette Farge, un colectivo de historiadoras francesas que publicaron *Historia de las Mujeres de Occidente* (1986) bajo la dirección de George Duby. Con una clara influencia del pensamiento foucaultiano, constataron la necesidad de trascender los roles sexuales y analizar las contradicciones inherentes a las relaciones sociales, políticas y de poder; proceso en el que aparecen las relaciones desiguales respecto de la mujer, sus conflictos y la modificación de los roles sexuales. Siguiendo ese punto de vista, Parrot y Farge (1993) plantearon la relación entre poder y cultura femenina, entre el significado de lo privado en una sociedad, los límites entre público y privado, familia y sexualidad. Estas autoras centran el análisis en las desiguales entre sexos, pero, al igual que otros grupos sociales, sufren otro tipo de discriminaciones según su clase o raza. Matizan las oposiciones constantes y resaltan la participación de la mujer más que su marginación. Su hipótesis es que el concepto de ruptura supera el problema de las permanencias y redefine la relación entre los sexos en su momento y lugar concretos.

Los conceptos de rupturas y permanencias son instrumentos utilizados por la escuela de Annales, desde Fernand Braudel⁴² y su formulación de la multitemporalidad (el “tiempo largo” y el “tiempo corto”) hasta los estudios de sobre las representaciones y una historia social de las interpretaciones de culturalistas como Chartier y Burke. Para el estudio de las representaciones de género resulta interesante usar el concepto del tiempo largo de la historia de las mentalidades, que opera más en el plano simbólico y ayuda a analizar desde el punto de vista de cambios y permanencias.

La historia cultural hoy en día no reconstruye solo hechos culturales, sino que busca unir las prácticas sociales, los acontecimientos políticos, con una historia de las representaciones. Es

⁴² Esto eran los inicios de la historia cultural, que posteriormente se ha ido ampliando desde las investigaciones cuantitativas y seriadas a otro tipo, como el estudio de las representaciones, las obras como “hechos culturales”, etc. Cfr. Braudel, F., *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 77.

un tipo de historia que busca vías de aproximación al objeto histórico a través de un enfoque sociocultural, que busca nuevas fuentes en un intento de redescubrir lo singular.⁴³ Este enfoque me resulta interesante para mi investigación: buscar lo singular y las rupturas de las representaciones de género dentro de los imaginarios colectivos creados en un contexto histórico determinado.

En definitiva, el enfoque culturalista busca difuminar las líneas divisorias entre lo público y lo privado, esferas definidas, mundos separados y divididos por la división del sexo y del trabajo, repensar lo masculino y femenino como identidades que no son fijas ni completas, sino en construcción. De esta forma, el tema “mujer” será considerado como algo no exclusivo al sexo femenino, tal como propone Victoria Camps (1998:92). Una superación de las oposiciones binarias, como propuso Jacques Derrida en su proyecto de deconstrucción del pensamiento logocéntrico occidental basado en la razón.

2.4.2.3 El género como categoría de análisis

Fueron los psicólogos y sexólogos John Money y Robert J. Stoller quienes utilizaron el término “género” para describir el conjunto de conductas atribuidas a los hombres y a las mujeres y para establecer su diferencia del “sexo” (Castejón Leorza, 2013:22). A finales de los setenta, dentro de la búsqueda de nuevos paradigmas interpretativos que superasen las insuficiencias analíticas, un grupo de historiadoras de las mujeres comenzó a utilizar el término “género”. Mientras “sexo” hace referencia a las características fisiológicas con las que nacen los cuerpos, “género”, según la definición de la antropóloga Gale Rubin, define “al producto de las representaciones, espacios, características, prácticas y expectativas que se asignan a los hombres y (sobre todo) a las mujeres a partir de su diferencia biológica y como si fuera algo que derivara naturalmente del hecho biológico-sexual” (Rubin, 2011:128).

La palabra “género” neutralizaba la diferencia sexual y manifestaba el carácter constructo de esa diferencia, presentándose como un concepto liberador. La historiadora Joan W. Scott fue quien generalizó el uso del término como categoría de análisis histórico en su artículo “Gender, a useful category of historical analysis”, publicado en *The American Historical Review* en 1986 y que supuso una revolución metodológica. En el artículo “El género: útil para el

⁴³ Serrano, C., Historia de la cultura un género en perspectiva. En Chalmeta, P. et al., op. cit., p. 102.

análisis histórico”, define el género como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre los sexos y un modo primario de significar las relaciones de poder”. Para llegar a esta definición, realiza una profunda reflexión sobre cómo se ha escrito la historia de las mujeres, los enfoques feministas, las discusiones sobre el esencialismo y la subordinación de las mujeres que enfrentaron a las feministas marxistas. Señala que fue Joan Kelly quien sugirió romper con el círculo de discusiones afirmando que los sistemas económicos y de género interactúan para dar lugar a experiencias sociales e históricas, que ninguno de ambos sistemas fue causal pero que “operaron simultáneamente para reproducir las estructuras socioeconómicas dominadas por el varón de (un) orden social concreto”. Kelly introdujo la idea de una “realidad social de base sexual”⁴⁴, intentando ampliar los conceptos, aunque todavía dentro de un determinismo marxista que acentúa el rol causal de los factores económicos.

También recoge que la historiadora Natalie Z. Davis sugería en 1975 “que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solamente sobre el sexo oprimido. (...) Nuestro propósito es comprender el significado de los *sexos*, de los grupos de género, en el pasado histórico. Nuestro propósito es comprender el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio”.⁴⁵ Pero la teorización de la dicotomía entre el sexo (biológico) y el género (social), también puede producir interpretaciones esencialistas. Para evitar caer en estos errores los historiadores deberían prescindir del vocabulario biológico y, desde la perspectiva sociocultural, demostrar que la definición sexual no es solo una cuestión biológica, que a veces género y sexo no coinciden o que puede haber más de dos géneros.⁴⁶

Gerda Lerner ha utilizado un lenguaje más metafórico para describir el género como una máscara con la que hombres y mujeres bailan su desigual danza.⁴⁷ El uso del género nos permite comprender que los significados de lo masculino y lo femenino son construcciones

⁴⁴ Nash, M., *Presencia*, op. cit., p. 32-3.

⁴⁵ Davis, N. Z., *Women’s History in Transition: The European Case*, *Feminist Studies*, nº 3, invierno 1975-6, citado en Scott, J., *El género: útil para el análisis histórico*, en Amelag, J. y Nash, M. (ed), *Historia y género*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1990, p. 24-25.

⁴⁶ Los estudios intragenéricos y transgenéricos se han convertido en un área de investigación en desarrollo, pero todavía más desde su dimensión biológica o psicológica que histórica. El elemento relacional que introduce la categoría de análisis género permite analizar la ambigüedad del género con complejas relaciones sociales y superar el separatismo o aislamiento que proponen otros enfoques feministas.

⁴⁷ Rivera, M., *Teoría de los géneros*, en op. cit., p. 151-78.

culturales y, por lo tanto, variables según el momento y el lugar en razón de los cambios sociales, económicos, culturales y políticos.

El género como categoría hace referencia a una imagen intelectual, que introduce el análisis del sexo no como factor primario, sino contemplado como entidad social, política y cultural.⁴⁸ Este enfoque culturalista amplía la mirada de la historia de las mujeres hacia un tipo de historia que se fija en los procesos de construcción de las identidades nacionales, de clase, raza o género en las sociedades contemporáneas.

En su pensamiento se observa la influencia de pensadores como Foucault y Bordieu en cuanto a las complejas interacciones entre el poder y la definición de los roles: “los conceptos de género estructuran la percepción y organización concreta y simbólica de toda vida social”.⁴⁹ Su estudio de las relaciones entre género y poder le permiten trascender la disyuntiva entre feminismo de la igualdad y de la diferencia. Con esta categoría, como ya he dicho, se amplía el territorio teórico para el estudio de las mujeres.

Algunas articulaciones de género siguieron los métodos e interpretaciones de las ciencias sociales⁵⁰ y otras de la filosofía posmoderna. Las primeras, como ya hemos visto, siguen la vía relacional entre los diferentes grupos sociales y de género. Las segundas, como también hemos visto al hablar de cuerpo y sexualidad, han estudiado el género con métodos propios de la lingüística o la filosofía, agrupados en el pensamiento posestructuralista. Desde esta perspectiva, se cuestiona cómo se produce la oposición binaria masculino/femenino y en qué contextos se produce su significación, en vez de limitarse a la constatación de la diferencia. Consideran que si masculino y femenino son construcciones subjetivas, el sujeto está en continuo proceso y el lugar para su análisis es el lenguaje. Utilizan la teoría psicoanalítica, especialmente en la lectura realizada por Jacques Lacan, para polemizar sobre cualquier identificación estable del sujeto. No dan por preestablecida la identidad y experiencia de las

⁴⁸ Bock, G., Historia de las mujeres, historia del género, en *Historia Social*, nº 9, invierno 1991, p. 55-77.

⁴⁹ Bordieu, P., *Le Sens Pratique*, París, 1980, p. 366. En Scott, J., El género..., en Amelag, J., op. cit. p. 48.

⁵⁰ Milagros Rivera señala que un avance teórico ha sido la elaboración de la teoría del género desde la antropología, estableciendo su relación con otro concepto, el parentesco, hipótesis formulada por Jane F. Collier y Silvia J. Yanagisako. Según estas autoras, son dos conceptos inseparables que intentan explicar los derechos y deberes que ordenan las relaciones entre personas definidas por una o más diferencias. Según Rivera, esta asociación resulta revolucionaria porque explica por qué hoy esta categoría resulta insatisfactoria para muchas investigadoras al considerarla masculina y, por lo tanto, insuficiente para explicar la experiencia femenina. Cfr. M. Rivera, op. cit., p. 80. Para Scott el género se construye a través del parentesco, pero no de forma exclusiva, sino también mediante la economía y la política, hoy independientes del parentesco.

mujeres como lo hacen las ciencias sociales. Las feministas le han dado una interpretación muy interesante al posestructuralismo en aras de pensar la diferencia.⁵¹

Entre estas filósofas posmodernistas cabe destacar las figuras de Teresa de Lauretis, con *Tecnologías del género* (1987), y, más tarde, Judith Butler, con *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1993). De Lauretis es, sin lugar a dudas, una de las pioneras y referencia obligada cuando se habla del cuerpo y sus representaciones. Formuló y posteriormente desarrolló una asunción del género y la sexualidad, en la línea foucaultiana, entendiéndolos como un conjunto de efectos producidos en los cuerpos y las relaciones sociales.

Se podría empezar a pensar el género tomando como punto de partida a Michel Foucault y su teoría de la sexualidad como “tecnología del sexo”, para proponer que también el género, ya sea como representación o como autorrepresentación, sea considerado como el producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana. Podríamos así decir que el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es “el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales”, como expone Foucault, debido al despliegue de “una compleja tecnología política” (De Lauretis, 1987: 35).

En la década de los 90, utilizaría por primera vez la expresión “teoría *queer*” en un workshop organizado en la Universidad de California, con el objetivo de realizar una lectura crítica de la homogeneización cultural y sexual en el ámbito académico de los “estudios lésbicos y gay”. En el ámbito de la *queer theory* se están llevando a cabo estudios muy interesantes.

A Judith Butler y su teoría performativa de los géneros ya la hemos mencionado páginas atrás. Con ella intenta avanzar hacia formulaciones feministas postidentitarias con las que esta autora se enmarca dentro de los movimientos del feminismo radical *queer*. Butler parte de la famosa frase de Simone de Beauvoir “No se nace mujer: llega una a serlo” para reflexionar sobre la crisis sexo/género. Heredera de Beauvoir y Foucault, los revisa y critica intentando superar sus conceptos de normatividad social ligados al concepto sexo/género y desarrollar un cuerpo teórico más ligado a la deconstrucción derridiana. Para esta autora, la identidad de

⁵¹ Jacques Derrida, una de las figuras principales de este movimiento junto con Foucault, Lacan, Kristeva o Barthes, adoptó la palabra “diferencia” del vocabulario del lingüista Ferdinand de Saussure. Este autor introduce el neologismo *différance* para designar el proceso de oposiciones mediante el cual los elementos se relacionan y producen significado. En Stam, R. et al, *Nuevos conceptos de teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 42.

género es más un hacer, un actuar, que una esencia. En la iteración se reiteran los roles identitarios y en la performance el sujeto resignifica su identidad, la trasgrede. “Ni el cuerpo ni el género poseen un origen previo, natural e inmaculado a partir del que posteriormente se transformen o alteren por mediación de determinadas prácticas discursivas” (Torras, 2007: 25).

Estas autoras se posicionan frente al feminismo académico que defiende el “género como categoría de análisis”, ya que consideran que ha caído en cierta desmovilización política. Frente a la teoría, reclaman recuperar el sujeto y su experiencia personal como base de la explicación histórica. Para estas autoras adscritas al feminismo radical, el género es un enfoque que facilita la desigualdad o, en palabras de Lauretis, favorece el fundamentalismo heterosexual. Pero a su vez han abierto nuevas vías y ampliado el camino hacia la expansión de los movimientos en contra del heteropatriarcado y los binarismos heteronormativos en pro de identidades líquidas y fluidas que rompen los binarismos, acuñadas bajo el término *genderqueer*.

En definitiva, el género como categoría de análisis ha supuesto un avance en los planteamientos historiográficos desde los años ochenta, ya que permite, en palabras de la propia Scott (1990), “nuevas perspectivas a viejos problemas, pensar nuevas estrategias políticas feministas actuales y el (utópico) futuro, porque sugiere que el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprende no solo el sexo, sino también la clase y la raza” (p.56).

2.4.3 *Gender studies* y cine

En este apartado aportaremos una visión general sobre las corrientes teóricas del feminismo y los *gender studies* y su relación con el cine. Antes de adentrarnos en los principales conceptos, veamos sucintamente la relación iconográfica de la mujer en la historia.

En el siglo XX aparecen las mujeres en el mundo de la cultura. Durante las primeras décadas, muchas artistas comenzaron a apropiarse de su identidad visual y de su representación. Las mujeres utilizaron las imágenes para reivindicar su presencia y validar sus aspiraciones. Una consecuencia evidente fue el redescubrimiento de su cuerpo y así comenzaron a visibilizarlo. Las imágenes de las mujeres fueron evolucionando según el momento histórico. En la Primera Guerra Mundial, el discurso bélico construyó una imaginaria femenina colectiva para apoyar a los hombres. En el periodo de entreguerras y en el marco cultural de las vanguardias, muchas mujeres buscaron nuevas formas de expresión y de apropiación de su propia representación. En la Segunda Guerra Mundial, el concepto de mujer se remodeló de muy diversas maneras (Higonnet, 1993: 378). Sin embargo, las mujeres tuvieron que esperar hasta la década de los setenta para reflexionar sobre la complejidad que encierra una imagen y los problemas derivados de una representación unidimensional. Los primeros estudios sobre la imagen que la sociedad había construido sobre ellas y cómo se veían a sí mismas fue el punto crucial de partida. Muchas buscaron en el arte y la cultura una forma de independizarse económicamente, mostrar su fuerza política y, por lo tanto, forjar un cambio en el lugar ocupado en la sociedad. Otras simplemente consideraron el arte como un medio de relación social o moda.

A partir de los años setenta, en el contexto histórico y cultural ya visto, las artistas buscaron romper con las imágenes tradicionales, sobre todo en lo referente al cuerpo. Su representación se convirtió en uno de los temas más espinosos, al moverse entre la disyuntiva de mostrar su cuerpo como objeto de deseo o como liberación. El desnudo femenino es uno de los aspectos más polémicos y demuestra la falta de uniformidad y la multiplicidad de perspectivas entre las propias feministas. La incorporación del cine a la cultura visual, su rápida popularización, ha desempeñado un papel fundamental en la definición de los roles de género. Su elevado impacto social lo convirtió de inmediato en materia de estudio para el feminismo. Posteriormente han sido la televisión y la publicidad las que han desempeñado esa función.

El problema fundamental sobre la construcción social de la identidad sexual en el cine ha sido abordado por teóricas feministas desde la sociología, la semiología, el estructuralismo y el psicoanálisis, principalmente. Las primeras teóricas feministas del cine emergieron en el contexto del feminismo norteamericano, que tuvo en la sexualidad y en “lo personal” el centro de su lucha política. Inicialmente centraron su análisis en el cine clásico producido en Hollywood, por ser el cine más visto mundialmente. Las primeras críticas feministas emplearon un enfoque sociológico, estableciendo una comparación estricta entre los sujetos reales y los ficticios. Su análisis se limitaba a la imagen de la mujer, constatando, a través del enfoque de la división de las esferas, dos estereotipos definidos según sus funciones sexuales (seguían en gran medida la imagen cultural de María y Eva). Por un lado, ese cine representaba a la mujer buena y maternal que cumple con sus obligaciones naturales en el hogar y, por otro, a la mujer que rompe la barrera y aparece en el espacio público masculino. Esta mujer trasgresora de su orden natural es representada como un ser perverso, *femme fatale*, que debe redimirse a través del amor al héroe o si no quedará excluida de la sociedad. Según ellas, el cine clásico ofrecía un icono de mujer destinado a ser mirado. Así, denunciaron la ausencia de un discurso femenino y la objetualización absoluta del cuerpo femenino al servicio del placer masculino. Sus formulaciones teóricas y conclusiones eran sencillas, ya que se quedaban en la superficie del análisis iconográfico sin profundizar en cómo se produce el significado en una película, por desconocimiento del medio que estaban analizando.

La crítica feminista fue abandonando este primer enfoque sociológico para adoptar utillajes más complejos provenientes del psicoanálisis, el estructuralismo o la semiótica. La evolución del análisis posibilitó pasar del análisis de la imagen de la mujer al estudio más profundo de la mujer como imagen. Fue Laura Mulvey quien abrió un importante debate al aplicar el método psicoanalítico para el análisis del cine. En su artículo “Placer visual y cine narrativo”, publicado en 1975, sentó las bases sobre las que las feministas pensarían la diferencia sexual en relación con el placer de ver cine. En este texto utiliza el psicoanálisis para descubrir cómo el cine “refleja, revela e incluso participa en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo”. Esta autora utiliza el psicoanálisis como arma política y denuncia que en la cultura patriarcal “la mujer permanece como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar

como portadora del sentido, no como constructora del mismo” (Mulvey, 1995: 9). Por lo tanto, propone una revisión del psicoanálisis freudiano y lacaniano para combatir el inconsciente estructurado que mantiene a las mujeres prisioneras del lenguaje patriarcal y crear un lenguaje propio de deseo. Mulvey y otros que la siguen utilizan los conceptos básicos freudianos de voyeurismo y fetichismo⁵² para explicar los mecanismos que operan en el varón espectador cuando contempla a la mujer en la pantalla. Su hipótesis principal es que la mirada masculina, en sentido positivo, convierte a la mujer en fetiche, ensalzando su belleza o, en sentido negativo, interpreta el deseo como un peligro y victimiza a la mujer a través de su sadismo. Esta anulación o victimización del cuerpo ha calado con fuerza entre un sector del feminismo, degenerando en un discurso excesivamente centrado en el cuerpo y en la afirmación de una esencia femenina universal.⁵³

En los 80, autoras relevantes como Julia Kristeva o Teresa de Lauretis reflexionaron sobre cómo se definía lo femenino fuera de las construcciones masculinas y buscaron nuevas formulaciones.⁵⁴ La respuesta que dieron fue que, en la cultura patriarcal, la “mujer” es una construcción ficticia, mientras que la categoría “mujeres” hace referencia a sujetos históricos reales. En esta división analizaron la relación cultural entre la imagen y el concepto. Para subvertir el modelo de mujer establecido y revelar las jerarquías de poder, realizaron un análisis un tanto combativo y generalizador.

El discurso psicoanalítico y semiótico se fue focalizando en la reflexión de tres conceptos básicos: la posición del autor, el texto y el espectador.

⁵² Voyeurismo sería el instinto escopofílico, el placer de mirar sin ser visto, y fetichismo sería la sexualización de un objeto o parte del cuerpo femenino para ocultar/revelar el hecho de la diferencia sexual. Cfr. Kaplan. E. A., *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Cátedra (Feminismos), Madrid, 1998, pp. 62-3.

⁵³ Julia Kristeva y Helen Cixous, entre otras, han investigado sobre el placer femenino aportando una visión diferente a la falocéntrica. Otras han ido más allá, como Luce Irigaray, que rompe con la escuela lacaniana y defiende el lenguaje específico femenino sustentado sobre la anatomía bilabial femenina contra la unidad fálica masculina. Sus tesis, desarrolladas en el artículo “Ce sexe qui n’en est pas un” (1980), han sido claves para el feminismo de la diferencia. Como ya sintetizamos en su apartado correspondiente, estas autoras están dando una explicación que rompe con la noción freudiana de mujer castrada. Para ellas, se trata de todo lo contrario de un sujeto pleno y por eso se reprime. La solución que aportan es la de pensar el cuerpo y la sexualidad en el plano simbólico y social.

⁵⁴ Una solución fácil contra las representaciones culturales tradicionales ha sido la inversión de papeles creada por el movimiento feminista para exigir una posición más influyente, pero no ha habido una transformación, sino que la representación de la mujer liberada es masculinizada: cuando la mujer adopta la posición dominante, adopta la posición del varón y viceversa. Según el enfoque psicoanalítico, las mujeres transgresoras que buscan su propia identidad acaban en soledad o muerte. Cualquier ruptura con los roles tradicionales se manifiesta en forma de violencia como meta y entonces el hombre la margina. Por otro lado, Teresa de Lauretis aplica su concepto de fundamentalismo heterosexual al cine para concluir que este medio codifica el género a partir de los regímenes de regulación sexual propios de un contexto social en el que la heterosexualidad es lo normal y cuya transgresión se condena.

El tema de la recepción se convirtió en uno de los problemas fundamentales. Fue Laura Mulvey quien planteó la siguiente cuestión en relación con las espectadoras: ¿qué sucedía cuando esa imagen de mujer objeto se presentaba a seres de su propio sexo?, ¿cómo percibían ese tipo de representación? Hasta la década de los ochenta no hay estudios sobre la recepción de las películas, simplemente la crítica cinematográfica de aquellos años no se había planteado la posición del sujeto según su identidad sexual. Las teóricas feministas respondieron de dos maneras al dilema histórico de la investigación sobre el espectador.

Unas estudian a la espectadora como sujeto pasivo, que bien se identifica con el héroe o bien con el personaje femenino pasivo. Otras investigadoras, al igual que en la disciplina histórica, buscaron modelos de mujer activos e intentaron superar el concepto de distancia entre espectadora y texto filmico. Para justificar este enfoque debían plantear la relación en términos específicos y según cada género cinematográfico. Se centraron principalmente en el melodrama y el denominado “cine de mujeres”. En este tipo de películas, destinadas a un público femenino, la mujer no aparece erotizada, sino más bien paranoica. En otros géneros, como el fantástico o de terror, la mujer aparece como un ser diabólico y siniestro. Especialmente la figura de la madre es analizada como un monstruo del que el sujeto debe separarse para entrar en lo simbólico.⁵⁵ El cine fantástico es un género que permite más transgresiones y las identidades de género parecen construidas de un modo más flexible para crear emoción y tensión. Mary Ann Doanne, figura relevante de los *feminist film studies*, formuló una teoría sobre el deseo femenino narcisista opuesta al masculino voyeurista para intentar superar el concepto de distancia entre la espectadora y el texto. Otra autora relevante, Tania Modleski, explica la distancia desde la conciencia feminista de crítica y no identificación con un personaje oprimido por la sociedad patriarcal. La espectadora se sitúa lejos o cerca, pero no debe entenderse siempre desde la negación, sino también desde la afirmación de una posición activa. Según Julia Lesage, el cine burgués ha desarrollado mecanismos para provocar ambigüedad y mantener la atención femenina a nivel emocional⁵⁶. Estas autoras abogan por un

⁵⁵ Parece evidente la influencia discursiva de lo imaginario y simbólico de Lacan. Algunos aspectos de este autor han sido utilizados en la teoría cinematográfica porque combinó el psicoanálisis con la semiótica y esto permitió unir ambas lecturas para el cine. Según él, el concepto de lo imaginario se asocia con la etapa prelingüística del niño, fase que abandona no por el miedo a la castración como en Freud, sino porque conoce el lenguaje, entra en lo simbólico, regido por la ley del padre y el falo como significante. Aprende el discurso y la diferencia entre yo y tú. En la fase del espejo se rompe la unidad imaginaria con la madre, el sujeto se divide y se produce la ausencia de la madre, que se convierte en una imagen ideal. El cine recrea lo imaginario, sobre todo en el sentido de ofrecer identidades ideales. Cfr. Kaplan, op. cit., pp. 44-5.

⁵⁶ En Stam, R. et al., op. cit., p. 203.

estudio de los procesos psíquicos y sociales que revelen esos mecanismos escondidos en el imaginario fílmico. En opinión de autoras como Constance Penley, todos estos conceptos utilizados del psicoanálisis no constituyen una base idónea sobre la que construir una teoría política feminista, por su idea de la identidad como algo inestable.

Hubo otro grupo de teóricas feministas que se acercaron al cine desde el estructuralismo. Entre ellas destaca, sin duda, Teresa de Lauretis con su obra *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine* (1992), donde analiza la posición de la mujer en el cine desde el lenguaje y la estructura. Según afirma, la subjetividad se expresa mediante códigos que hacen posible tanto la representación como la autorrepresentación. Así, examina la representación como una proyección subjetiva de la visión social. Utiliza la semiótica y la experiencia como métodos para pensar la mujer fuera de la dicotomía masculino/femenino. Para ella, la mujer llega a ser sujeto solo sabiéndose y representándose mujer; la experiencia es lo fundamental. Ya hemos visto la propuesta del pensamiento de la diferencia de crear un nuevo orden femenino donde el lenguaje tiene vital importancia para crear significados. La semiología aplicada al cine intenta explicar cómo se comunica, cómo elabora su significado analógicamente a como lo hace el lenguaje escrito y cómo la mujer actúa como un signo. La introducción de la semiología se atribuye a Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, quien afirmó que el significado del lenguaje no se encuentra en las palabras o en el pensamiento del orador, sino en la relación entre los elementos dentro del sistema de signos.⁵⁷

Christian Metz amplió las teorías del lingüista Saussure y escribió una semiótica del cine, estructurando el discurso cinematográfico a través de códigos. Posteriormente, Roland Barthes fue más allá y reveló que, en su opinión, el lenguaje es uno más de los sistemas de significado que rodean el mundo. Y dentro de ese sistema el cine actúa en el plano del mito. Para interpretar esos signos, Barthes estableció una serie de códigos y los críticos empezaron a utilizarlos en sus análisis. En este enfoque, la imagen de la mujer se observa como un signo sobre el que actúa la ideología masculina, deslizando su uso denotativo de la imagen al connotativo.

⁵⁷ *Langue* es todo el complejo sistema del lenguaje y *parole* es el nivel del habla donde se ponen en práctica las reglas abstractas de ese sistema. Dentro de él los elementos tienen significado en relación con otros, que se distinguen por la *différence*. Este concepto fue el que tomó Derrida para dividir el signo lingüístico en significado (concepto) y significante (imagen acústica). La semiología sitúa al sujeto no como un yo autónomo e individualista, sino en medio de un complejo sistema. Esta posición sigue de aquellos movimientos decimonónicos que cuestionaron la tradición del pensamiento cartesiano, continuada a comienzos de este siglo por pensadores como Darwin, Nietzsche o Freud. Cfr. *Nuevos conceptos*, op. cit., p. 21.

A finales de los ochenta e inicios de los noventa, se criticó⁵⁸ la rigidez de estos esquemas de análisis y comenzaron a ampliarse desde un enfoque más relacional de género. Se trataba no tanto del objeto como del lugar que ocupan tanto hombres como mujeres en el cine, teniendo siempre presente el marco contextual en el que se producen. Señalaban que su diferencia sexual⁵⁹ se presentaba como fija, pero que era el espectador quien podía construir, por medio del discurso de la película, su propia identidad según la identificación que experimentase bien con el personaje femenino o bien con el masculino. No parten del análisis homogéneo del placer femenino ni de la identificación estricta entre la mujer real y la representada.

Las feministas introdujeron el género en la noción de espectador y enlazaron la teoría de la enunciación femenina con la de la autoría cinematográfica. El descubrimiento de la mujer directora supuso una nueva definición de la teoría de la enunciación y de lo que significa pensar desde el punto de vista femenino. Así se abrió una nueva línea de investigación centrada en la recuperación de la mujer como directora/autora que dio lugar a nuevos debates. Desde mi punto de vista, el debate más interesante, que plantea las relaciones entre feminismo y cine, es el que se detiene en los criterios que se siguen para determinar un “texto como feminista”. Aquí reside implícitamente, como señala Annette Kuhn,⁶⁰ la cuestión fundamental de la intencionalidad del autor. La discusión se centra en revelar si los textos son reducibles a las intenciones del autor o si, por el contrario, el texto crea sus propios significados en el momento dinámico de la interpretación o recepción. Así, una feminista puede no producir un texto feminista y viceversa. Según algunas, como Lauretis o Kristeva, el texto como productor de significado es un medio para desafiar y romper las representaciones masculinas, pero la recepción sigue siendo un tema crucial. En síntesis, la autora feminista debe esperar a que su obra se interprete o debe transmitir un discurso muy claro. El trayecto que experimenta la película desde su creación hasta su interpretación revela los complejos mecanismos ideológicos que se establecen entre la creación y la recepción en un medio tan rico como el

⁵⁸ Las críticas provenían de autores que estaban utilizando la psicología cognitiva para describir al espectador cinematográfico. Una de sus cabezas visibles fue el teórico David Bordwell, quien criticó la falta de sensibilidad de las teorías de los setenta hacia percepción y cognición de las imágenes. Según él, la obsesión por la representación textual les hacía olvidar los factores contextuales que son vitales para comprender toda representación. Se debe tener en cuenta que el espectador no acude al cine con su mente en modo *tabula rasa*. Cfr. Palacio, M., La noción del espectador en el cine contemporáneo, en Palacio, M. et al., *El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 84.

⁵⁹ Para algún sector no existe diferencia sexual anterior a su representación, por lo que la identificación de la diferencia sexual se interpreta en términos culturales y sociales, sesgada por las relaciones asimétricas de poder entre varones y mujeres propias de un sistema social de dominación masculina, como expresaría Thomas Laqueur en *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1990.

⁶⁰ Cfr. Kuhn, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 17-32.

cine. A día de hoy, tal como señalan autores que ya hemos citado como José Carlos Rueda Laffond, historiar la recepción, analizar el público como sujeto históricos activo, sigue siendo un campo fértil y virgen.

Los medios de comunicación de masas —y el cine como medio estrella hasta la difusión de la televisión— se han erigido en los trasmisores de los roles, valores ideológicos o símbolos del pensamiento dominante de las sociedades contemporáneas. Aunque se observan los cambios introducidos por la acción feminista, todavía el discurso mediático⁶¹ se encuentra ligado al predominio de la cultura patriarcal. Un discurso mediatizado con apariencia de lo “real” que sirve de indicador del pensamiento relacionado con las identidades de género, raza o religión. Como estamos viendo a lo largo de estas páginas, analizar representaciones de género en el cine requiere tener en cuenta una amplia constelación de complejos procesos psíquicos y autorales que están en estrecha relación con el contexto sociocultural en el que se producen y que tienen como destinatario al espectador/a. En definitiva, pensar el cine desde un enfoque más culturalista, como un lugar donde se representan sociedades concretas, y se construyen identidades que son difundidas como reales y que, por lo tanto, producen el consiguiente impacto.

⁶¹ Draç Mágic, Mujeres y ciudad en el espacio mediático, en *I Congreso de les Dones de Barcelona*, enero 1999, pp. 183-07.

2.4.4 Historia de las mujeres en España: una breve revisión historiográfica⁶²

En España, los estudios sobre la mujer, a diferencia de los países de tradición anglosajona, no surgieron con fuerza hasta la década de los setenta. Este retraso estuvo motivado por dos circunstancias: la histórica general y la académica. Durante el franquismo se distorsionaron con evidente intencionalidad política las escasas pero valiosas investigaciones que sobre la mujer se habían elaborado anteriormente. El silenciamiento por parte del régimen franquista y la difícil penetración en las universidades españolas bajo la premisa de considerarse “unos estudios específicos, practicados básicamente por mujeres y que atraen a un público reducido — normalmente mujeres— que se interesarían por ellos por motivos ideológicos, cuando no sentimentales”.⁶³ Por otra parte, la Universidad española estaba lejos de recibir la influencia de la renovación historiográfica, que se producía más allá de nuestras fronteras. De esta forma, se entienden las dificultades que se encontraron las primeras investigadoras. Así pues, los estudios de la década de los setenta tienen dos características delimitadas: cubrían el vacío de investigaciones, sobre todo desde la disciplina histórica y estaban muy vinculados al momento presente, muy ligado a los movimientos políticos de oposición.

Hoy se han superado y enriquecido los primeros esquemas interpretativos, generando metodologías sofisticadas apoyadas en la perspectiva de género y con una visión contextualizada del papel de las mujeres como grupo social en relación con otros. En este periodo, gracias al movimiento de las mujeres y a la progresiva concienciación de muchos investigadores, la historia de la mujer ha alcanzado la legitimación académica. En palabras de la historiadora especialista en representaciones de género en el audiovisual María Castejón Leorza (2013): “La historia de género cuestiona las bases epistemológicas desde las que se ha

⁶² Este apartado ha sido elaborado a partir de las siguientes lecturas:

Domínguez, P., Fagoaga, C., García-Nieto, M^a C., Nielfa, G. Interacción de pensamiento feminista e historiografía en España (1976-1986), en *Mujeres y Hombres en la formación del pensamiento occidental*, Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, vol. II, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989.

Nash, M., Dos décadas de historia de las mujeres en España: Una reconsideración”, en *Historia Social*, nº 9, invierno 1991, pp. 137-61.

— Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España, en *Historia Social*, nº 24, otoño 1994, pp. 151-72.

— Dos décadas de historia de las mujeres en España: Una reconsideración, en *Historia Social*, nº 9, invierno 1991, pp. 137-61.

— Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea”, en Chalmeta, P. et al., *Cultura y culturas en la historia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, p. 191-04.

E. Garrido (ed), *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997.

Cuesta, J. (dir.), *Historia de las mujeres en España. Siglo xx. (Tomo I)*. Instituto de la Mujer, Madrid, 2003.

⁶³ Morant, I. La historia de las mujeres en Francia. Análisis comparativo. En Franco Rubio, G., Iriarte Goñi, A. (ed.), *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española.*, Icaria, Barcelona, 2009, p. 155.

construido la historia oficial —androcéntrica y patriarcal— y este hecho hace que sea una historia incómoda” (p.18). Los estudios dedicados a las mujeres se han academizado e institucionalizado con la creación del Instituto de la Mujer en 1983 o la fundación de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM) en 1991.

Como ya he mencionado, los estudios sobre la mujer en la historia se realizaron con retraso en España con respecto a otros países colindantes. Hasta comienzos de los setenta no se seguían criterios precisos ni ejes conceptuales a la hora de escoger el objeto de la investigación. Eran trabajos realizados por hombres de carácter positivista sobre mujeres importantes o mujeres como bienes de intercambio matrimonial o de consumo. La evolución de la historia de las mujeres en España desde principios de los años setenta ofrece dos etapas claramente diferenciadas. La primera comprende los años 1974-1981, una época de primeras formulaciones metodológicas, primeras publicaciones y resultados. Y la segunda se prolonga desde principios de los ochenta hasta la actualidad, etapa en la que se observa la evolución de la historia contributiva más tradicional a otra más rica y variada desde el punto de vista metodológico y teórico. Las primeras investigadoras siguieron los mismos pasos metodológicos que sus colegas extranjeras, aunque en vez de centrarse en aspectos antropológicos de la vida privada, en España se detuvieron más en los aspectos públicos. Esta tendencia se explica dentro de una historiografía como la española, especialmente dedicada a los temas políticos, y al uso tardío de nuevos paradigmas historiográficos. Esto ha retrasado el desarrollo de estudios de carácter sociocultural y explica la ausencia de estudios que utilicen marcos conceptuales y metodológicos más arriesgados. Las obras de Mary Nash, al frente de su grupo de investigación *Multiculturalisme i Gènere*, son una referencia imprescindible, así como los de Nerea Aristi Esteban o Aurora Morcillo Gómez cubren esos vacíos historiográficos, pero parecen minoritarias entre la abundante bibliografía existente.

Las cuestiones que inicialmente preocuparon al movimiento feminista español fueron las relativas a la situación de la mujer respecto al trabajo, la educación y las relaciones interpersonales. Las razones que explican la preponderancia de los temas sociales sobre los políticos se encuentran en las características intrínsecas del feminismo histórico español. De ahí que los estudios sobre el movimiento feminista resulten escasos en comparación con el volumen publicado sobre otros temas.

El discurso de género basado en la domesticidad, junto con un cuerpo legislativo discriminatorio, explica los mecanismos de control social y de subordinación de la mujer y la

naturaleza del feminismo en la España del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. El discurso de la domesticidad, legitimado sobre la base de valores religiosos y posteriormente científicos, impidió una brusca y rápida transformación de los comportamientos. En términos políticos, definió el concepto de ciudadanía para el hombre y la mujer, limitada esta a sus funciones sociales maternales y asistenciales. De esta forma se construyó una imagen negativa del trabajo extra doméstico, reforzando la división sexual vinculada a la idea de la división de las esferas. En el imaginario colectivo, la representación de la mujer como “ángel del hogar” o “perfecta casada” siguió al servicio de los intereses políticos, provocando su asunción como algo natural, lo que ha dificultado en demasía el desmoronamiento de esta identidad femenina oprimida. La imposibilidad de elaborar un discurso igualitario condujo las aspiraciones y reivindicaciones del feminismo al terreno social y civil, centrándose en temas claves como la educación o el trabajo (Nash, 1995:199).

El campo de la mujer y el trabajo constituye uno de los más importantes de la historia de las mujeres. La hipótesis principal, que sugieren la mayoría de las autoras, es que tanto el trabajo asalariado como el doméstico sirven de sustento al patriarcado. Con el tema del trabajo se han articulado algunos conceptos claves del feminismo, especialmente de las corrientes materialistas. La historiografía española cuenta con numerosos estudios sobre las actividades de las mujeres dentro del mercado, especialmente desde el Antiguo Régimen hasta principios del siglo XX. Los primeros estudios sobre el trabajo doméstico aparecen vinculados al trabajo asalariado, factor normal teniendo en cuenta que ambas tareas están unidas. La teoría feminista ha introducido la crítica de los problemas derivados de una posición de la mujer en el mercado determinada por sus funciones como madre y esposa. La mayoría de los estudios vienen a demostrar la discriminación y la relación del trabajo asalariado con la reproducción de la división sexual del trabajo a través de la cual se articula la opresión de la mujer. Todas tienen en común un esquema interpretativo basado en el análisis de la mujer como colectivo oprimido por el sistema capitalista y patriarcal. En cambio, otras autoras, como Rosa M.^a Capel, raramente expresan estos problemas. Por otro lado, hay un conjunto de investigaciones que suponen una ruptura con los parámetros epistemológicos oficiales y que abren nuevas perspectivas al conocimiento y la valoración del trabajo de las mujeres. Los principales avances que introducen responden a una búsqueda de nuevas fuentes que descubran aspectos silenciados u olvidados por las fuentes tradicionales. Podríamos señalar la utilización de las fuentes orales por Cristina Borderías (1997) o de la prensa en los trabajos de Perinat y

Marrades (1979) y Roig (1982). Otras autoras, como Sarasúa, han elevado a categoría de trabajo aquellas actividades no remuneradas consideradas tradicionalmente como naturales. También Cristina Borderías se ha aproximado a las formas de reproducción del sistema de división sexual del trabajo (asalariado y doméstico) como base a través de la cual se articula la opresión femenina y se impide la conciencia de lucha para transformar las condiciones de trabajo. O los análisis de Mary Nash en la consideración del trabajo a domicilio como una estrategia de supervivencia económica de la familia trabajadora y una opción laboral de las mujeres en las que influyen factores económicos y de género.

La historiografía española ha estado muy interesada siempre en temas relacionados con la mujer y la educación. Este tema siempre ha ocupado un lugar predominante en las reivindicaciones del feminismo español, conscientes de su papel en los mecanismos de control social. En torno a la educación escribieron algunas de las escritoras más importantes del siglo pasado, como Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal o Carmen Karr, impulsadas por las renovaciones pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza. Las aportaciones krausistas fueron fundamentales en el campo de la educación al concebir la formación femenina con identidad propia. G. M. Scanlon (1977), afirma que, en la nueva sociedad liberal de clases, al nuevo Estado le interesaba educar a los ciudadanos en los nuevos valores. Es una ciudadanía diferenciada, no igualitaria, que reconoce los derechos públicos del ciudadano, pero no de la ciudadana. El discurso de la domesticidad definía los roles de género según la división de las esferas. El contexto político de los años veinte y treinta y la creciente modernización de la sociedad española albergó iniciativas de carácter más político y sufragista, basadas en la igualdad entre hombres y mujeres, lo que dio lugar a una politización que reformuló la identidad de la mujer en el espacio público en torno a conceptos como democracia y ciudadanía. Una de las figuras destacables del sufragismo español fue la abogada y diputada por el Partido Radical Clara Campoamor. En ese periodo histórico, feminismo social y político estaban próximos. La situación de la mujer había mejorado como trabajadora y ciudadana, pero permanecía al margen de la esfera política. Sus intereses eran diferentes de los de sus predecesoras de principios de siglo. La primera democracia española introdujo importantes cambios en el sistema jurídico y político, estableciéndose el principio de igualdad entre hombres y mujeres. A su vez, supuso un cambio en la representación arquetípica de la mujer. Pero en la esfera privada, el discurso de género tenía gran fuerza y, en tan solo cinco años, no cambiaron los cimientos básicos de las relaciones discriminatorias de género. Las reformas educativas

introducidas estaban encaminadas a formar y socializar a la mujer en su papel de madre, hija y esposa, no como ciudadana autónoma. El acceso de la mujer española a la educación fue un proceso de integración muy lento.

La Guerra Civil supuso un cambio radical para la vida de las mujeres españolas. Mientras en la zona republicana se exaltaba a la nueva mujer, en la nacional se mantenía el ideal de esposa sumisa configurado por la Sección Femenina⁶⁴ y la Iglesia católica. Se ha estudiado mucho la relación entre el proceso de transformación social y la modificación de las estructuras patriarcales durante la Guerra Civil. Finalizada la contienda, el nuevo estado franquista retomó con gran vigor el discurso de la domesticidad, aniquilando los avances republicanos y volviendo a situar a la mujer en el hogar. En la nueva nación que estaba construyendo el franquismo las mujeres ocuparían un lugar primordial como madres cuyos únicos proyectos en la vida serían mantener la unidad familiar como pilar de la unidad del régimen. Esta retórica convertía a la mujer en un ser sumiso sin identidad propia.

Con la liberalización económica se vio la necesidad de contar con la ayuda de las mujeres en el proceso de expansión del país. En la década de los sesenta se avanzó en el reconocimiento legal de los derechos políticos y laborales de las mujeres, reivindicaciones paralelas a las democráticas reclamadas por la oposición y desde los movimientos feministas impulsados por la segunda ola del feminismo, que emergió en la década de los setenta. Tras la muerte de Franco, se produjo un nuevo impulso del reconocimiento del principio de igualdad recogido en la Constitución de 1978, lo que permitió grandes avances en el ámbito jurídico, político y social (Folguera, 1997:419). Uno de los objetivos que con más fuerza defendió el movimiento feminista desde 1975 (Año Internacional de la Mujer) fue el control de la capacidad reproductiva de las mujeres. Mary Nash (1991, 2012) es una de las investigadoras que más ha historiado el movimiento feminista en España.

En el campo de la política, la historia de las mujeres siguió las pautas tradicionales, resaltando las contribuciones de individualidades sobresalientes. Después fue resaltando la participación de las mujeres en partidos, sindicatos u organizaciones de otro tipo, pero sin reflejar su pensamiento político. Los trabajos pioneros sobre el feminismo histórico fueron los

⁶⁴ Sobre la Sección Femenina hay bastantes estudios realizados. Para el análisis de su papel de adoctrinamiento político, social e ideológico, sus mecanismos de transmisión de los estereotipos femeninos, el papel de la religión en el discurso ideológico, los vínculos entre género y nación, recomiendo las investigaciones de Gema Pierola y Elena Oroz. Ver bibliografía.

realizados por Rosa Capel (1975) y Geraldine Scanlon (1986), que surgieron con los planteamientos de renovación historiográfica de la última etapa del franquismo e inicios de la transición democrática. Estas investigaciones significaron una importante contribución al conocimiento del feminismo español, pero tienden a equiparar feminismo y sufragismo, influidas por los modelos angloamericanos.⁶⁵ De esta forma, se limita la definición de feminismo a pensamiento reivindicativo centrado en las manifestaciones políticas del sufragismo y apoyado en el principio de igualdad. La mayoría de los estudios sobre poder político y mujeres son restringidos y limitados al concepto de poder como institución, olvidando otras relaciones de poder u otras participaciones de índole política, sin ser estrictamente sufragistas. La influencia de corrientes innovadoras ha originado interpretaciones más amplias, tanto en la concepción del poder como en señalar la participación activa que ha tenido la mujer en el pasado. Mary Nash, en su artículo publicado en 1994,⁶⁶ abrió un importante y necesario debate sobre la posibilidad de estudiar la historia del feminismo desde la perspectiva de género. Frente a la concepción ideológica del feminismo y desde el esquema analítico de género, propone una nueva definición de feminismo histórico como movimiento social. Sigue, en gran medida, la idea de Charles Tilly de que las mujeres, a través de los movimientos sociales que fueron emergiendo en el espacio público, aprendieron y desarrollaron su capacidad de respuesta colectiva a la discriminación y desigualdad social, política y cultural de género. Se trata de una visión integradora y global que reclama una apertura de la perspectiva feminista de la historia de las mujeres, puesto que no todas las experiencias femeninas se explican desde la universalización de la conflictividad y la ruptura con el sistema patriarcal. Es una separación de la interacción del pensamiento feminista en la historiografía de las mujeres que tantas confusiones ha ocasionado.

Para entender la formación del feminismo español se debe tener en cuenta la cultura política decimonónica de principios de siglo, basada en la desconfianza hacia el sistema político representativo. La pervivencia de sistemas absolutistas frenó la aceptación de los derechos individuales como fundamento de los sistemas liberales, que sí habían sido consolidados en el resto de Europa. La lentitud del proceso de industrialización dificultó el nacimiento de una

⁶⁵ Como ya hemos visto, en el ámbito angloamericano su eje vertebrador es el feminismo de signo igualitario. Esta modalidad de feminismo no representa el grueso teórico del feminismo español, sino que coexiste con un feminismo basado en la diferencia de género y el reconocimiento de roles sociales distintos.

⁶⁶ Nash, M., "Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España", *Historia Social*, nº 20, 1994, pp.151-172.

influyente burguesía y de movimientos sociales con mayor fuerza política. De ahí que el primer movimiento feminista se consolidó con retraso, en el primer tercio del siglo XX, respecto a otros países. Desde el punto de vista teórico, el primer movimiento feminista español cuestionó desde sus inicios el modelo extranjero y abogó por un feminismo que reflejara la realidad y la tradición española. El debate se produjo en torno a la revista *La Escuela Moderna* y tras la publicación del libro de Adolfo Posada titulado *Feminismo*.

Dentro del discurso nacionalista se realizaron muchas manifestaciones, como la de Dolors Monserdà, quien en 1909 adoptaba el término “feminista” en su libro *Estudi feminista*, asociándolo con los valores culturales nacionalistas y católicos. De esta forma, quedó definido un modelo conservador de feminismo, adscrito a las normas tradicionales de género pero que utilizó la importancia del rol desempeñado por la mujer en la construcción de la identidad catalana como medio de acceso de las mujeres a campos como la educación o la cultura. Las movilizaciones sociales de mujeres en el País Vasco también fueron organizadas por la asociación nacionalista Emakume Abertzale Batza, aunque no desde un planteamiento feminista. El nacionalismo español también contó con organizaciones feministas, como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, presidida por María Espinosa, cuya argumentación se basaba en una defensa acérrima del estado central frente a los nacionalismos periféricos. Estos casos evidencian que las diversas organizaciones de mujeres no tenían planteamientos muy políticos, pero estaban determinadas por la política de la época. Sus intereses se centraban más en la instrucción de las mujeres, así como en la promoción laboral, atención a la que dedicó muchos esfuerzos María de Echarri, fundadora de los sindicatos femeninos obreros, quien, como inspectora de trabajo, impulsó un programa de acción social dirigido a obreras. Desde el feminismo católico se reivindicaba una mayor presencia de las mujeres en los espacios públicos, en la educación y asistencia social, lo que refleja sus concepciones tradicionales de la función social que debía tener la mujer. Pero, a su vez, estas iniciativas reivindicativas a favor de la dignificación de la experiencia profesional y del trabajo doméstico transgredían los modelos vigentes de feminidad. En ese sentido, el feminismo catalán que nace en torno al Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, fundado en 1909 por Francesca Bonnemaison, representa el carácter contradictorio de un feminismo social conservador y a su vez transgresor.

El feminismo histórico español, desde movimientos conservadores como el reformismo católico, el nacionalismo catalán o vasco u otros más progresistas como el obrero, cuestionó la

situación de la mujer y abrió nuevos caminos, redefiniendo lo público y lo privado, aunque siempre desde la reivindicación de la política de la igualdad, como sus homónimas anglosajonas. Con la llegada del franquismo, los testimonios de aquella época fueron olvidados y anulados. La mayoría de aquellas pioneras se encontraban exiliadas y las que permanecían en el país quedaron condenadas al silencio.

La segunda ola del movimiento internacional feminista, que estalló en los años sesenta, tuvo su impulso en España favorecida por la nueva coyuntura política. En este nuevo marco se comenzaron a publicar, como ya hemos visto, estudios dedicados a pioneras como Clara Campoamor o el grupo Mujeres Libres, así como obras de influyentes teóricas contemporáneas como M.^a Aurèlia Capmany o Lidia Falcón. En España, esta segunda etapa del movimiento de liberación de la mujer feminista se originó en el seno de la oposición franquista y su emergencia como nuevo actor social se produjo con el inicio de la transición democrática.

La división que había experimentado el feminismo internacional por aquellos años también encontró su correlato en España, pero con sus especificidades culturales. En 1975 tuvieron lugar en Madrid las Primeras Jornadas de la Liberación de la Mujer, celebradas la clandestinidad. Se convirtieron en un foro de discusión donde se perfilaron las dos corrientes principales de feminismo: las que buscaban la igualdad de derechos y las que buscaban la emancipación. El primer grupo se apoya en partidos de izquierda y bebe de las influencias de figuras del feminismo socialista como Alexandra Kollontay. El segundo grupo, más radicalizado, aunque tiene su raíz en la nueva izquierda, no se vincula a ningún partido por considerarlos patriarcales. Se considera un movimiento global y autosuficiente que, lejos de pretender la adaptación de los roles femeninos a los masculinos, establece lazos de solidaridad entre las mujeres. Adoptaron el popular eslogan “lo personal es político”, acuñado por la reciente fallecida Kate Millet, una de las voces de referencia del movimiento feminista radical. Su libro *Política Sexual* —junto con *Dialéctica del Sexo*, de Soulamith Firestone— marcó un hito en la historia del feminismo radical.

En los años ochenta y noventa, las investigaciones fueron avanzando en los estudios de la mujer, alejándose del carácter contributivo de las primeras publicaciones y empleando enfoques multidisciplinares para analizar temas como el cuerpo, la reproducción, la moral o la vida cotidiana, entre otros.

En cuanto a las perspectivas historiográficas actuales, me gustaría destacar los seminarios organizados por la AEIHM (Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres), en los que se debaten cuestiones teóricas y metodológicas de actualidad, como las políticas identitarias y la resignificación de los valores de género al estudiar el feminismo en la transición o el uso de los conceptos foucaultianos para comprender la opresión simbólica de las mujeres. Son nuevos utillajes teóricos que están afrontando la necesaria renovación historiográfica para responder a una nueva concepción de la historia y de sus sujetos de estudio.⁶⁷

Respecto a los estudios sobre que se ocupan de la representación de la mujer en el cine, en España, al igual que ocurre con los estudios sobre mujeres en general, las investigaciones han tardado en llevarse a cabo. Hasta la década de los 90 podríamos afirmar que hay un vacío historiográfico total. Las lagunas se han ido cubriendo y enriqueciendo a partir de los distintos enfoques: del análisis de la imagen de la mujer y su comparación con la imagen real a abordar asuntos más complejos sobre autoría y recepción, de la visibilización de las directoras mujeres a la deconstrucción de los discursos de subordinación construidos por el cine.⁶⁸

En la actualidad, me gustaría destacar la labor de GECA⁶⁹ (Género, Estética y Cultura Audiovisual) de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, un grupo interdisciplinar dirigido por Francisco Zurian Hernández que aplica los *cultural studies* y *gender studies* al audiovisual. Este autor reflexiona sobre el momento en el que nos encontramos a nivel metodológico y sobre cómo analizar las representaciones audiovisuales desde la perspectiva de género, además de abogar por la necesidad de crear una nueva metodología más pluridisciplinar, que aúne diferentes perspectivas teóricas para salvar el

⁶⁷ Para ampliar los retos actuales de la historia de las mujeres ver:

Del Val Valdivieso, M^a I., Tomás Pérez, M. S., Dueñas Cepeda, M^a J. y De La Rosa Cubo, C. (Eds.), *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Universidad de Valladolid, 2004.

Regura Graiño, C. Recepción y evolución de la historia de las mujeres. Introducción y desarrollo en relación con la Historia de España. *Vasconia*, nº 35, 2006, pp. 13-30.

Borderías, C. (Ed.), *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*, Icaria, Barcelona, 2009.

Nash, M. y Fuentes, P. (Eds.). *Entre dos orillas: las mujeres en la Historia de España y América Latina*, Icaria, Barcelona, 2012.

Del Val Valdivieso, M.^a I. y Gallego Franco, H. (Eds.), *Las huellas de Foucault en la historiografía. Poderes, cuerpos y deseos*, Icaria, Barcelona, 2013.

⁶⁸ Para una revisión más amplia del estado de la cuestión en España sobre los estudios de feminismo y cine, ver M. Castejón Leorza, op. cit., pp. 37-59

⁶⁹ Zurian Hernández, F.A. y Borrego Errazu, M., Sexualidad, Género y Cultura en los estudios de comunicación audiovisual en España: el caso de GECA, Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación. *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, nº especial de diciembre, 2013, pp. 411-422.

miedo existente a la teoría. Propone una apertura metodológica que integre los planteamientos estéticos, el estudio del cine como arte y los contextuales, recogiendo conceptos procedentes de los *gender studies*, feminismo, teoría *queer*... metodologías más flexibles y dinámicas, con herramientas del discurso posmodernista, posestructuralista y postcolonial, que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento. (Zurian Hernández, 2013:477). En definitiva, lo que hemos visto que desde los *cultural studies* están realizando en el ámbito anglosajón. Pone el foco en la necesidad de llevar a cabo investigaciones que sigan la línea de analizar las representaciones y los procesos de percepción de la imagen por parte del espectador, la proyección política de la imagen. Se aproxima a la hermenéutica como “filosofía de la comprensión” planteada por Hans-Georg Gadamer, entendiendo la hermenéutica “desde la dimensión lingüística e histórica de la comprensión humana”. (Zurian Hernández, 2013:479). Desde ese planteamiento nos incita a preguntar al texto y mantener una conversación abierta con él, puesto que no solo investigamos, sino que interpretamos, y por lo tanto le damos sentido. La propuesta metodológica de Zurian Hernández tiene tres puntos de desarrollo: interpretar la imagen contextualmente, de forma reflexiva y discursiva (del sujeto emisor al sujeto receptor). En definitiva, propone un esfuerzo por teorizar como desarrollo metodológico que particularmente me resulta muy interesante.

Entre la multitud de autoras y publicaciones que han ido apareciendo en los últimos años llenando ese vacío historiográfico en nuestro país, me gustaría resaltar a Bárbara Zecchi, profesora y teórica fílmica feminista, autora de libros como *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género* (2014) y *La pantalla sexuada* (2014), que ella misma define como “un libro que pretende establecer un diálogo entre toda la crítica feminista anglosajona —francesa, incluso— y su aplicación en España. A ella se le debe el término “ginocine”, un término cómodo que elimina las connotaciones de la palabra feminista: “todo el cine producido por mujeres es ginocine, pero también podría ser un cine dirigido por hombres que tienen una sensibilidad hacia cuestiones de género”.⁷⁰ Zecchi aboga por una definición del feminismo más flexible y amplia, para que nadie se sienta excluido de la defensa de la discriminación social de las mujeres en la sociedad patriarcal. En su “pantalla sexuada” aborda los temas centrales de la

⁷⁰ Castejón Leorza, M., La historia está muy coja: apenas se cita a Pilar Miró, y a menudo para criticarla, en *Pikara Online Magazine*, Recuperado de 27/07/2014. <http://www.pikaramagazine.com/2014/07/la-historia-de-las-cineastas-esta-muy-coja- apenas-se-cita-a-pilar-miro-y-a-menudo-para-criticarla/>

teoría filmica feminista: espacio, autoría, placer, cuerpo y violencia. También sobre uno de los temas fundamentales y todavía fértiles: el tema de la recepción y de la espectadora, que gracias a las aportaciones que se están realizando desde la antropología y la etnografía, es analizada como un sujeto que negocia y cuestiona la lectura impuesta por la mirada dominante. Utiliza la heterotopía de Michel Foucault —concepto que desarrolla en oposición a la utopía— como un contraespacio, una especie de lugar que está fuera de todos los lugares, aunque sean efectivamente localizables, y que sirve para huir o crear nuevos espacios de construcción de las identidades más allá del patriarcado.

Lo que es evidente es que el panorama historiográfico actual ofrece un enorme abanico de utillajes metodológicos desde el que pensar e historiar el pasado de las mujeres.

SEGUNDA PARTE

MARCO CONTEXTUAL

CAPÍTULO 3. CONTEXTO HISTÓRICO: DEL TARDOFRANQUISMO A LA CONSOLIDACIÓN DEMOCRÁTICA

3.1 Introducción: las políticas de la memoria y el relato edulcorado del pasado

El contexto histórico de nuestra investigación abarca el periodo comprendido entre el tardofranquismo y la consolidación democrática. Tal como he explicado en la periodización, haremos un esfuerzo por contextualizar nuestro objeto de estudio dentro de un marco cronológico. Volveremos la mirada hasta la década de los sesenta, a mediados, en ese espacio temporal en el que subyace la dialéctica entre rupturas y continuidades en su adscripción cultural e ideológica. Son unos años de proceso, de enorme esfuerzo por superar las limitaciones del franquismo y acercarse al acervo de la cultura democrática (Santacana, 2013), donde hallaremos los orígenes del cine del destape, que podríamos enmarcar fundamentalmente en los años de la transición democrática. De ahí que las páginas siguientes sean un intento por sintetizar este periodo con la voluntad de contextualizar de manera global nuestro objeto de estudio. Antes de adentrarnos en el relato de los acontecimientos más importantes para tener una idea de este complejo proceso, me gustaría detenerme en señalar un fenómeno que se está produciendo en los últimos años: la recuperación nostálgica o *revival* de la memoria del contexto histórico que nos atañe. La memoria de la España del Seat 600, el turismo y sus suecas y la música yeyé o de actores icónicos como Fernando Esteso y Andrés Pajares, está de moda entre una generación joven de cineastas y realizadores de series, que

encuentran en esa época un arsenal de atractivos. A través de un género como la comedia, que pasa inadvertido para por el historiador en general, y en un medio como la televisión, se recupera o tritura un pasado con una mezcla de política y entretenimiento. El reciclaje cultural tiene su máximo exponente en la serie *Cuéntame* de TVE, estrenada en los albores del siglo XXI. Para el historiador Vicente Sánchez Viosca, *Cuéntame* ha cambiado radicalmente el panorama de la representación histórica del franquismo, al posarse sobre una década hasta entonces carente de atractivo para el cine y la televisión con aspiraciones históricas. La popular serie representa la consumación de un proceso de reciclaje sobre la vida cotidiana, transportándolo al medio doméstico por excelencia: la televisión. Sin embargo, para Sánchez Viosca, introduce algo nuevo y muy interesante para reflexionar: su voluntad de presentarse como un proyecto memorístico que sirva de puente intergeneracional. A través de esas imágenes asistimos a una pseudoescritura histórica del franquismo en forma de provocación e imposición de la memoria colectiva. Este fenómeno de revival cultural tiene una visión del franquismo dulce y nostálgica, acrítica y que incide en lo afectivo. El autor nos alarma de que esa frivolidad mediática esté sustituyendo a la misión histórica. Se trata de un fenómeno que se está extendiendo también a libros de consumo masivo, como el fenómeno *Yo fui a EGB* de Javier Ikaz, libro más vendido del 2014. Lo problemático es que están imponiendo un estándar de memoria tan carente de racionalidad como rebotante de emoción (Sánchez Viosca, 2003:43-48). Una recuperación de la memoria basada en el dicho popular de que “cualquier tiempo pasado fue mejor” o como expresa el slogan del portal creado a partir del fenómeno “Yo fui a EGB”: “no somos nostálgicos, más que nada porque no hay nostalgias como las de antes”. Las palabras de Gerard Imbert, “la ficción acoge todo aquello que no tiene cabida en el discurso público”, nos sirven para comprender que se está produciendo un fenómeno de recuperación de la memoria popular frente a otra oficial que defiende la amnesia y critica cualquier proyecto de memoria histórica. Estas políticas discursivas de la memoria también han sido analizadas por autores como José Carlos Rueda Laffond⁷¹, quien las ha descrito como unas políticas de la memoria basadas en el “nacionalismo banal” de Michael Billig. La banalidad ideológica del franquismo se hace patente, según este autor, en la representación audiovisual de la monarquía, en la labor de TVE de socializar una imagen positiva de los príncipes para legitimar la sucesión. El relato televisivo recalcó una suerte de comunión plebiscitaria garantizada

⁷¹ El historiador Rueda Laffond está llevando a cabo numerosas investigaciones sobre las prácticas de la memoria, posmemoria y los relatos mediáticos. Aborda los discursos públicos sobre la memoria, utilizando la Transición como ejemplo de “monumentalización del pasado” y del uso público de la historia. Ver bibliografía.

gracias al “futuro en paz y convivencia” (Rueda Laffond, 2013:102). Rueda Laffond también ha analizado el fenómeno Cuéntame (2009) como ejemplo de esta narrativización histórica del pasado.

La televisión del franquismo y la transición se encargó de banalizar el discurso oficial para asentarse en lo cotidiano, en los hogares, y unir a todos los españoles en torno a la televisión. La televisión del tardofranquismo fue un medio de entretenimiento a la vez que órgano de propaganda gubernamental, un instrumento oficial político. Billing propone los medios de comunicación como cauces cotidianos para la (re)producción normalizada de la conciencia nacional. Según el enfoque de que el nacionalismo banal actúa como un recordatorio sutil acerca de quiénes somos, dónde estamos y qué nos une en términos de identidad nacional, el nacionalismo banal podría definirse como una suerte de estrategia de mantenimiento o *gimnasia cultural*, en tanto que suma de pautas rutinarias basadas en un aparentemente incontestable sentido común (Rueda Laffond, 2015:4147). Esta dimensión popular del medio televisivo parece encontrar analogías con la actual televisión y su relato edulcorado del pasado.

La memoria está de moda, y el pasado reciente también, pero estamos asistiendo a una recuperación del pasado banal, basada en los mitos, como ocurre con el mito fundacional de la actual democracia. Sophie Baby nos propone revisar con distancia el paradigma de modélica (Baby, 2015:75-92). Se han multiplicado los movimientos de recuperación de la memoria histórica que ponen en tela de juicio el modelo de reconciliación de los años 70. Un mito fundado, según la autora, que encuentra su origen en las profundas aspiraciones de paz y de reconciliación del pueblo español y en su deseo de salir del ciclo secular de violencia. Sin embargo, no deja de ser una representación desfasada de un proceso histórico mucho más complejo y profundamente marcado por la realidad de una violencia cuyas huellas siguen presentes.⁷²

Me parecía relevante señalar este fenómeno de reciclaje cultural y reescritura edulcorada del pasado reciente porque observo una analogía hipotética entre esa política de la memoria acrítica y nuestro objeto de estudio: el cine popular de los sesenta y el cine del destape. Ese

⁷² Baby, S. Volver sobre la *Inmaculada Transición*. El mito de una transición pacífica en España. En España, en Chaput, M. C. *La transición española, nuevos enfoques para un viejo debate*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, p. 92. Sobre el tema de la violencia durante la transición y su repercusión internacional ver: Picciano, M. *Las páginas oscuras de la transición española a través de L'Espresso*, Panorama, Epoca (1975-1977) (Tesis doctoral), Università de la Sapienza, Roma, marzo 2017.

cine y el actual comparten una mirada nostálgica y “feliz” de aquel periodo histórico.

La Transición política española es de uno de los procesos históricos más decisivos de nuestra historia. Su desarrollo positivo la ha convertido en objeto de estudio para numerosos investigadores, que desde diversas disciplinas y latitudes analizan esta etapa crucial de nuestra historia contemporánea. Desde la sociología y la historia política se ha intentado interpretar el porqué del éxito de un fenómeno tan complejo. El proceso pacífico ha dado como resultado la creación de un mito, el mito de la transición “inmaculada o pacífica”. La naturaleza de las transiciones ha sido objeto de varias teorías. Según Samuel P. Huntington, la transición española se encontraría inmersa dentro de la tercera ola de democratizaciones, iniciada a partir de la “revolución de los claveles” en Portugal, y que se propagó a más de treinta países de Europa, Asia y América Latina. Esta tercera ola experimentó un segundo impulso al final de la década de los ochenta, tras el hundimiento de la URSS, y repercutió en los países que se encontraban bajo su órbita. Huntington establece unos rasgos comunes, un tanto simplificados, que le permiten fijar modelos generales de transición a la democracia. En esta teoría comparativa también se encuentra M. Lipset, quien argumenta la existencia de una interrelación entre el crecimiento económico y el establecimiento de la democracia política, aunque dicho esquema ya ha sido desmontado con ejemplos de nuevas democracias que han nacido en medio de crisis económicas. Frente a este análisis estructuralista se encontraría la tesis centrada en la acción de los actores políticos, según la cual la transición española es fruto de la improvisación. Teoría apoyada por politólogos como Josep María Colomer, según el cual el “modelo español” deriva del juego estratégico de las elites políticas participantes, auspiciadas por una sociedad civil que elude la confrontación violenta. Estos políticos, calificados de brillantes, superarían la contingencia inherente a toda sociedad, a través de la negociación y la convergencia de una misma cultura política, apoyada por una economía de mercado que conjuga prosperidad económica y bienestar social.

Ni la transición española tenía un diseño configurado en sus inicios, puesto que ni inmovilistas ni aperturistas querían acabar con el régimen franquista, ni fue un proceso improvisado, pues existían factores objetivos que facilitaban el camino hacia el sistema democrático. Un factor esencial fue el marco exterior favorable. Tras el fracaso de los sistemas políticos totalitarios, el concepto de democracia se convirtió en el ideal político incuestionable para un amplio número de países. Tras la caída de la dictadura en Portugal y Grecia, el régimen franquista ya no podía sobrevivir ni ser tolerado. Las nuevas condiciones políticas de

cooperación internacional, articuladas institucionalmente en las Naciones Unidas y el Mercado Común, permitieron una transformación económica espectacular que produjo visibles e importantes cambios sociales y actitudinales. Estos factores contextuales tuvieron gran impacto en la Europa meridional. Los cambios en el sistema educativo, la liberalización eclesiástica propiciada por Juan XXIII y el Concilio Vaticano II, el desarrollo urbanístico, los movimientos migratorios y el turismo son algunos elementos que explican los cambios en las mentalidades. En este contexto, la sociedad española comenzó a experimentar la influencia de los medios de comunicación. La televisión, medio de masas por excelencia, se convertiría en un objeto cotidiano y símbolo de modernidad. El televisor se instaló en el centro de los hogares españoles, convirtiéndose en fuente de entretenimiento aglutinador de las familias, a la vez que instrumento de propaganda oficial del régimen. Sin lugar a dudas, las transformaciones estructurales del mundo occidental crearon un marco favorable para el cambio interno en España.

Estos factores, unidos a la encomiable labor desempeñada por Adolfo Suárez como piloto del cambio, el papel de moderador y propulsor del monarca, el compromiso negociador de la oposición al aceptar el procedimiento reformista y, por supuesto, el apoyo de la mayoría de los ciudadanos que con cautela y madurez esperaban la consolidación democrática, explican la rapidez y la facilidad de la transformación. Con respecto al protagonismo de la sociedad civil, algunos autores, como Álvaro Soto o Víctor Pérez Díaz, sostienen que tuvo un papel muy destacado, evitando confrontaciones en momentos delicados, e incluso repercutiendo en el discurso y la práctica política. No obstante, la opinión generalizada de los especialistas es que el consenso de la clase política redujo la movilización social. En resumen, podríamos afirmar que el caso español es el resultado de la combinación de unas condiciones estructurales favorables y de la acción de un grupo de políticos que superó la contingencia inicial, materializada en el debate “reforma-ruptura”, para converger en unos objetivos comunes.

Como afirma Javier Tusell, el historiador de la transición queda sometido a una especie de “libertad vigilada” por el carácter provisional que adquieren las conclusiones ante nuevos enfoques o fuentes. En cualquier transición —y de forma especial en el caso español—, el cambio político tiene lugar en un ambiente secreto, donde las conversaciones privadas se suceden entre los protagonistas. Las revelaciones de algunos de ellos están aportando datos muy interesantes y esclarecedores. Hoy en día, asistimos a una renovación historiográfica que cuestiona el mito de la transición, sobre todo en su calidad de pacífica. En los últimos años se

han celebrado numerosos congresos que tienen como objetivo revisar este periodo histórico evitando visiones simplistas desde el presente. Como afirma Pere Ysàs, el ensayismo transicional está repleto de tópicos y simplificaciones. Ni la transición fue modélica ni “inmodélica”, *strictu senso*, como afirma Pere Ysàs, ni las virtudes ni los defectos de nuestra actual democracia tienen como responsable a la transición, pero es indudable que nuestra democracia se construyó sobre sus cimientos.

3.2 De la agonía del franquismo a la consolidación democrática

Debemos remontarnos hasta la década de los sesenta para comprender cómo entró en crisis el régimen franquista. En el octavo gobierno franquista (1957-1962) se incorporaron los denominados tecnócratas del Opus Dei (Laureano López Rodó, Alberto Ullastres, Mariano Navarro Rubio...), que de forma indirecta iban a promover profundos cambios en el régimen. La nueva política económica impulsada por López Rodó, que se concretó en el Plan de Estabilización, iba a ser el primer punto de enfrentamiento entre los hombres del Movimiento (José Solís y José Luis Arrese) y los recién llegados. El ministro del Opus Dei impulsaba medidas liberalizadoras y la necesidad de sujetarse al presupuesto diseñado por Hacienda para salir de la crisis. El control de los Planes de Desarrollo constituyó un nuevo campo de batalla entre las distintas familias. Las nuevas medidas adoptadas, menos liberales, fueron una estrategia política de los hombres de Carrero (López Rodó y López Bravo) para permanecer en el poder y proceder a la institucionalización de una democracia orgánica bajo una futura monarquía autoritaria (Montero Díaz, 1998:710).

El crecimiento económico, a pesar de ser frenado por el trasfondo político comentado, acabó con la obsoleta política autárquica y significó una verdadera revolución que transformó la sociedad española. La apertura del mercado a inversores extranjeros permitió el crecimiento industrial sostenido y la rápida y prolongada urbanización del país. El turismo impulsó la economía y se convirtió en el principal medio de difusión de ideas y comportamientos que iban a propiciar un importante impacto en la cultura de los españoles. El régimen buscaba, de este modo, lavar su imagen de cara al exterior y legitimar su trayectoria. En aquellos momentos, Franco, consciente de su edad, tomó la decisión de institucionalizar definitivamente el régimen con el propósito de dejarlo todo “atado y bien atado” tras su muerte. Esta institucionalización se materializó en dos importantes acciones políticas: la Ley Orgánica del Estado (10 de enero de 1967) y el nombramiento de Don Juan Carlos como sucesor (22 de julio de 1969). Con estas acciones parecía quedar solucionada la continuidad del Estado del 18 de julio sin su figura fundacional. Sin embargo, el abismo entre la sociedad y la política cada vez era más evidente. La modernización y semilibertad ejercidas por el régimen se convirtieron en factores adversos, puesto que posibilitaron la expresión de la conflictividad social latente y la aparición de nuevos focos de tensión.

Durante estos años, el movimiento obrero —junto con el estudiantil— cobró fuerza. Un nuevo proletariado más cualificado reclamaba mayores libertades sindicales y derecho a negociar horarios y salarios con los patronos. El descontento obrero aumentaba al comprobar que la prosperidad económica no les alcanzaba. Las huelgas organizadas por un nuevo sindicato clandestino, Comisiones Obreras, se extendieron por todo el país con un sentido claramente político. A su vez, la fuerte represión policial alentaba la concienciación y la solidaridad entre la clase obrera. En 1972, en una gran huelga celebrada en El Ferrol, murieron dos obreros y en 1973, la muerte de un huelguista en la central eléctrica de Sant Adrià dio lugar a la mayor manifestación acontecida en Cataluña desde la Guerra Civil. Las huelgas no paralizaron la economía, pero demostraron la ineficacia de los sindicatos oficiales para sofocar la lucha de clases (Carr,1996:33). Al movimiento obrero hay que añadir el estudiantil. La universidad se había convertido en centro de expresión de la diversidad de pensamiento. El clima que se vivía en las aulas, con una ocupación policial permanente, era insostenible desde 1968. Las demandas principales estaban dirigidas contra el SEU (Sindicato Estudiantil Universitario), al que se quería sustituir por instituciones democráticas. Por otra parte, la relativa liberalización de los sesenta permitió la aparición de una subcultura de oposición impregnada de ideología marxista, que desplazó a la cultura liberal orteguiana. La nueva generación de intelectuales tenía como principal tema de discusión la construcción de un nuevo orden. La cultura crítica se fue radicalizando, inscribiéndose en la década de los setenta en la contracultura. El franquismo perdió la batalla de las ideas, ya solo le quedaban la cultura y los espectáculos de masas (fútbol, toros, radio, teatro comercial, televisión) (Fusi y Palafox, 1997:319).

El problema más delicado para el franquismo en esta última etapa fue el resurgir del nacionalismo periférico y el terrorismo. El desgaste de los partidos nacionalistas en el exilio dio paso a la acción de grupos internos. En 1959 nace ETA (*Euskadi ta Askatasuna*, pueblo vasco y libertad) en el seno del PNV como grupo de reflexión política. Su actitud era más radical, presentándose como movimiento independentista de corte marxista que desde un principio adoptó la lucha armada⁷³ como medio legítimo para conseguir sus reivindicaciones. El único

⁷³ En la década de los sesenta surgieron grupos nacionalistas que incorporaban, por primera vez en nuestro país, motivos ideológicos marxistas. Y algunos grupos incorporaron la acción directa y la guerrilla urbana, como ETA en el País Vasco, Terra Lliure en Cataluña, Frente Militar Irmandiño, Loita Armada Revolucionaria, Exército Gerrilheiro do Pobo Galego Ceibe en Galicia y Movimiento para la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario (MPAIAC) en Canarias. Estos grupos tuvieron especial relevancia por su repercusión sociopolítica al emplear el ejercicio de la violencia. Francisco Letamendía señala que, en estos casos, la legitimación del uso del terror y la

método del que parecía disponer el régimen, ante la falta de argumentación, era la represión. Así lo demuestran la ocupación militar de las provincias vascas tras la declaración del estado de excepción en 1968 y 1969 y el espectacular juicio contra 16 militantes de la banda armada, entre los que había dos sacerdotes y tres mujeres. Aquel juicio, el proceso de Burgos, celebrado en 1970, supuso un revulsivo para la conciencia vasca, convirtiéndose en un juicio al régimen. Por otro lado, subrayó la progresiva desunión entre el Estado y la Iglesia. La nueva actitud de la Iglesia, expresada en el Concilio Vaticano II (1964), y la renovación de la jerarquía episcopal española, que culminó tras la muerte del cardenal reaccionario Plá y Deniel con el nombramiento de monseñor Enrique y Tarancón, propició un proceso de separación con el Estado. El Vaticano apoyaba las protestas generalizadas en el ámbito internacional. En septiembre de 1971, la asamblea conjunta de obispos y sacerdotes, además de criticar la falta de libertades civiles del régimen, pidió perdón por su fracaso en la reconciliación de un pueblo dividido por una guerra civil. Esto significaba la deslegitimación del régimen por parte de la institución sobre la que se habían sostenido sus principios. Ese mismo año se había constituido la Asamblea de Cataluña,⁷⁴ que, junto con el PNV, se convirtieron en los instrumentos catalizadores de la conciencia nacionalista y de movimientos de oposición al franquismo.

La mano dura ejercida por el gobierno constituido en 1969, encabezado por el almirante Carrero Blanco, había resultado un fracaso ante una opinión pública cada vez más plural. El “escándalo Matesa”⁷⁵ —concesiones irregulares de créditos a dicha empresa—, especialmente utilizad por la prensa, y las huelgas y protestas, ya comentadas, situaban al régimen en una posición crítica. Las divergencias internas que surgieron a principios de la década de los sesenta entre los partidarios de una dictadura clerical-militar, los identificados con una burocracia desarrollista y los reformistas se intensificaron en el periodo comprendido entre 1969 y 1975. En esa etapa la política se debatiría entre *aperturistas* e *inmovilistas*, que simplemente fue una discusión formal sobre el modo de perpetuar el régimen. Los primeros pertenecían a la

violencia como medios para alcanzar su emancipación bebe del pensamiento marxista francés, que adaptó a la realidad europea el sentimiento antiimperialista extraído de los procesos de descolonización tercermundistas. Jean Paul Sartre o Frantz Fanon exaltaron y mitificaron el empleo de la violencia. Gurutz Jáuregui resalta la tesis del “espejismo colonial” en el fenómeno etarra, sostenida por la sentencia arañiana de considerar el País Vasco una nación ocupada por España y por la represión franquista. En Sepúlveda, I., La eclosión nacionalista: regionalismos, nacionalidades y autonomías, en Tusell, J. (Ed.), op. cit., pp. 421- 422.

⁷⁴ En esta asamblea se enmarcan todo tipo de instituciones catalanistas, muchas de ellas de carácter cultural, que reclamaban libertad, estatuto y autonomía.

⁷⁵ El “caso Matesa” se produjo como consecuencia de las luchas entre las familias franquistas por adoptar una posición privilegiada ante el nuevo mapa político que se preveía. Se trató de una estrategia contra los colaboradores de Carrero, pero fracasaron, ya que en el nuevo gabinete constituido en 1973 se iba a convertir en el primer presidente del Gobierno.

generación nacida en los años 30 y 40, hombres como Manuel Fraga, Ruiz Giménez o José M.^a Areilza, que habían roto con el régimen y desde la semioposición democrática reclamaban la necesidad de implantar una economía liberal y unas instituciones que reflejaran la evolución de la sociedad civil. Los inmovilistas, enmarcados en el búnker, estaban formados por ultraderechistas, vieja guardia falangista, conservadores católicos y tradicionales, el sector duro del ejército, los hombres de Girón de Velasco o los neofascistas de Blas Piñar, entre otros. Estos creían que el franquismo era un sistema político coherente y que cualquier modificación lo destruiría.⁷⁶ Franco y su *alter ego*, Carrero Blanco, optaron por el continuismo con gobiernos duros, lo que demuestra su debilidad ante un proceso progresivo de deslegitimación del régimen.

Carrero opinaba que los reformistas eran liberales disfrazados que acabarían destrozando la democracia orgánica y que existía una conspiración en el ámbito internacional contra los principios del régimen, pero ni siquiera Carrero logró su propósito de rearme moral y político. Por su parte, el grupo de burócratas y reformistas⁷⁷ comprendió que el abismo que existía entre una sociedad en proceso de transformación y una política paralizada debía ser reducido. Para ellos, este intento constituía la única posibilidad para mantener un régimen que no había preparado su futuro póstumo.⁷⁸ Con la perspectiva que nos da el tiempo, parece claro que este propósito creó las condiciones para que, tras la muerte del dictador, se pudiera avanzar en la unión, plasmada bajo el gobierno de Adolfo Suárez, entre la España oficial y la España real, dualidad conceptual ya expresada por Ortega y Gasset a principios de siglo.

El 20 de diciembre de 1973, el mismo día que se iniciaba el proceso 1001 contra los dirigentes de Comisiones Obreras, el almirante Carrero era asesinado por el comando Txikia de ETA, mediante un aparatoso atentado que hoy todavía suscita muchas incógnitas entre algunos escritores. La etapa de Carrero Blanco es decisiva para comprender la evolución posterior del proceso. Es una etapa compleja y desconocida en muchos aspectos. El cambio de mentalidad expresado por la sociedad, la evolución económica, la desunión radical de la clase dirigente del

⁷⁶ Una de las discrepancias fundamentales dentro del régimen giraba en torno al asociacionismo, que para unos significaba la aceptación del pluralismo político y para otros la tolerancia de partidos subversivos que instaurarían el comunismo ateo.

⁷⁷ En este sentido debemos subrayar que dentro de los reformistas los objetos eran diferentes. En el fondo todo era una cuestión meramente formal.

⁷⁸ Frase de Blas Piñar expresando el concepto de antirreformismo.

régimen, la conflictividad social, los éxitos en la política exterior dirigida por López Bravo —la firma de un importante acuerdo comercial con la Comunidad Europea y el establecimiento de relaciones diplomáticas con la Alemania del Este y China— indicaban que la actitud hacia el exterior estaba cambiando. Esta postura se irá consolidando en virtud de un contexto internacional dispuesto a apoyar el inevitable proceso de democratización. Aquel zambombazo pareció anunciar el inicio del proceso.

El nombramiento de Carlos Arias Navarro como nuevo hombre fuerte del gobierno sorprendió a la mayoría. Dos eran los motivos principales: su responsabilidad en el atentado como ministro de la Gobernación y su pertenencia a la generación anterior a los hombres más destacados del régimen en esa etapa. La tensión entre las diferentes tendencias, preparadas para suceder a Franco, había quedado visible en el funeral de Carrero. La debilidad física y mental de Franco era aprovechada por las camarillas cortesanas de El Pardo, que evitaron la elección del progresista Torcuato Fernández Miranda a favor del nombramiento de un hombre duro, Arias Navarro. Solo su experiencia al frente de las fuerzas de orden público parecía suficiente garantía en un momento de grave incertidumbre. En enero de 1974, formó gobierno, eliminando a la mayoría de los tecnócratas del Opus Dei y apoyándose en burócratas de pasado falangista. Su discurso aperturista del 12 de febrero sorprendió a Franco y alertó a los inmovilistas. Arias Navarro prometió un programa de reformas del régimen hacia un pluralismo político, que como posteriormente se comprobaría constituía una falacia. La vida política experimentó una cierta revitalización gracias también a la política tolerante del nuevo ministro de Información, Pío Cabanillas, que permitió la difusión de una prensa encargada de concienciar al país en el camino hacia la democracia. La oposición moderada (liberales, grupos socialdemócratas, democristianos del grupo Tácito) ya no fue objeto de una represión indiscriminada. Sin embargo, como he señalado anteriormente muy pronto se pusieron en evidencia los límites de ese espíritu. El 24 de febrero, el obispo de Bilbao, Antonio Añoveros, fue arrestado acusado por sus declaraciones a favor de la identidad cultural y lingüística vasca. Unos días más tarde, esta actitud represiva fue más evidente con la ejecución el 2 de marzo del joven anarquista catalán Salvador Puig Antich y del polaco Heinz Chez, acusados respectivamente de asesinar a un policía y a un suboficial de la Guardia Civil. La cuestión era delicada. Arias se vio acorralado tanto desde el interior, con las presiones del búnker, como desde el exterior, con una oposición social cada vez más mayoritaria, debido a la incorporación de una nueva generación a la vida profesional. Las movilizaciones, como hemos ido viendo, se

centraron principalmente en cuatro campos: nacionalista, laboral, estudiantil y eclesiástico. Desde estos ámbitos se concentraron las reivindicaciones que pedían un nuevo régimen de libertades, representativo y democrático. Pero Arias fue incapaz de interpretar lo que la sociedad estaba demandando en un momento delicado, agudizado por la situación económica que azotaba al país desde la crisis del petróleo de 1973.

Mientras, Franco se había convertido ya en un mero espectador y el príncipe Juan Carlos esperaba los acontecimientos. Franco, manipulado por el búnker, se resistía a abandonar el ejercicio del poder, aunque se mostraba incapaz de asumir cualquier tipo de responsabilidad ejecutiva. Ante las muestras de decrepitud física de Franco, los problemas internos del régimen (Gironazo, destitución del militar liberal López Alegría, etc.) y el impacto de la revolución portuguesa, las fuerzas democráticas de izquierda comienzan a ser conscientes de que el final se acerca y proceden a organizarse. En el verano de 1974, el PCE formó la Junta Democrática, pero el Partido Comunista ya no ostentaba la hegemonía de la oposición al franquismo. Un año después, y con sentido antagónico a la anterior, surgió la Plataforma de Convergencia Democrática, agrupada en torno al PSOE, un partido liderado por el joven Felipe González, que tras el Congreso de Suresnes aparecía en escena con el apoyo de la Internacional Socialista y adoptaba una posición moderada que absorbería a muchos antiguos radicales.

En febrero de 1975 quedó patente que el proyecto de Arias era inviable; la crisis ministerial de ese mes reflejó su incapacidad para conducir un gobierno dividido que cada vez producía mayor sensación de vacío. Mientras tanto, los enfrentamientos entre ultraderechistas y grupos de izquierda se sucedieron, ETA seguía con su estrategia de tensión, se agudizó la crisis del Sáhara y en el ejército surgieron por primera vez voces discordantes agrupadas en la UMD (Unión Militar Democrática).⁷⁹ La condena de dos militantes de ETA y tres del FRAP en el verano de 1975 agudizó los últimos coletazos del franquismo. A pesar de las manifestaciones internacionales (retirada de 15 embajadores europeos y apelación de clemencia del papa Pablo VI) y la protesta generalizada en el interior, Franco firmó las últimas sentencias de muerte de su dictadura. Los fusilamientos no eran sino un síntoma de debilidad de un régimen que ya no

⁷⁹ Los militares fueron paradójicamente perdiendo protagonismo en un sistema político alzado por ellos con el propósito de evitar una posible oposición militar. Aunque hubo sectores que intentaron operaciones contra la democracia, en realidad el ejército se mantuvo bastante unido y fiel a unas instituciones que cambiaban de legitimidad dentro de unos límites moderados. Los intentos golpistas fueron minoritarios y fracasaron, aunque hubo momentos de considerable tensión, como los previos a la legalización del PCE. Tusell, J., *La transición española a la democracia*, Historia 16, Madrid, 1997, p. 25.

contaba ni con el apoyo de la Iglesia⁸⁰. En estas circunstancias la oposición democrática se sentía fortalecida por el apoyo exterior. El 1 de octubre de 1975, Franco realizó su última aparición pública ante una gran multitud en el palacio de Oriente, donde pronunció sus últimos ataques contra el comunismo y la masonería. A partir de ese día comenzaría su descomposición física que duraría cinco semanas. La tromboflebitis se iba a convertir para muchos en la mejor revolución.

En el mismo día de la muerte de Franco se pusieron en marcha los mecanismos de sucesión trazados previamente. Dos días después, don Juan Carlos era coronado rey. El proyecto continuista quedaba en las manos del monarca. Pero ya en su discurso se comprobaría que la institución monárquica no se asemejaría a la concebida por el caudillo. Los primeros momentos fueron de incertidumbre y desconfianza hacia la falta de conocimiento de los planes del monarca. Para los continuistas la monarquía ya constituía en si misma un cambio, ya que era una institución que por su propia naturaleza transcendía a un régimen que basaba su legitimidad en la victoria de una confrontación civil. Para la izquierda el nuevo jefe del Estado era el heredero del Estado autoritario.

Su tarea no iba a ser fácil, debía ser cauteloso con el fin de mantener la serenidad, tanto del búnker como de la oposición, en un momento político de extremada delicadeza en el que se debatía la forma de conducir la transición: reforma o ruptura. En sus manos quedaba legitimar la institución monárquica como medio de reconciliación nacional y motor del cambio. El papel del rey como árbitro y moderador fue esencial hasta la aprobación de la Constitución de 1978, donde quedaba definida la monarquía parlamentaria con funciones meramente representativas.

En el gabinete formado en diciembre de 1975, el rey mantuvo como presidente a Arias Navarro. El rey tuvo que sacrificar a su pretendiente, pero a cambio incorporó a tres reformistas (Fraga, Areilza y Garrigues), hombres procedentes de la democracia cristiana, monárquicos y reformistas del Movimiento. Y situó a su maestro, Torcuato Fernández Miranda, como presidente del Consejo del Reino. El primer gobierno de la monarquía tuvo un carácter heterogéneo. Se trató de lograr un compromiso entre reformadores y conservadores. Para los

⁸⁰ El *taranconismo*, término que define la política religiosa llevada a cabo por el cardenal Vicente Enrique y Tarancón, abrió una etapa de libertad que culminó con la separación entre Estado e Iglesia y la aceptación de las reglas democráticas que conducirían a la aceptación de la neutralidad confesional del Estado. Franco murió pensando que la Iglesia le había traicionado. En Lamet, P. M., La Iglesia de la Transición y la democracia, en *Historia 16*, nº 241, 1996. p. 150.

rupturistas supuso una fuerte decepción, aunque entre la oposición se iba abandonando esta fórmula de cambio. En la etapa anterior, Don Juan Carlos y Arias no habían alcanzado un buen entendimiento. No obstante, con el mantenimiento de Arias, el rey buscaba iniciar una democratización moderada que no provocase al búnker. La falta de unidad interna y de liderazgo del Gobierno retrasó la definición de un proyecto reformista. Las discrepancias acerca del proyecto entre Fraga (ley de reforma) y Torcuato (ley para la reforma), provocaron, en cierto modo, el fracaso del Gobierno. Se llevó a cabo una leve modificación del sistema sindical con la aprobación de la ley de asociación y organización de trabajadores y patronos, pero se negó el establecimiento de órganos representativos en la vida política, económica y social. El proyecto que más polémica suscitó en las Cortes fue la legalización de los partidos políticos y la reforma de las mismas Cortes. Durante el primer trimestre de 1976 se comprobó la imposibilidad de consumir un proyecto reformista por parte de políticos franquistas que no creían en él. El ambiente era inestable para un gobierno presionado por la oposición y los desórdenes públicos.

La explosión de huelgas fue un fenómeno extendido a fábricas, servicios públicos, comunicaciones y cultura. Las manifestaciones pro amnistía y a favor de los estatutos de autonomía eran una forma de resaltar los defectos del Gobierno. El sentimiento de indignación y decepción política se tradujo en la unión de la oposición el 26 de marzo en la Coordinadora Democrática (conocida coloquialmente como la "Platajunta"). Paralelamente a las conversaciones iniciadas por algunos miembros del gobierno con la oposición, Fraga, uno de los aparentemente aperturistas, encarcelaba a los miembros de la Platajunta. Por aquel entonces, la oposición ya había adoptado la fórmula "ruptura pactada" como medio para lograr la transición a la democracia. Lejos quedaban los deseos rupturistas de transformar completamente las instituciones políticas vigentes. Si entre la oposición había existido un deseo por revertir las consecuencias de la guerra civil, este se había desvanecido ante la conciencia y el temor a una nueva confrontación (Soto,1998:23). Su pragmatismo les condujo al abandono de las aspiraciones de instaurar un gobierno provisional y la celebración de un plebiscito por el que se eligiera la forma de estado: monarquía o república. El compromiso y la negociación les permitió introducirse y establecer las reglas del juego político en esos años decisivos.

Los sucesos más graves durante este primer periodo de la monarquía tuvieron lugar el 3 de marzo de 1976 en Vitoria, donde cinco trabajadores murieron a manos de la policía en una huelga. A estos sangrientos sucesos se unieron las muertes de dos jóvenes en la

concentración carlista del 9 de mayo en Montejurra, donde se celebraba la conmemoración de la victoria contra los liberales en la tercera guerra carlista. Ante el rechazo de la opinión pública, la impaciencia del monarca ante el rumbo de los acontecimientos y el descrédito del proyecto reformista, Arias⁸¹ dimitió el 1 de julio.

Tras el cese de Arias, el candidato que más sonaba era José María de Areilza, Ministro de Exteriores de gran prestigio que parecía encarnar las cualidades esenciales para conducir la ya inevitable reforma política a la democracia. El nombramiento de Suárez como nuevo jefe de gobierno fue inesperado. Sin embargo, don Juan Carlos y Torcuato Fernández Miranda habían ido preparando el camino para su elección. Las maniobras realizadas por el segundo dentro del Consejo del Reino habían estado encaminadas, por un lado, a conseguir la presencia de Adolfo Suárez como candidato y, por otro, a que el grupo mayoritario reformista, que apoyaba a Areilza, no tuviera tiempo para actuar en contra de los intereses de la Corona. La larga experiencia política de Adolfo, como director de RTVE, vicesecretario General del Movimiento y como ministro del Movimiento en el gobierno de Arias, le avalaban sin suscitar demasiados entusiasmos. A su favor tenía la pertenencia a una generación de jóvenes políticos, su cercanía al monarca, que le había nombrado presidente del Consejo de Ministros, y su buena actuación ante los sucesos de Vitoria y en la defensa de la ley de Asociaciones. No obstante, para amplios medios de comunicación y la oposición significaba un retroceso. Todavía estaba en la mente su presidencia al frente de Unión del Pueblo Español.⁸² Pero el “error Suárez” se convirtió en un acierto, al imponer el ritmo y la forma hacia la legitimación democrática, calibrando a la vez las fuerzas de los franquistas con las de la oposición y todo ello sin correr graves riesgos, deseo generalizado de la mayoría de los ciudadanos. Fraga, Areilza y Garrigues se negaron a entrar en el gobierno. Su principal apoyo lo encontró en Alfonso Osorio, uno de los fundadores del grupo democristiano Tácito. Junto a él entrarían hombres de su confianza, como Calvo Sotelo o Martín Villa. El nuevo cuerpo ejecutivo fue denominado el

⁸¹ La conclusión a la que llegan varios estudiosos de la materia, como Tusell o Charles T. Powell, es que estos seis primeros meses del posfranquismo sirvieron para prepararle el terreno al gobierno presidido por Suárez desde el cese de Arias.

⁸² Asociación política creada en 1975 por miembros del Movimiento con la idea de formar un grupo político que, al estilo del gaullismo francés, garantizase la continuidad del régimen, tras la muerte de Franco. Unos lo veían como el retorno de los hombres afines a Carrero. Para otros, suponía la victoria del Opus Dei. El historiador Ricardo de la Cierva lo calificó de “inmenso error”, parafraseando un llamativo artículo que Ortega y Gasset había escrito en 1930. Ver Fusi, J. P., La reforma Suárez, en *Memoria*, op. cit., p. 162.

“gobierno de los penenes” (deletreo de la sigla PNN, profesores no numerarios), por ser considerados personajes de segunda fila.

En su primer discurso anunció una reforma constitucional y la celebración de elecciones constituyentes⁸³ para junio de 1977. Desde su nombramiento en julio de 1976 hasta las elecciones generales de junio de 1977, la vida política española iba a sufrir una importante transformación. Su nuevo lenguaje político —que introducía conceptos novedosos como la soberanía nacional— y la valentía y rapidez con las que llevó a cabo el desmantelamiento de las instituciones franquistas le validaron como el agente del cambio. Su imagen atractiva le sirvió para seducir a una sociedad aburrída. En poco más de un año se aprobó la Ley para la Reforma Política y se suprimieron la Organización Sindical y el Tribunal de Orden Público. Se les devolvieron las cátedras a los profesores expulsados de la Universidad Complutense en 1965: Enrique Tierno Galván, José Luis Aranguren y Agustín García Calvo. El gobierno, en su primer mes, legalizó los derechos de reunión, manifestación, propaganda y asociación y proclamó la primera amnistía para presos políticos que no estuvieran acusados por delitos de sangre. Desde agosto se multiplicaron las entrevistas con miembros de la oposición política y sindical, incluido Santiago Carrillo,⁸⁴ a través del abogado José M.^a Armero; conversaciones que fructificaron con la legalización de los partidos, incluido el PCE.

El punto crucial de su política iba a ser la elaboración de la ley para la reforma política. Sin un plan para la reforma política articulado en leyes, que son los instrumentos necesarios para transformar las ideas en acciones, una democracia no se consolida.⁸⁵ La ley para la Reforma Política fue el instrumento jurídico-político que hizo factible el cambio, ya que abría el camino a la convocatoria de elecciones generales y la consiguiente constitución de unas Cortes constituyentes. A pesar de su carácter instrumental, tuvo rango de ley fundamental. Era la octava proclamada y paradójicamente iba a anular las siete anteriores. La idea y la redacción del texto fueron obra de Fernández Miranda, quien le entregó el borrador a Suárez en agosto. Un mes más tarde, el presidente se reunió con altos mandos del ejército para explicarles la ley. El Ejército la aceptó por su lealtad a la Corona, pero el 21 de septiembre se produjo la primera

⁸³ Según Álvaro Soto, esta convocatoria a cortes no tenía carácter constitutivo, sino que eran derivativas del régimen anterior al no haber sido disueltas.

⁸⁴ Resulta interesante ver la evolución de la imagen de Carrillo, vanagloriado y denostado por los radicales, que no comprendieron su actuación política como un sacrificio en pro de la democracia.

⁸⁵ Podríamos citar el gobierno de Gorbachov como un claro ejemplo que constata este hecho. La apertura democratizadora iniciada por él no se consumó al no elaborar una ley de reforma que diera paso a elecciones generales que legitimaran su gobierno, como sí hizo Adolfo Suárez.

crisis militar importante: los vicepresidentes Fernando de Santiago y Díaz Mendivil presentan su dimisión por las conversaciones mantenidas entre el ministro de Relaciones Sindicales, Enrique de la Mata, y Comisiones Obreras. Ambos pensaron que con su actitud arrastrarían la opinión militar, aunque solo fueron secundados por Iniesta Cano a través del periódico ultra *El Alcázar*. Su lugar fue ocupado por el general liberal Manuel Gutiérrez Mellado, que significaría un refuerzo para la reforma.

En otoño, tras unos meses de tregua, ETA⁸⁶ reanudaba su estrategia. El 4 de octubre asesinaba al presidente de la Diputación de Guipúzcoa, Juan María Araluze. Por otro lado, en Cataluña no existía tal violencia, pero el sentimiento nacionalista cada vez era más evidente. La celebración masiva de la Diada (11 de septiembre, día nacional de Cataluña) tras cuarenta años, constataba ese espíritu. El 10 de septiembre Suárez presentaba la Ley para la Reforma Política en televisión. Y en octubre era defendida en las Cortes por Miguel Primo de Rivera. El 18 de noviembre se debatió y aprobó por mayoría, en lo que se ha denominado el *harakiri* de las Cortes franquistas. La reforma ya tenía una base esencial donde sostenerse. El plan para la Reforma Política fue aprobado tras el sí mayoritario obtenido en el referéndum del 15 de diciembre de 1976. La amplia participación en las urnas (77,7%) viene a demostrar el alto nivel de politización del país, en un ambiente de violencia y con una oposición radical que pedía la abstención. Sin embargo, la mayoría del país había seguido el eslogan “Habla pueblo, habla” y tendía progresivamente hacia la moderación. El resultado tuvo dos consecuencias claras: el fortalecimiento del rey y del Gobierno y el triunfo de la fórmula reformista frente a la rupturista y la inmovilista. El referéndum había resaltado el fracaso del abstencionismo y el resquebrajamiento de la oposición frente a la actitud a adoptar en el camino a las elecciones. La oposición moderada se desvinculó de la fórmula rupturista al comprender que la ruptura se encontraba en el fondo mismo de la reforma.

Tras el referéndum se formó la “comisión de los nueve”. A finales de 1976 las bases estaban sentadas, pero los meses siguientes iban a ser los más difíciles de la transición. En 1977 salieron a la luz los grandes problemas que tenía que afrontar el proceso político: la estrategia de la tensión, desarrollada por grupos extremistas de izquierda y derecha, y la legalización del PCE. A grandes trazos podemos afirmar que el momento político se caracterizó por una cierta

⁸⁶ La banda terrorista se había escindido en 1974 en dos grupos: político-militar y militar. En su VII Asamblea, celebrada en septiembre de 1976, el primer sector había decidido mantener su estructura armada y a la vez crear un partido político. Por el contrario, el sector militar ratificaba su postura terrorista.

desaparición de los franquistas, por un afianzamiento del centro reformista y por el pragmático cambio de la oposición, que por entonces ya había sustituido la presión callejera por la negociación sobre la mesa. Sin embargo, todavía quedaban resortes franquistas en materia de orden público, y de sobra es conocido el descontento del estamento militar ante las reformas. En esas circunstancias, la extrema derecha buscaba revertir el orden para provocar un golpe involucionista del ejército. La semana transcurrida entre el 23 y el 28 de enero se reveló como la más difícil y más sangrienta. El mismo lunes 23 el joven Arturo Ruiz García fue asesinado por las pistolas de los Guerrilleros de Cristo Rey, impulsados por Fuerza Nueva. Al día siguiente, en la manifestación de condena, moría otro joven estudiante, esta vez a manos de la policía. El mismo día 24, cinco abogados laboristas eran acribillados en un despacho de la calle Atocha de Madrid por los mismos grupos reaccionarios. Pero esta táctica política de debilitamiento de las instituciones produjo un efecto contrario. La cautela y la pacífica manifestación organizada por el Partido Comunista con motivo del entierro de sus abogados despertó un sentimiento de solidaridad hacia el partido y de anulación de la imagen de enemigo creada por el franquismo. El emotivo entierro simbolizaba el deseo de reconciliación nacional frente a la venganza ultraderechista. La matanza de Atocha hizo más por abrir el camino a la legalización del PCE que todas las acciones del propio partido. Por otro lado, GRAPO y ETA mantenían la misma actitud desestabilizadora —desde un punto de vista político diametralmente opuesto— con el asesinato de tres policías y con los secuestros de Oriol y Villaescusa, presidente del Consejo de Estado y del Consejo Supremo de Justicia Militar, respectivamente. La reacción popular frente a los asesinatos, la pérdida del miedo a la defensa de la consolidación democrática, la acción del gobierno y demás fuerzas políticas transmitiendo serenidad, la ejemplar conducta del partido comunista y la liberación de Oriol y Villaescusa redujeron las posibilidades de una intervención militar y permitieron continuar el camino hacia las elecciones.

Como hemos señalado anteriormente, aún quedaba pendiente un tema de vital trascendencia: la legalización del PCE. El anticomunismo había sido una de las señas de identidad del franquismo. De ahí que en estos años la cuestión comunista⁸⁷ ocupara un lugar preeminente en la actividad política. En nuestro país, la práctica antifascista del PCE le confería un carácter democrático, dado el silogismo que el propio régimen había establecido de forma incansable entre comunismo y democracia. Por lo tanto, la legalización del partido comunista

⁸⁷ Pérez Royo, J., La legalización del PCE, en *Memoria*, op. cit., p. 213.

suponía la afirmación de la voluntad democrática del Gobierno, ya que el propio Suárez introdujo en el Artículo 1º de la Ley para la Reforma Política el principio básico sobre el que se asienta toda democracia, la soberanía popular. En febrero de 1977 desaparecieron los mecanismos más restrictivos para la legalización de los partidos: nace el sistema de partidos. Las ventanillas de inscripción en el Ministerio de Gobernación estaban abiertas a todos menos al PCE. Ese mismo mes se produce una decisiva entrevista entre Carrillo y Suárez. Su legalización era inevitable tras la renovación de los estatutos del partido para adecuarlos a la legalidad vigente y una actitud moderada. El presidente autorizó la celebración de la cumbre eurocomunista en Madrid. El tema quedaba a instancias del Tribunal Supremo, pero este se inhibió, por lo que el Gobierno tomó la iniciativa. Suárez se cubrió las espaldas y convocó a la Junta de Fiscales para que emitiera un dictamen jurídico favorable. El 9 de abril, Sábado Santo, mientras medio país estaba de vacaciones, el Gobierno, con el apoyo del rey, decide la desaparición del Movimiento y la legalización del PCE y, dos días más tarde, del PSUC. Los ministros militares se enteraron por la radio. La segunda crisis militar estalló cuando el ministro de Marina, Pita da Veiga, presentó su dimisión, lo que provocó una crisis interna en el Gobierno al no encontrarle sustituto. Al final se logró la aceptación del almirante Pery Junquera, que estaba en la reserva. Los jefes del Ejército se reunieron y emitieron un comunicado en contra de la legalización, pero la aceptaron “en consideración a intereses nacionales de orden superior”. El país había estado al borde del golpe de estado. A cambio, se pidió a Carrillo el abandono de toda liturgia republicana con la aceptación de la monarquía, la bandera y la afirmación de la unidad de la patria. Esto tranquilizó los ánimos castrenses y alimentó la desilusión de muchos militantes, que tras largos y duros años de clandestinidad no supieron comprender el sacrificio de la bandera tricolor. Así se llegó a junio con la aceptación del pluralismo político en el nuevo sistema que estaba naciendo.

Las elecciones eran el punto crítico; la voluntad popular se expresa por primera vez tras más de cuarenta años. Fuente de toda democracia, eran el mecanismo adecuado para buscar el objetivo común.

El mapa político previo a las elecciones estaba caracterizado por la atomización de partidos, situación que recordaba a los años treinta. El amplio abanico de formaciones que se presentó a las primeras elecciones generales a Cortes Constituyentes desde el 18 de febrero de 1936 sería simplificado por el voto popular. Por la izquierda estaba el PCE, que, sin tiempo para

prepararlas, contaba con el gancho de sus míticas figuras y con el emblema de haber sido el partido de la oposición al franquismo. El PSOE, aunque todavía mantenía un lenguaje radical, se presentaba como un partido con gente joven y dinámica y contaba con el importante apoyo de la Internacional Socialista, gracias a la cual había organizado su primer congreso tras treinta y dos años de prohibiciones. La Internacional Socialista contribuyó a la unificación de los diferentes grupos socialistas bajo las siglas del PSOE y a su consagración.⁸⁸ En última instancia, parece que el contacto con líderes de la socialdemocracia europea atenuó el lenguaje radical del PSOE. En su 28º Congreso, el partido renunciaría al marxismo. A la derecha del espectro político estaba Alianza Popular, liderado por Fraga, junto a López Rodó y Silva Muñoz, entre otros, todos ellos representantes de un tímido reformismo sin mucha intención transformadora. En el centro surge Unión de Centro Democrático, partido presidido por Suárez, que congrega a liberales, democristianos, socialdemócratas y reformistas del Movimiento. UCD nace como una plataforma política donde encuentran cabida aquellos partidos que se encontraban en una situación confusa. A su favor tiene el apoyo de los medios y la imagen de su presidente, y en su contra, la excesiva dependencia gubernamental y la heterogeneidad del grupo. Por último, cabe señalar la existencia de los partidos nacionalistas: el democristiano PNV (Partido Nacionalista Vasco) en el País Vasco y PDC (Pacte Democràtic per Catalunya) en Cataluña, de centroizquierda. El 15 de junio votó el 78,7% del censo electoral. UCD ganó por mayoría relativa y consiguió 165 diputados, seguido por el PSOE, con 118. Los grandes derrotados fueron PCE y AP, con 20 y 16 diputados respectivamente. Los partidos nacionalistas, PNV y PDC, obtuvieron 8 y 11.

La lectura principal que se puede hacer de estos resultados es que la mayoría del pueblo deseaba una democracia gradual y moderada. Se acabó la dispersión de partidos y comenzó a

⁸⁸ La influencia exterior en la transición española adquiere especial relevancia desde el punto de vista de apoyo a los partidos. Hasta ahora no se había prestado especial interés a la política exterior en el proceso de la transición. Sin embargo, se trata de un factor esencial porque en estos años el cambio de la acción gubernamental transformó la posición de España en el concierto internacional. Por otro lado, es importante señalar la influencia del contexto internacional en el proceso transicional. En los últimos años comienzan a aparecer estudios que analizan la dimensión exterior del proceso, señalando que las condiciones mundiales influyeron, pero destacando a su vez la autenticidad del consenso entre los protagonistas nacionales. Cabe destacar el completo capítulo de Juan Carlos Pereira Castañares y Pedro A. Martínez Lillo, Política exterior, 1976-1996, en op. cit., pp. 976-999. Otras obras de referencia: Marquina, A. La política exterior de la Unión de Centro Democrático, en op. cit. Moreno Juste, A. *España y el proceso de construcción europea*, Ariel, Barcelona, 1998. Powell, Ch. T., La dimensión exterior de la transición española, en *Afers Internacionals*, núm 26, Barcelona, 1993, pp. 37-64. Picciano, M. *Las páginas oscuras de la transición española a través de L'Espresso*, Panorama, Epoca (1975-1977) (Tesis doctoral inédita), Università de la Sapienza, Roma, marzo 2017.

consolidarse un sistema bipartidista, que se rompía en las comunidades vasca y catalana con la victoria de los partidos nacionalistas.

Tras las elecciones, las bases ya estaban asentadas para construir definitivamente la democracia. La primera discusión fuerte se produjo en torno al carácter constituyente o no, ya que tal circunstancia no figuraba en la Ley para la Reforma Política ni en el decreto convocatorio de las elecciones. Estas eran las armas de la ultraderecha para impedir la elaboración de una nueva Constitución. Pero se actuó con gran rapidez y habilidad, pues el Gobierno contaba con el apoyo del sentir mayoritario; la manifestación de este deseo colectivo fue el consenso, en otras palabras, la política de pactos entre las divergentes posiciones políticas con representación parlamentaria.

El segundo gobierno de Adolfo Suárez se caracterizó por esta fórmula de equilibrio entre las diversas familias políticas. Para mantener ese espíritu democrático mantuvo a importantes figuras de la democracia cristiana, como Lavilla y Oreja, junto con socialdemócratas como Fernández Ordóñez y García Díez. También figuraron en el gobierno dos hombres liberales, Joaquín Garrigues e Ignacio Camuñas, sin olvidar a los reformistas del Movimiento, Martín Villa y Fernando Abril. Este nuevo equipo de gobierno ya no sería parodiado, sino que fue considerado con enorme respeto por impulsar el proceso constitucional y por asumir con responsabilidad los difíciles problemas: crisis económica, autonomías y terrorismo, principalmente.

La situación económica iba a poner a prueba el consenso político. El experto economista Fuentes Quintana fue el encargado de poner en marcha las soluciones adecuadas para afrontar la grave situación económica. Una cuestión que se había dejado de lado ante la trascendental y delicada situación política que estaba atravesando el país en esos años. Lo primero que propuso fue un pacto social con los diferentes partidos de izquierda; así nacieron los Pactos de la Moncloa, firmados por el Gobierno y los máximos representantes de todos los grupos parlamentarios el 25 de octubre de 1977. Los compromisos fundamentales debían dirigirse al ejercicio de los derechos y libertades fundamentales, la revisión del Código de Justicia Militar y la Ley de Orden Público, así como otros destinados a controlar principalmente la acción del ejecutivo y del parlamento en materia económica. El Gobierno se comprometía a

destinar más fondos a las prestaciones sociales y a realizar una reforma fiscal en profundidad. A cambio, la izquierda debía responder con austeridad salarial.

Los acuerdos también recogían aspectos relativos al funcionamiento de las instituciones autonómicas. El problema autonómico venía impulsado por el resurgir regionalista tras la muerte de Franco y por la presión de los nacionalistas, que querían acelerar el proceso ante la situación preconstitucional. Como respuesta provisional se crearon los regímenes preautonómicos para las nacionalidades históricas como Cataluña y el País Vasco. En Cataluña se había intensificado la movilización a favor del restablecimiento del Estatuto de 1932 y del establecimiento de un gobierno provisional de la Generalitat. Los resultados electorales demostraban un deseo mayoritario y la presión popular hizo al gobierno central presentar esta solución. Para ello puso en marcha la denominada “operación Tarradellas”. De esta forma el Gobierno controlaba la situación, al contrario de lo que sucedía en el País Vasco, donde se había creado en diciembre del mismo año el Consejo General Vasco dominado por PNV. El regreso el 27 de junio de 1977 de Josep Tarradellas, fiel representante de la legalidad republicana, supuso un importante éxito para Suárez. La situación en el País Vasco era más complicada: a pesar de la concesión de dos amnistías parciales y una total y la expatriación de presos de ETA, la normalización y la pacificación no se lograrían tan rápidamente. La principal causa fue la división estratégica entre los nacionalistas, reflejada en la sociedad. El ministro para las Regiones, Manuel Clavero, promulgó un decreto ley entre los meses de abril y octubre de 1978 por el que se ampliaba el proceso preautonómico a otras regiones, lo que provocó desacuerdo y malestar entre las nacionalidades históricas. Esta situación quedó plasmada en la ambigüedad con la que se abordó el tema en la elaboración de la Constitución.

La mayoría de los analistas coinciden en afirmar el carácter singular del proceso, ya que ni contábamos con un gobierno provisional ni con una asamblea constituyente unicameral que redactase el texto. El inicio de este trayecto lo podríamos situar en la Ley para la Reforma Política. Otra característica atípica es que el proceso parte con la constitucionalización de la Corona. Ambos hechos suponen una continuidad de la legalidad histórica anterior. Por lo tanto, una de las características fundamentales es su origen derivativo.

Las Cortes se habían constituido tras las elecciones y ambas cámaras se reunieron por primera vez en sesión conjunta el 23 de julio de 1977. Ante figuras históricas de la oposición, que pocos meses antes vivían en clandestinidad, el rey pronunció un discurso en el que afirmó su intención de apartarse de la primera plana de la acción política para ocupar el lugar que

corresponde a una monarquía parlamentaria. Pero este no quedó definido hasta la redacción del texto constitucional. Las cámaras se pusieron en funcionamiento con Fernando Álvarez de Miranda como presidente del Congreso y Antonio Fontán del Senado. Sus primeros pasos fueron problemáticos, ante la ausencia de una reglamentación que permitiese las dos tareas esenciales de las Cortes: la de legislar y la de controlar al ejecutivo. El incidente sufrido por el diputado socialista Jaime Blanco puso de manifiesto que las Cortes controlarían al poder ejecutivo. Así el Gobierno no pudo demorar la regulación de las relaciones entre las cámaras y el Gobierno. Los españoles se fueron acostumbrando a que el quehacer político se llevase a cabo en el hemiciclo. En ese espacio, tanto socialistas como comunistas aprovecharon para manifestar sus intenciones y reivindicar la elaboración de una constitución y la necesidad de llegar a acuerdos con los trabajadores con el objetivo de solucionar la crisis económica. Lo más significativo es el clima de entendimiento entre hombres ideológicamente antagónicos que comprendieron la necesidad de olvidar sus enfrentamientos pasados y mirar constructivamente hacia el futuro.

La Ley para la Reforma Política recogía tres caminos para proceder a la elaboración del texto constituyente. La iniciativa podía venir del Gobierno, mediante la presentación de un proyecto de ley que sería presentado al parlamento. La segunda opción podía venir del propio Congreso de los Diputados y, por último, el propio monarca podía consultar al pueblo la aprobación de su propuesta. Finalmente, tras la fallida encomendación gubernamental al ministro de justicia Landelino Lavilla, el gobierno decidió nombrar una comisión que fuera la encargada de la redacción de un anteproyecto. Tampoco hubo acuerdo inicial sobre el número de sus integrantes. A propuesta de los socialistas, se llegó a un entendimiento para que fueran siete los miembros (tres de UCD, uno de PSOE, PCE y AP y un representante nacionalista). De esta forma quedaban representadas las fuerzas políticas según la elección popular. A partir de entonces comenzaron a funcionar las estrategias de cada uno. Los nombres de los elegidos fueron: Miguel Herrero de Miñón, José Pedro Pérez Llorca y Gabriel Cisneros, de UCD, el socialista Gregorio Peces-Barba, el comunista Jordi Solé Tura, por AP Manuel Fraga Iribarne y, finalmente, el representante nacionalista fue Miquel Roca, del PDC; los vascos no quisieron participar porque consideraban que no se trataban sus intereses.

El procedimiento se dividió entre una primera exposición en la que se elaboró el anteproyecto, comprendida entre agosto y diciembre de 1977 —etapa considerada como decisiva por las dificultades que tuvieron que superar sus componentes—, una segunda fase en

enero del 78 en la que los grupos parlamentarios presentaron sus enmiendas y una tercera en la que se procedió a la escritura publicada el 17 de abril. Una vez redactado el texto, se sometió a discusión parlamentaria, en la que se confrontaron y consensuaron las diferentes posturas. Los encuentros entre los miembros se realizaron en un ambiente de máxima discreción; lo que intentaban era evitar las presiones externas. Los principales puntos de discusión estuvieron en torno a la educación, la economía, las fuerzas armadas y, por supuesto, las autonomías. Y, en menor medida, la fijación de la mayoría de edad y la abolición de la pena de muerte. Los problemas más espinosos empezaron a ser tratados mediante un subterfugio; Fernando Abril y Alfonso Guerra hicieron posible un concepto muy empleado por la política de la época: el acuerdo de transacción. En julio de 1978, el Congreso de los Diputados aprobó la Constitución por mayoría, salvo los nacionalistas vascos y algún diputado de la extrema izquierda y derecha. Se siguió el trámite parlamentario y el texto pasó por la cámara alta.

Hasta los últimos momentos se intentó inútilmente que entraran los vascos. Finalmente la comisión mixta se reunió con clara voluntad de entendimiento y el 31 de octubre presentó a las cámaras su dictamen final. La votación manifestó el triunfo del consenso, como también reveló las desavenencias internas de AP y el rechazo de los nacionalistas vascos, un factor que iba a tener importantes consecuencias. El 6 de diciembre se celebró el referéndum con una participación no excesivamente alta. El apoyo fue casi absoluto, menos, lógicamente, en el País Vasco. Quedaba la refrenda del monarca; solo así quedaría formalmente definida como parlamentaria.

En cuanto a su parte orgánica, se trata de uno de los textos constitucionales⁸⁹ más largos, con 169 artículos, un título preliminar seguido de otros diez, cuatro disposiciones adicionales, nueve transitorias, una derogativa y una final, precedida de un breve preámbulo. En cuanto a los valores intrínsecos, figuraban justicia, igualdad y pluralismo político, que definían un Estado social y democrático de derecho cuyo jefe de Estado era el monarca y su forma la autonómica. El rey quedaba como un símbolo de unidad y estabilidad estatal. El problema más difícil fue aportar una solución coherente y común sobre cómo debía organizarse territorialmente el Estado. Quedaban por definir sus competencias y su articulación con los poderes centrales. Las nacionalidades históricas reivindicaban un poder constituyente, pero para el resto solo

⁸⁹ Sigue las tendencias constitucionales tras la Segunda Guerra Mundial y un deseo explícito de mostrar todos los derechos, recalcando de este modo la anulación de estos por el régimen anterior. Tampoco es habitual destacar en un texto de estas características los aspectos económicos. La influencia de comunistas y socialistas originó la denominación de una economía mixta ente la de mercado y la estatal. Ver Soto, A., op. cit., p. 80.

existía una única nación. El título octavo de la Constitución ofrecía una fórmula un tanto ambigua, definía España como una nación única e indisoluble y a su vez reconocía la existencia de nacionalidades y regiones. Dicha ambigüedad trató de superarse con el establecimiento de dos niveles de autonomía, a través de los cuales se definirían el proceso y el ritmo para conceder el Estatuto a cada una de las autonomías. Esta solución provocó numerosos problemas al comprometer de forma reiterada al Tribunal Constitucional a definir las competencias de cada una. La normalización llegaría en 1981 con la firma entre UCD y PSOE de un acuerdo que daría lugar a la Ley Orgánica para la Armonización del Proceso Autonómico (LOAPA).

El consenso fue su valor positivo. En cuanto a los negativos, la indefinición en torno a la estructura territorial. Pero se debe tener en cuenta el momento histórico y su origen como reacción a las leyes fundamentales de la dictadura, lo que le configuró un carácter un tanto descuidado con posibles situaciones futuras, como fue el caso del golpe de estado.

La Constitución de 1978 cerró una primera fase de restablecimiento de la democracia. Tras la aprobación de la Constitución se inició una segunda etapa de consolidación y asentamiento democrático con la victoria de nuevo de UCD, la aprobación de los diferentes estatutos autonómicos que dio lugar a la nueva organización territorial del Estado. La normalización de la vida democrática se vio amenazada por posibles golpes involucionistas, como el que se produjo el 23 F de 1981. De ahí, que hasta la victoria del PSOE en las elecciones de 1982 no se considere finalizado el proceso de transición de la dictadura a la democracia.

3.3 Una sociedad en transformación: la incorporación de la mujer al espacio público

La mayoría de las investigaciones sobre la transición se han centrado en el proceso político, relegando a un segundo plano los movimientos sociales o los factores socioculturales de una sociedad en profunda transformación desde los años sesenta. Es evidente que los cambios que sufre una sociedad no son tan tangibles como los políticos y que se necesita del paso del tiempo para evaluarlos. De este modo, señalaremos aquellos rasgos más visibles. Ya hemos visto lo fundamental que fue el impacto del turismo para nuestra sociedad, así como que la modernización económica posibilitó una capacidad adquisitiva más igualitaria. En el capítulo siguiente dedicaremos un análisis más profundo al tema del turismo y su impacto social más allá del económico.

A pesar de que el país estaba hundido en una profunda crisis económica con índices de paro⁹⁰ muy elevados, los españoles comenzaban a disfrutar de los beneficios de una economía que durante más de una década había tenido un crecimiento sostenido. La situación social estuvo muy ligada a la composición sectorial de la actividad. España pasó de tener una población ocupada en el sector agrícola a ser absorbida por la industria y el sector servicios. Desde el punto de vista demográfico, la natalidad había experimentado una fuerte caída, que apenas superaba la muy baja mortalidad. Este es un fenómeno semejante al resto de los países europeos, en el que tienen mucho que ver los cambios operados sobre la mujer. Por otro lado, se produjo el regreso de los emigrantes. La sociedad se distribuía espacialmente según las necesidades del mercado, con una movilidad del campo a la ciudad, produciéndose una conglomeración en las principales capitales frente a la despoblación interior. Otro rasgo de la sociedad de este momento es el aumento creciente de la contribución fiscal propia del estado del bienestar.

Estructuralmente se trataba de una sociedad moderna, sin embargo, el sistema de valores y actitudes difería del resto de las sociedades europeas. Todavía le quedaba un largo camino para alcanzar la vertebración y la tolerancia propias de una democracia. Las creencias tradicionales parecían haber entrado en crisis. El catolicismo había dirigido la vida española durante todo el franquismo y durante esta etapa también se insertó en la comprensión y

⁹⁰ En las páginas precedentes hemos comprobado el papel relevante de la clase obrera y cómo las huelgas se movían entre el apoyo político rupturista y la respuesta a una situación laboral en cambio.

adecuación a los nuevos tiempos, pero ya no podía ejercer de guía moral sobre una sociedad más compleja.

Un cambio de indudable importancia fue la incorporación de la mujer a la vida pública, gracias al desmantelamiento jurídico de su condición de ciudadana de segunda. La aprobación de la Ley de los Derechos Laborales de las Mujeres (1961) significó un desafío a la secular división sexual del trabajo que validaba el salario familiar masculino y condenaba el femenino a un lugar subsidiario. Conforme avancen los años, su situación cambiará ostensiblemente. El descenso de natalidad explica que muchas mujeres supeditaran la maternidad a la resolución de otros problemas vitales como educación, búsqueda de empleo o vivienda, nuevos hábitos que también se observan en los índices de nupcialidad y el retraso en la edad de casarse. Estos rasgos incidieron fundamentalmente sobre el concepto tradicional de familia. Los valores sobre los que se sostenía la familia como respeto y autoridad sufren un cambio paulatino y radical hacia actitudes más dialogantes con los hijos. La igualdad en el hogar tuvo su reflejo en el terreno jurídico y el código civil reconoce en la familia la igualdad de derechos y la posibilidad de disolución del matrimonio.

La mujer comenzó a asumir nuevos roles fuera del hogar, en gran medida por su aumento en el nivel educativo. La Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) amplió la obligatoriedad de la enseñanza hasta los dieciséis años y el derecho a todos los españoles a su formación. Las medidas puestas en marcha para la feminización de la educación se observan en la disminución del número de mujeres analfabetas. Sobre todo, se reduce conforme disminuye la edad, lo que demuestra el éxito de la escolarización. También aumenta el número de mujeres con estudios superiores, aunque todavía se observa una selección genérica en la elección de las carreras y la posterior incorporación al trabajo.

En el mercado laboral se observa la mejora de las condiciones de las mujeres. Sobre la actividad económica, se sigue distinguiendo entre el trabajo extra doméstico y el doméstico, hasta hace poco desvirtuado y desconocido. La incorporación de la mujer es uno de los cambios más espectaculares, aunque haya partes desconocidas que se mueven en el campo de lo marginal, de la economía sumergida. El perfil es el de las nuevas trabajadoras jóvenes, con nivel de estudios, que trabajan a tiempo parcial, ya que siempre se ven obligadas a compatibilizar sus ocupaciones dentro y fuera del hogar. En el campo jurídico, la muerte de Franco aceleró la mejora de sus derechos como individuo y como sujeto social. Entre 1977 y 1978, gracias a la importante lucha del emergente movimiento feminista, se aprobaron tres

importantes leyes que reformaron el Código Penal y que afectaban al comportamiento sexual de las mujeres. Se despenalizaron los delitos de adulterio y concubinato. Esto significaba un tratamiento igualitario ante un hecho moral. Con la consolidación democrática aumentaron las leyes a favor de la igualdad entre hombres y mujeres. La primera reforma del Estatuto de los Trabajadores contemplaba un trato igualitario de la mujer en el trabajo, concediendo permisos de maternidad. Una de las leyes más polémicas fue la promulgada en 1981, que regulaba el matrimonio y permitía el divorcio.

Los partidos políticos se hicieron eco de los cambios sociales e incorporaron en sus programas reivindicaciones que el movimiento feminista y otros grupos de mujeres venían reclamando. Sin duda, la gran reivindicación del movimiento feminista de la transición fue la apropiación del cuerpo y de la sexualidad femenina, más allá de su función reproductora asignada por el franquismo, una lucha fundamental para acabar con el mito de la maternidad y el ideal femenino franquista como único eje vertebrador de la vida de las mujeres durante la dictadura. El movimiento de emancipación feminista buscó dar un nuevo significado al hecho de “ser mujer”. La sublimación natural de la mujer como madre había constituido una carga social opresiva, de ahí que la corporalidad y la sexualidad se convirtieron en rasgos principales de la nueva mujer de la transición (Nash, 2014: 198).

Las feministas lucharon por crear nuevos espacios propios donde hablar sobre temas tabúes como su propia sexualidad, lo que suponía una transgresión para la época. La lucha por la apropiación del placer sexual coincide con la explosión de la ola de erotismo y la irrupción del cuerpo desnudo femenino.

En 1975, Año Internacional de la Mujer, hubo importantes foros, como las Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer y, al año siguiente en Barcelona, las Jornades Catalanes de la Dona. En estos espacios de debate y aprendizaje, las posturas ideológicas se fueron polarizando, pero las opiniones respecto al fenómeno destapista fueron unánimes. Para el movimiento feminista, la libertad sexual⁹¹ no significaba ponerse a disposición del deseo masculino, de ahí su oposición al tratamiento de la mujer como objeto sexual en los medios de comunicación y, especialmente, en el cine.

⁹¹ “La libertad sexual solo era posible en el marco de un cambio social donde el sexo no fuera un instrumento de dominio y alienación”, Comisión catalana, 1977. En M. Nash (2014: 202). Ampliaremos la opinión de las feministas sobre el destape en el capítulo 4.

Ocurrió lo mismo que con el movimiento en otros países, entre un feminismo más radical y autónomo y otro más relacional, como ya hemos visto. El feminismo socialista se vinculó a partidos de izquierdas y entre sus organizaciones más destacables están el Movimiento Democrático de Mujeres, la Asociación Democrática de la Mujer y la Unión por la liberación de la mujer. Y, por supuesto, el Partido Feminista, fundado por Lidia Falcón en 1979. Entre el feminismo radical sobresalen el grupo Lamar en Barcelona y el Terra en Valencia. Una línea intermedia la formaban grupos no implicados políticamente, representados por el Frente de Liberación de la Mujer, de ideología marxista pero independiente. Las diferencias teóricas provocaron la proliferación de diferentes grupos, la mayoría coordinados por plataformas de organizaciones feministas.

Los partidos políticos se presentaron en las primeras elecciones con programas donde reconocían sus necesidades, pero desde sus intereses ideológicos. La situación histórica originó un clima de entusiasmo, las mujeres se fueron politizando y sus demandas cada vez eran más complejas. Pero el denominado desencanto también afectó a las mujeres, ya que no vieron un incremento sustancial en los puestos de decisión ni tampoco que se cumplieran sus reivindicaciones, como el aborto.

En definitiva, la situación de la mujer cambió considerablemente con el cambio de un régimen dictatorial a otro democrático. Sin embargo, la mentalidad y los valores no experimentan cambios tan bruscos y son en realidad lo que configura la identificación genérica en una sociedad.

Antes de continuar analizando otros aspectos contextuales, me gustaría sintetizar aquellos aspectos relevantes para comprender la situación de la mujer durante el franquismo, dado que se trata de una cuestión fundamental para contextualizar nuestra investigación. De este modo veremos la evolución histórica de su situación durante el franquismo a la comentada integración en la vida pública y democrática. Existe abundante bibliografía sobre los cambios socioculturales producidos entre el tardofranquismo y la transición en relación con la situación de la mujer y su rol como ciudadana. De ahí que nuestra intención no sea otra que resaltar sucintamente los aspectos más relevantes de dicha evolución.

Durante el franquismo recayó sobre la mujer la responsabilidad de salvaguardar la patria de los males a través de la institución familiar, siendo la maternidad y el hogar los lugares sagrados para desarrollar su misión. Las mujeres recibirán formación para desempeñar sus

tareas y obligaciones y serán el complemento perfecto de los hombres pero jamás su competencia, como así expresaría Pilar Primo de Rivera en el diario *Arriba* de Buenos Aires en 1938. Un pensamiento que fue inculcado a través de instituciones del régimen como la Sección Femenina y, sobre todo, a través de la Iglesia católica y las instituciones educativas. El régimen también utilizó otros medios de propaganda y halló en el cine un instrumento idóneo para la divulgación de su ideología.

Las mujeres —y metafóricamente sus cuerpos— vendrán a desempeñar un papel central en el imaginario político. El control sobre ellos mismos se torna una herramienta esencial del “biopoder” del régimen, en términos foucaultianos, para la consecución de sus fines totalitarios. Un concepto de nación transmutada en figura física de mujer expresada por la historiadora Aurora Morcillo en *Cuerpo y Alma. Ser mujer en tiempos de Franco* (2015). La historiadora realiza en este ensayo una comparación simbólica entre el Estado franquista y el cuerpo alegórico de la mujer como nación. Un cuerpo donde se proyecta y expresa la doctrina oficial franquista acerca de la feminidad.

La mujer ideal franquista irá evolucionando muy ligeramente desde la inmediata posguerra hasta la década de los sesenta, período histórico en el que el franquismo se verá abocado a refundar su discurso tras los profundos cambios que la sociedad española experimentó con la llegada de la modernidad. La nueva sociedad requería la reformulación de las funciones de la mujer franquista en el nuevo estado consumista. La obediente y piadosa esposa o “ángel del hogar” que cuidaba de las familias y hogares como pilares fundamentales sobre los que se sostenía el régimen, ahora deberá ocupar nuevas funciones. Recordemos que el franquismo elevó la institución matrimonial y familiar a categoría de estado. “La mujer honrada en casa y con la pata quebrada”, refrán popular que sintetiza el ideal femenino franquista, deberá adaptarse a las necesidades de la nueva sociedad de consumo. La implantación de la economía capitalista, y con ella la de un nuevo modelo de vida que seguía los cánones de los países occidentales democráticos, supuso el inicio del camino social y cultural hacia la transición democrática.

El desarrollismo abrió las puertas al consumismo y con ello a nuevos hábitos. Así como el contacto con el exterior, con el modelo de vida europeo, tanto de los que emigraban como de los que recibían a los turistas, provocó un cambio sin paragón en la historia de España. En palabras de Morcillo, la modernización era imparable: el proceso de renovación del país se produjo como consecuencia de la lenta pero constante transformación de los valores católicos

relacionados con el matrimonio, la familia y la educación de los hijos. La secularización de las costumbres y el despegue económico empezaban a pedir una redefinición de los roles de género (Morcillo, 2015: 173). Prensa, publicidad, cine y, sobre todo, la televisión (RTVE) serán los nuevos medios encargados de estimular el cambio que se había firmado con los Planes de Desarrollo.

En el fondo no se trata más que de una nueva envoltura bajo la que persistía la misma idea sobre el destino de las mujeres. La nueva mujer franquista debía vestirse de modernidad pero manteniendo los mismos valores tradicionales. El Estado franquista de los sesenta necesitaba de una mujer española que se identificase con la nación emergente consumista, que transmutase de piel pero que conservara sus esencias. La sociedad española, para crecer, debía consumir más y para consumir más necesitaba de la mano de obra femenina. La mujer española guardaría el hogar y auxiliaría al hombre en las tareas de ganar más dinero para consumir, en una rueda engañosa hacia la modernidad. Esa transmutación exigía unas reformas legales, sobre todo teniendo en cuenta que el franquismo restableció el Código Civil de 1889 ya durante la guerra. La situación legal de la mujer quedó bajo la tutela de padre y esposo; como un menor, carecía de cualquier derecho de custodia, independencia económica o jurídica. El estatuto jurídico de la mujer fue modificado en el nuevo Código Civil de 1958, con cambios mínimos pero sustanciales en el terreno de sus derechos conyugales, siendo el domicilio considerado ahora hogar conyugal en vez de vivienda del marido. La reforma más importante fue la introducida por el artículo 1.413, que estipulaba que los maridos necesitaban contar con el permiso de la esposa para administrar los bienes gananciales. El 15 de julio de 1961 las cortes franquistas aprueban la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer. Tanto Pilar Primo de Rivera como el secretario general del Movimiento, Fernando Herrero Tejedor, señalaron que la transformación económica de la sociedad española exigía redefinir el papel patriótico que les correspondía desempeñar a las mujeres: “En modo alguno queremos hacer del hombre y la mujer dos seres iguales; ni por naturaleza ni por fines a cumplir en la vida podrán nunca igualarse, pero sí pedimos que, en igualdad de funciones, tengan igualdad de derechos”.⁹²

Sin embargo, sobre el ideal de hombre caía una doble moral: al respetado y trabajador cabeza de familia se le permitían comportamientos como el adulterio o la prostitución. Los

⁹² Discurso de Doña Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, *Derechos políticos, profesionales y el trabajo de la mujer*, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1961, p. 31.

artículos 449 y 452 del Código Civil definen el adulterio con penas de prisión para todas aquellas mujeres casadas que se acuesten con un hombre que no sea su marido, a los hombres que se acuesten con mujeres a sabiendas de que están casadaa y al marido que mantenga a su amante en el domicilio conyugal. La ley era mucho más severa con las mujeres que con los hombres, que solo serian castigados al destierro si mataban a su mujer y su amante tras encontrarlos, no siendo castigados si solo les hería (Morcillo, 184). Concesiones que sólo se entienden por la necesidad de mantener el orden establecido y que responden al concepto franquista sobre el macho hispánico como modelo de masculinidad que actúa impulsado por su virilidad. Unos impulsos sexuales que deberá sofocar en relaciones extramatrimoniales debido a que su casta esposa no puede ni debe satisfacerle. El concepto binario de la mujer franquista como esposa y madre frente a la mujer como objeto sexual será uno de los principales motivos de lucha del movimiento feminista durante la transición. Como veremos en el capítulo 4, todos estos aspectos quedarán muy bien reflejados en el cine de la época.

La apropiación del discurso sobre el cuerpo femenino quedó fuera del debate político durante la transición. Las conquistas se centraron exclusivamente en el ámbito de la política y los temas relacionados con el cuerpo y la sexualidad quedaron relegados a los espacios de debate feministas. Ahora es el momento de analizar la evolución del “ser mujer” del franquismo a la transición y de observar el cambio de discurso sobre el cuerpo femenino que se manifestó de manera cultural en medios como el cine antes de que llegaran los cambios en materia legal y política.

3.4 Cultura, medios audiovisuales y cine

Tal y como venimos analizando, los estudios publicados sobre cultura, medios audiovisuales y cine son más escasos si los comparamos con el volumen ingente de estudios políticos sobre el tardofranquismo y la transición.

Cuando se habla de transición cultural parece sobreentenderse que se ajusta cronológicamente a la política. La cultura de este periodo no tuvo una fecha, un acontecimiento que supusiera el punto de partida de un cambio. En definitiva, la primera cuestión que debe señalarse es que no existe una coincidencia temporal entre la transición política y la transición cultural. Es decir, el año de la muerte del caudillo no supuso el inicio de la transición cultural. De

hecho, existe la idea comúnmente aceptada de que la cultura española comenzó a ser posfranquista mucho antes del fin de la dictadura. Esto puede explicarse por varias razones. Sumariamente podríamos decir que desde la década de los sesenta se llevaban poniendo las bases para el cambio desde la perspectiva política e institucional. La transición cultural vivió un largo proceso cuyo punto de partida lo podríamos encontrar en el espíritu de crítica. Y este ya vivía en el seno de la cultura desde comienzos de la década de los sesenta. Antes de la muerte de Franco en el mundo de la cultura se vivía un ambiente de clara oposición tanto en materia cinematográfica como literaria e incluso en las artes plásticas. Las imbricaciones entre la política y la cultura pueden explicar los diferentes niveles de expresión y manifestación social. Durante este periodo se fueron incorporando a la vida pública jóvenes para quienes la dictadura, en palabras de Juan Luis Cebrián, resulta una fantasmagoría casi incomprensible. Pero esa vida adulta incorpora discontinuidades dentro de una continuidad.⁹³ La inyección de cambio no se produjo hasta pasada una generación. Todo el mundo esperaba que en ese clima y ante la emergente libertad se produjera un florecimiento cultural, una nueva edad de oro. Parece cierto que se revitalizaron los encuentros culturales y que aparecieron jóvenes reformistas tanto en círculos académicos como en espacios más cotidianos, pero de una manera paulatina. Pero la transición cultural no llevó el ritmo esperado y las obras realizadas, con salvedades, condujeron al manido desencanto cultural.⁹⁴

⁹³ Ilie, P., La cultura postfranquista, 1975-1990. La continuidad dentro de la discontinuidad, en AA.VV., *Del Franquismo a la postmodernidad*, Akal, Madrid, 1995, p. 38. Este autor plantea el estudio de la cultura en términos de continuidad hacia la postmodernidad internacional, en vez de ruptura con el pasado. Según él, la fecha clave para evaluar este periodo postfranquista sería el año 92. Esto viene a confirmar lo que expondremos después de que la cultura requiere de un análisis de un tiempo largo que no tiene por qué coincidir con el corto. Lo interesante es observar sus conexiones sin incidir en errores propios de un ajuste cronológico.

⁹⁴ El tema se puso muy de moda y generalizó el sentimiento de una época para un determinado sector de la sociedad. El tema me suscita una duda que considero primordial: ¿qué se entiende por desencanto?, ¿el desencanto de la cultura política o la cultura del desencanto? En un principio se identificó el término con un clima de elevado abstencionismo, que alcanza su cuota más elevada en 1979. Es un concepto muy utilizado durante este periodo. Sin tener un significado claro, fue muy utilizado para explicar el clima de pasotismo y desconfianza de una generación de jóvenes antifranquistas, que ven con agnosticismo la burocratización de promesas no cumplidas. La normalización de la vida política fue entendida por aquellos sentimentalistas luchadores como la homogeneización del pensamiento. La sustitución de la pasión por la razón política se interpretó como una venta de los ideales al sistema capitalista. El desencanto sería el estigma derivado de la ausencia de lucha tras largos años condicionados vitalmente por ella. Algunos estudiosos enmarcan el desencanto en los años comprendidos entre 1977 y 1981. Esta postura frente a la acción gubernamental se manifestó con diferentes conductas. En estos momentos nace la figura del pasota: personaje cínico, indiferente y agnóstico frente a las nuevas instituciones democráticas. La crisis económica, que tenía en el paro su mayor problema, afectaba principalmente a la juventud, lo que alentaba la incertidumbre y el “No future” de los Sex Pistols. Esta actitud se fundamenta en la decepción que produjo ver que la izquierda radical no era la protagonista del proceso, en la desconfianza ante falangistas convertidos en demócratas, y en la percepción infantil de que nada se había conseguido.

Por otro lado, es cierto que los numerosos movimientos sociales que surgen ahora —feminismo, ecologismo, manifestaciones en favor de la libertad sexual, etc.— y culturales —aparición de revistas como el *Viejo Topo* o

Durante estos años, la cultura española está ocupada por gente que había surgido en la década de los sesenta, momento en el que por motivos coyunturales se comenzó a asentar una infraestructura cultural. Desde el punto de vista legislativo, el tránsito hacia la libertad se llevó a cabo sin problemas. Uno de los rasgos más predominantes de este periodo es la evocación y recuperación del pasado. Fue la época del regreso de grandes figuras del teatro, la poesía o el pensamiento. Insignes representantes de la cultura, como Salvador de Madariaga, Claudio Sánchez Albornoz y Rafael Alberti, volvían tras muchos años de negación y olvido. Asimismo, se promovieron interesantes proyectos intelectuales con el nacimiento de revistas de gran peso político, como *Cuadernos para el Diálogo* o la resurgida *Revista de Occidente*. Y uno de los regresos más simbólicos fue el del *Guernica*, de Pablo Picasso. La administración emprendió, a su vez, una política de reconocimiento de la creatividad de jóvenes talentos. El objetivo era encaminarse hacia la normalización democrática. Esto se tradujo en una importante popularización de la cultura, es decir, en su comercialización como bien de consumo. Pero esto se hacía con una legislación en materia cultural obsoleta e incapaz de afrontar los nuevos problemas derivados de la liberalización del sector. Entre los circuitos creativos imperaba una idea, la del cambio desde el compromiso, que culminaría con la llegada de los socialistas al poder.

Ajoblanco, donde escribían los escritores más significativos del regeneracionismo literario como Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Haro Tecglen— o la adopción del pensamiento postmoderno para calificar tanto el arte como la cotidianeidad no tienen especial trascendencia. La versión mundana de *La condición postmoderna* de J. F. Lyotard sería la “movida” madrileña, fenómeno perfectamente representado por Pedro Almodóvar. El pasotismo tenía una imagen estereotipada: “Los pasotas son hijos y herederos de la clandestinidad, más que una escuela filosófica nihilista o ácrata” (Ignacio Fernández Castro, Los pasotas, *El Viejo Topo*, núm. 30, Madrid, 1979. p. 28-32). Es un fenómeno asociado con la marginación social impuesta y voluntaria. Pero no hay que confundir pasotismo con desencanto: el primero es la expresión radical del segundo. O, mejor dicho, el pasotismo fue para la generación del 77 lo que el desencanto para la del 68 (Cfr. Vázquez, J. L. y Memba J., *La generación de la democracia*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, p. 80). Pero este grupo contestatario y desencantado era minoritario en una población que poco a poco iba acostumbrándose a la nueva vida democrática. Según Elías Díaz, en su artículo “El dulce encanto del desencanto”, publicado en junio de 1980 en *El País*, el desencanto no se correspondía con un planteamiento objetivo y crítico de los verdaderos problemas políticos, económicos, sociales y culturales de la sociedad española de entonces. El desencanto expresaba un estado de ánimo subjetivo, producto de la desilusión por la disparidad entre lo imaginado y lo que realmente estaba pasando. Manifestaba las dificultades de adaptación al nuevo escenario político postfranquista de un grupo intelectual fraguado en la lucha contra el franquismo. La frase “contra Franco vivíamos mejor” viene a significar este sentimiento. A pesar del carácter emocional que rodea al concepto, hay que tener en cuenta que la democracia no fue la panacea de todos los traumas acumulados y que hubo momentos propicios para el desánimo. La grave situación económica, el terrorismo y la violencia daban prueba de ello (Ferrary, 2009: 1041). Para cerrar este sugerente tema, cabe citar la película de Jaime Chávarri *El desencanto* (1976). Se trata de un documental sobre los dramas familiares de uno de los poetas insignes del franquismo, Leopoldo Panero. La película se convirtió en un símbolo de la época contra la concepción tradicional de la familia y la autoridad paterna, que sectores amplios de las generaciones jóvenes identificaban con el franquismo.

El segundo fenómeno cultural importante de este periodo fue el resurgir de las manifestaciones nacionalistas. Aquí las implicaciones políticas se hicieron evidentes. Los problemas que surgieron entre el gobierno central y estas territorialidades venían provocados por el centralismo del franquismo. Y, por otro lado, el movimiento cultural fue utilizado como una plataforma reivindicativa. El interés por la cultura propia se extendió por todo el país como reacción a la homogeneización del franquismo, que, a su vez, contó con el apoyo político y sus nuevos planes autonómicos. Cataluña vivió su *renaixença* cultural, se realizó un loable esfuerzo de recuperación del pasado y de conservación de la lengua y la *nova cançó* se convirtió en uno de sus mejores transmisores. La realidad vasca presenta mayores complicaciones; su recuperación cultural y lingüística sufrió mayores trabas por el terrorismo de ETA. Ya hemos visto que la represión en el País Vasco fue muy dura, así que cualquier manifestación era socavada inmediatamente. La sociedad vivía una situación de abatimiento y de defensa continua y la cultura se impregnaba de ese ambiente sumamente politizado. A pesar de ese clima crispado, el País Vasco vio aparecer interesantes manifestaciones culturales. Galicia, a diferencia de esta región, tuvo menos impedimentos por su despolitización cultural.

Si bien por el carácter sucinto de este apartado no podemos detenernos en el análisis del panorama literario, es necesario que nos paremos a ver algunas características del contexto audiovisual y cinematográfico de la época.

La presencia de la televisión en la mayoría de los hogares de los españoles en esta década constata la modernización que venía experimentando el país desde la década de los sesenta. Televisión Española se convertiría en el medio más popular, en detrimento de la radio. Por aquellas fechas, la sociedad española ya presentaba los rasgos de una sociedad avanzada, formada principalmente por clases medias, que tenían asegurado el acceso a los bienes de consumo básicos (frigoríficos, lavadora, televisión), a los que también podían acceder las clases menos pudientes. En esta sociedad del bienestar, la televisión iba a desempeñar un papel fundamental como transmisora del cambio político y difusora de las nuevas costumbres, gracias a la afluencia de la publicidad (Ardanaz Yunta, 1999). La muerte de Franco se tradujo en la liberalización de los medios de comunicación. La prensa jugó un papel esencial como medio de información de lo que estaba sucediendo, ofreciendo una opinión de la realidad distinta a la oficial. En el ámbito audiovisual, el camino hacia el pluralismo social y político fue más lento y complicado. Los informativos televisivos habían constituido un medio de adoctrinamiento ideológico-político de primer orden para el régimen franquista. En la transición,

la censura fue sustituida por la manipulación. Los telediarios seguían siendo un medio de propaganda esencial, teniendo en cuenta que existen cifras que constatan que más del 70% de la población apenas consultaba otra fuente de información. El medio televisivo fue utilizado como un servicio público en manos del poder, cuyo objetivo primordial fue vender una imagen democrática. La naturaleza de RTVE quedó definida en la Constitución de 1978 como un servicio público, a la vez que garantizaba la libertad de expresión y divulgación de las ideas sin ningún tipo de censura.⁹⁵ Pero hasta la aprobación del Estatuto de la Radio y Televisión en 1980, la sociedad española no dispuso de mecanismos para reclamar una mayor pluralidad del medio. La radio recuperaría su protagonismo en la noche del 23-F, que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo como “la noche de los transistores”.

Al hablar del cine en este periodo⁹⁶ también deberíamos señalar que se puede hablar de la transición del cine español, la transición en el cine español y el cine español de la transición. Se trata de una aclaración metodológica necesaria, pues son manifestaciones diferentes que al igual que en el resto de la cultura no coinciden en el tiempo.

El cine español en los últimos años del franquismo, con Manuel Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo y García Escudero como Director General de Cinematografía (1962-1976), trajo unos cambios palpables, materializados en el Nuevo Cine Español (NCE). En esta época ya se produjo una división evidente entre un cine que sigue descaradamente las pautas oficiales y otro que propone alternativas tanto políticas como estéticas. Este segundo grupo sigue los movimientos cinematográficos que se están desarrollando en Europa, con la *Nouvelle vague* francesa como adalid de una nueva forma de pensar y hacer cine. La política de subvenciones de Fraga y su adlátere se plasmó en el nacimiento de la Escuela Oficial de Cinematografía, cuna de la generación de directores (Camus, Patino, Grau, Bardem, Berlanga, Saura y Buñuel, entre otros) que dio nombre al NCE. La crítica social, las adaptaciones literarias de obras comprometidas y difíciles, las historias de amor imposibles o los problemas de los adolescentes se convirtieron en algunos de los temas centrales de este cine. Para muchos, la película *La caza*, de Carlos Saura, realizada en 1965,

⁹⁵ La democratización y modernización del medio no fue una tarea sencilla. La oposición consciente del poder de la televisión como configuradora de opinión exigió un reflejo de la realidad más fidedigna, el tema fue considerado de interés social y nacional. Ver Bustamante, E., *The Mass Media: A Problematic Modernization*, en Graham, H. y Labanyi, J., *Spanish Cultural Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 364.

⁹⁶ Como se observará en el anexo, he consultado varias obras sobre el tema que me han configurado una idea general sobre cómo fue el cine realizado en esos años, de ahí que trazaré algunos rasgos y dejaré el análisis más reflexivo para una futura investigación.

marca un hito en esta época, al igual que la novela *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos. Paralelamente al denominado cine mesetario, surge en Cataluña un grupo bautizado como la escuela de Barcelona. Se trata de un grupo de directores de elevada formación intelectual, con una visión más metafísica y una estética más vanguardista que realista. Destaca sobre las demás *Fata Morgana* (1966), de Vicente Aranda.

La calidad que presentaban estas películas comenzó a ser reconocida en festivales internacionales como, la polémica *Viridiana* de Buñuel o *Los golfos* de Saura, ambas en Cannes o *El verdugo* de Berlanga, en Venecia. Esto venía a reflejar que los disidentes encontraban cierta libertad de expresión, apoyados por un productor que se convertiría en un símbolo: Elías Querejeta. Pero no olvidemos que, frente a este cine de autor, las salas comerciales estaban repletas de comedias irritantes y grotescas cuyo buque insignia era Alfredo Landa. Este tipo de cine, denominado el “landismo”, constituiría la base del posterior cine del destape, cuyos protagonistas siempre eran los mismos y que contó con abundantes seguidores, al que vamos a dedicar especial atención en el siguiente capítulo.

El cine tardofranquista ha quedado en el recuerdo como una etapa frívola y superficial. Con todo, el resto de directores, de una calidad indiscutible, siguieron su andadura con películas que principalmente se veían en círculos intelectuales, en las salas de arte y ensayo. En estos años aparecieron algunas de las mejores películas de toda la historia del cine español. *El espíritu de la colmena* de, Víctor Erice, *La prima Angélica* o *Cría Cuervos*, de Carlos Saura, y *Habla mudita*, de Manuel Gutiérrez Aragón, son complejas obras autorales cargadas de un gran simbolismo. El lenguaje metafórico era el medio de expresión que utilizaron para narrar la realidad y transmitir un mensaje que solo podía estar codificado. El cine quedó dividido entre una línea comercial cutre y una línea estética excesivamente intelectual. En medio de esta radicalización entre calidad y bodrios, surgió “la tercera vía”. Un cine pensado para satisfacer a un público que ni quería ver españoladas ni tampoco sesudas búsquedas de una belleza estética. Este cine fue concebido e impulsado por el productor José Luis Dibildos como un híbrido comercial y sociológico, porque tiene las mismas características que el consenso político: el entendimiento entre los polos extremos para democratizar el país. Sus películas más representativas fueron *Tocata y fuga de Lolita*, de Antonio Drove, *El amor del capitán Brando*, de Jaime de Armiñán, o *Los nuevos españoles*, de Roberto Bodegas. La película más sobresaliente de este grupo fue *Furtivos*, de José Luis Borau (1975). Esta película, como *Cría Cuervos*, del mismo año, hacen de puente entre el antes y el después del franquismo. El cine

llevaba ya unos años asimilando unos cambios que la muerte del general aceleraría sin más demora. La apertura moral había traído la abolición de la censura previa en los guiones y, finalmente, en noviembre de 1977 se extendió a toda la producción.

En estos primeros años de la transición, la aparente libertad posibilitó que los españoles no tuvieran que ir a Perpiñán para ver películas antológicas como *El gran dictador*, *Tamaño natural*, *Viridiana* o *El acorazado Potemkin*. Durante los primeros años de la transición, la incertidumbre política y la confusión industrial y legislativa propiciaron un marco idóneo para narrar con voluntad historicista los nuevos tiempos (Ardanaz Yunta, 1998: 153-175). El cine se convirtió en una válvula de escape para mostrar el cambio real y objetivo que en las esferas públicas no se estaba produciendo. Eso acentuó el desfase entre la realidad objetiva (la del cambio político) y la realidad social (el deseo de cambio de ciertos sectores de la población que no se ven representados en el nuevo orden político) (Imberd, 2015:57).

El desarrollo del cine documental fue un fenómeno que duró poco y que surgió contra el NO-DO y la imagen oficial que transmitía TVE. Documentales como *El oro del PCE* (1977), de Andrés Linares, *Informe General* (1976), de Pere Portabella, y *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino, muestran una visión comprometida con la realidad. La película testimonial por excelencia es la ya citada *El desencanto*. La recuperación de la memoria histórica se convirtió en una obsesión para directores como Basilio Martín Patino, con *Caudillo* (1977), Berlanga, con *La escopeta nacional*, Manuel Gutiérrez Aragón, con *Sonámbulos*, o Mario Camus, con *Los días pasados*. En esta etapa también aparecen desde la ficción películas arriesgadas, como *El amor del capitán Brando*, de Jaime de Armiñán, o como Eloy de la Iglesia y su “amarillismo de izquierdas”, con películas como *El Diputado*. Los directores “autores” fueron disminuyendo entre una nueva generación de directores que ya no están tan preocupados por el pasado, sino por reflejar la nueva realidad. Independientes, originales y desenfadados, como Fernando Trueba y Fernando Colomo, uno de los padres de la denominada comedia madrileña con *Tigres de Papel* (1977), comienzan a ahondar en los deseos y preocupaciones de una juventud que empieza a ocupar los puestos decisivos de la vida pública y que, tras las tensiones del compromiso político, se muestra más hedonista. Pedro Almodóvar, con su ópera prima *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1978), será el representante de la “movida madrileña”. Con espontaneidad y frescura supo reflejar el “todo vale” de una generación un tanto desconcertada, con una estética de lo gratuito y lo cutre.

Con la aprobación de la Constitución española se inició un periodo de normalización y estabilización democrática. El panorama cinematográfico contaba con directores de gran calidad, incluso aparecieron por primera vez mujeres directoras, como Pilar Miró, Josefina Molina o Cecilia Bartolomé. Precisamente Pilar Miró, que acabaría siendo directora general de Cinematografía, tuvo que sufrir los últimos vestigios de la intransigencia con el juicio militar contra su película *El crimen de Cuenca* (1979). Sin embargo, la política en materia cinematográfica era inexistente y la precaria industria no podía competir con las superproducciones norteamericanas. Tales condiciones llevaron a las productoras, ligadas en su mayoría a las grandes distribuidoras, a interesarse principalmente por la rentabilidad económica. Este hecho, junto con la política de subvenciones, anuló toda propuesta original y arriesgada. Se apoyaba un cine que saliese de su ensimismamiento temático y que fuera estéticamente correcto para venderlo internacionalmente. Ese nuevo aspecto se adecuaba más al tipo de espectador de clase media y con nivel cultural que por aquel entonces poblaba las salas de cine.

En la era socialista, con la nueva legislación establecida por la nueva directora general de Cinematografía, Pilar Miró, formalizaba y completaba la política de depuración y homogeneización llevada a cabo por sus predecesores. El cine realizado en este periodo, desde un lenguaje metafórico, comercial o grotesco, refleja la diversidad y la complejidad de una sociedad que está comenzando a acostumbrarse a vivir en democracia. Y, en este contexto, la imagen de la mujer, al igual que en la vida real, va adquiriendo protagonismo. Si hasta entonces solo aparecía como esposa, madre o amante, ahora parece ir adquiriendo una representación más amplia y autónoma gracias al cambio de mentalidad masculina y a la incorporación de mujeres a la dirección. Tras este *travelling* general sobre el cine de esa época, vamos a adentrarnos en el análisis en profundidad en busca de los orígenes, la evolución y el declive del cine del destape.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS

CAPÍTULO 4. EL DESTAPE. ORÍGENES, EVOLUCIÓN Y DECLIVE

El diccionario de la Real Academia Española define “destape” como acción y efecto de destapar. Y añade una segunda voz: en una película o espectáculo, la acción de desnudarse públicamente de un actor o un artista. El término destape hace referencia al fenómeno generalizado que invadió prensa, medios de comunicación, teatros y, sobre todo, cines, y que tiene como razón de ser el cuerpo desnudo de las mujeres. Esta es una definición generalizada y aprobada por todos aquellos investigadores que se han acercado al estudio de este fenómeno y entre sus propios protagonistas. No conocemos la fecha exacta del uso del término por primera vez, pero el crítico Jaume Figueras recoge en sus memorias *Adivina quién te habla de cine* (2004) que el término «destape» lo inventó el periodista Ángel Casas en su programa de Radio Barcelona (Figueras, 223). Lo que sí podemos extraer como hecho constatado es que, de la noche a la mañana, la palabra destape se introdujo en el vocabulario de los españoles y en la vida de la España tardofranquista. “De la noche a la mañana, España se llenó de partidos políticos y de gente en pelotas. España caminaba hacia la felicidad sexual y la plenitud política” (Ramón de España, en Ponce, 2004: 9-11).

El binomio destape-desnudo es indivisible. El destape destapa el cuerpo desnudo femenino mediante una fórmula que nace de manera exclusiva y singular de la cultura española. Conviene señalar, a pesar de la singularidad del caso español, otros fenómenos con características similares que brotaron coetáneamente. A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, los estrictos códigos de censura se debilitaron, lo que favoreció la liberalización sexual de las pantallas cinematográficas. La década de los 70 es conocida por la explosión del cine erótico a nivel mundial. El cine popular adoptó un toque picante y generó fórmulas que daban respuesta a esa creciente demanda de sexo en un momento en el que la pornografía era ilegal en la mayoría de los países. Por ejemplo, en Australia

emergieron las “ocker films”,⁹⁷ un tipo de comedia de contenido sexual muy popular y de escasa calidad que pretendía hacer frente al cine de Hollywood con sus particularidades autóctonas. En Italia también fueron muy populares las comedias picantes en los años 70 y 80, conocidas como *commedia sexy all'italiana* (*scollacciata* o erótica), y en Brasil a este tipo de películas se las conoció como *porno chachadas*.

Estas comedias populares comparten el toque erótico, picante y vulgar, pero no hallamos en ninguna cinematografía mundial que tal fenómeno fuera definido con la palabra “destape”, término que solo encontramos en referencia al caso español y que, por el contexto histórico en el que emerge, contiene un significado más amplio que las palabras comparables de otras cinematografías, cuya alusión es meramente erótica. Dicho fenómeno nacional no tiene traducción en otros países, de ahí que no se haya traducido cuando ha sido mencionado en los escasos estudios foráneos sobre el tema. En el ámbito anglosajón, los investigadores (Hopewell, Crumbaugh, Pavlovic, Fouz, Kowalsky) mantienen el término español “destape”, aunque especifican su traducción al inglés como *undressing*, *nudity* o *revealing body*. Por lo tanto, la singularidad del destape como fenómeno propio de la cultura española que nace en el tránsito de la dictadura a la democracia nos lleva a intentar escudriñar qué (des)tapaba el destape. Ateniéndonos a la propia palabra, a lo largo de las siguientes páginas iremos destapando todo aquello que estaba tapado, a nivel simbólico, bajo la epidermis de los cuerpos femeninos y en menor medida masculinos, para llegar a la conclusión, tras analizar las diferentes dimensiones y perspectivas, de que el destape destapaba para unos y destapaba para seguir tapando para otros. Bajo su epidermis popular y la opinión pública generalizada sobre el destape existe una riqueza de enfoques y opiniones sobre este fenómeno que nos permiten aseverar que se trata de un fenómeno complejo.

En este capítulo voy a intentar escudriñar su origen, sus causas y sus consecuencias, así como la diversidad de opiniones existentes sobre el tema, utilizando fuentes documentales coetáneas y contemporáneas, tanto en papel como en formato audiovisual (documentales, entrevistas, películas coetáneas y posteriores). El objetivo es elaborar una historia del destape, estableciendo una panorámica temporal que comienza a mediados de los años sesenta y acaba en los inicios de los ochenta y recogiendo todos los aspectos relacionados con el destape en prensa, televisión, teatro y literatura, pero poniendo el foco

⁹⁷ Definición de *ocker* según Cambridge: “An Australian who is not well educated and does not behave in a polite way”.

en nuestro objeto de estudio: el cine. Haría falta otra investigación para abordar el destape en otros medios y desde otras disciplinas académicas. Fue en el cine donde el destape se manifestó de manera más florida y exitosa.

La primera cuestión que deberíamos tener en cuenta es intentar definir qué es el cine del destape para diferenciarlo del cine con desnudo, teniendo en cuenta que la fiebre del desnudo u ola de erotismo se extendió, además del cine popular, por todas las producciones cinematográficas de la época, el cine de autor y de la tercera vía. Resulta primordial esclarecer desde estas primeras páginas dicha distinción (cine del destape/cine con desnudo), ya que el desnudo aparece representado con connotaciones ideológicas y estéticas muy diferentes en uno u otro cine. Avanzamos que los aspectos relacionados con el sexo en el cine de autor de la transición sí han sido estudiados por la historiografía cinematográfica, a diferencia de la sequía existente en el terreno del cine comercial.

Antes de comenzar el análisis cronológico y temático que define el tema de estudio, me gustaría recoger unas cuestiones preliminares fundamentales que hemos tenido en cuenta al escribir este capítulo:

- I. El destape como fenómeno no emerge de manera espontánea, sino que responde a una serie de factores contextuales, socioculturales y políticos, y comienza a manifestarse en el cine producido a mediados de los años sesenta. De ahí que nos remontemos a ese cine al que denominaremos predestape o paleodestape.⁹⁸
- II. Teniendo en cuenta el contexto histórico en el que nace, entendemos que el destape como fenómeno responde o muestra las contradicciones y paradojas del propio proceso transicional. Por ello, muchos autores han visto en el destape una metáfora de la transición de la dictadura a la democracia. Existe una visión binaria bien diferenciada del destape, la que defiende el fenómeno como símbolo de cambio y libertad democrática y la que lo denuesta como una perpetuación de la represión sexual e ideológica de la sociedad española franquista, que se proyecta en la nueva etapa histórica de esta manera. Los defensores de esta opinión sobre el destape mantienen que destapa para seguir tapando, aprovechando el sexo como medio de mantener la amnesia política. Intelectuales de izquierda y de derecha, políticos ultraconservadores y comunistas, feministas y asociaciones católicas, desde muy diferentes ámbitos se ha abordado el tema del cuerpo femenino como carne de exhibición para el placer masculino o como medio para una transgresión rupturista y desafiante con el poder franquista. A los autores de una y otra posición ideológica o

⁹⁸ Término acuñado por David Barba (2009, 212).

crítica, añadiremos a aquellos que buscan romper el binarismo en busca de fisuras, rupturas o desvíos que propicien relecturas del fenómeno y su periodo histórico. Perspectiva en la que yo me encuentro más cómoda.

- III. Se trata de un fenómeno tremendamente popular, cuyo éxito reside en la fórmula creada por los productores de la época, que vieron la clave del éxito en la conjunción de sexo, comedia y algún toque de actualidad de fondo. La comedia es el género por antonomasia del cine español y a esa tradición hay que sumar una generación de excelentes actores y actrices que conviven en el cine de esta época. Fueron éxitos de taquilla que tuvieron gran incidencia en la precaria industria cinematográfica española, popularidad que también contribuyó a la naturalización y perpetuación de los arquetipos masculinos y femeninos sobre los que se sostenía el Estado franquista, así como la visualización de nuevas representaciones de masculinidades y feminidades heteronormativas o disidentes, prohibidas hasta entonces. El cine popular del tardofranquismo y primeros años de la transición actuó en su doble vertiente de reflejo social y agente del cambio.
- IV. Debemos tener siempre presente que este cine es producido —y, por lo tanto, tolerado— por el franquismo y que sin la relajación de las estructuras más represoras del régimen, como la abolición de la censura y otros importantes cambios legislativos, habría sido imposible que viera la luz. El cine del destape como producto cultural tiene un origen creativo individual, el del productor-director. Pero esto no le exime de contener una carga ideológica y propagandística teniendo en cuenta el contexto en el que se produce. De ahí que sea relevante resaltar la relación entre este cine y las estructuras del poder franquista. Teniendo en cuenta el rígido control de la dictadura sobre todas las manifestaciones culturales, podremos decir que en este cine late y sobre él se proyecta el régimen franquista. En este punto volvemos a mencionar a Justin Crumbaugh y su lógica perversa, que nos ayuda a comprender qué hizo que un régimen totalitario y moralmente represor permitiera semejante fiebre de sexo: una lógica perversa en cuanto a irracional, según los pilares sobre los que se sustentó el estado franquista y que tienen en la amnesia y despolitización —“Sexo sí, política no”— una forma de gobernar.
- V. Las voces testimoniales de sus principales protagonistas (actrices y actores), con visiones antagónicas, nos revelarán la naturaleza poliédrica del destape. Si para unas fue vergonzoso mostrarse desnudas, para otras fue liberador, un arma para expresar sus deseos de libertad y de conquista de la igualdad. Veremos la visión sobre sus protagonistas en el momento en que irrumpen y cómo las ha tratado la

historia. Así como la evolución de su propia opinión sobre su papel, con la perspectiva del tiempo. Sus voces componen un interesante juego de significaciones que retrata la sociedad de entonces y la de ahora; sus mentalidades y sus aporías.

- VI. El cine del destape tiene en el turismo uno de sus principales escenarios. Además del protagonismo que adquiere como espacio narrativo de estas películas, sobre todo en el cine del tardofranquismo, considero que el turismo y el destape merecen un apartado especial donde analizar sus intersecciones y similitudes ideológicas. A la luz de nuevas investigaciones y planteamientos teóricos (*tourism studies*), el turismo ya no se estudia solo desde la perspectiva económica, sino que se profundiza en su dimensión ideológica, analizando la estrategia utilizada por el régimen en su etapa final para mostrar al exterior otra cara y ofrecer al interior la idea de que un nuevo Estado se estaba construyendo. Un discurso ideológico para dejar todo “atado y bien atado” que se hizo sobre la construcción de nuevos imaginarios e identidades y que tuvo como nuevo escenario las playas, el sol y los cuerpos destapados. El marco cultural de los escenarios turísticos y la construcción de los arquetipos masculinos y femeninos relacionados con la sexualidad, en el contexto final de la dictadura franquista, nos lleva a concluir que turismo y destape fueron dos nuevas formas de gobernar a una sociedad despolitizada pero que ya había asimilado un modo de vida moderno y democrático insostenible para el estado franquista.
- VII. El destape, cuyas raíces se encuentran en la comedia sexy-celtibérica del landismo, tuvo una evolución natural con la clasificación “S” hacia la producción de un cine erótico de elevado éxito, que fue disminuyendo en número e interés conforme se fue normalizando la vida política de los españoles. Las comedias del destape y el cine erótico S convivieron en las salas durante unos años, pero sus características cinematográficas y el público al que se dirigían era muy diferente. A pesar de ello, el éxito del cine S español no se entiende sin el fenómeno del destape y por ello lo hemos analizado como consecuencia y etapa final del mismo.

Establecidas estas cuestiones generales, señalaremos otras cuestiones preliminares que cabe tener en cuenta, como que hemos articulado el análisis del destape creando una periodización, como ya señalamos en el capítulo 1:

- 1) Paleodestape (1964-1977). De las comedias del desarrollismo al fin de la censura.
- 2) Destape (1977-1979). Del landismo al ozorismo y la aprobación de la calificación “S”.
- 3) Posdestape (1979-1984). Del cine S al X: del éxito rotundo al cine marginal.

También queremos destacar que las películas que vamos a mencionar a lo largo de las siguientes páginas han sido seleccionadas tras un exhaustivo visionado. Para llegar a un tema tan específico como el destape y analizar su verdadera naturaleza, debía partir de un estudio muy general de la producción cinematográfica del periodo estudiado. Como señalé en el apartado correspondiente al método de trabajo empleado para establecer los criterios de selección, los veinte años de estudio abarcados (1964-1984) se corresponden con la etapa dorada del cine español en cuanto a producciones, así como en número de espectadores de películas españolas, donde las cifras son difíciles de alcanzar en las décadas posteriores. Tanto el número de producciones como de espectadores está estrechamente vinculado a determinadas causas económicas, sociales y políticas. Si tenemos en cuenta que la mayoría de las películas proyectadas durante la posguerra eran norteamericanas, cuya calidad técnica y narrativa era muy superior a la del cine español, resulta importante entender que la mayoría de los espectadores se identificasen y recuerden más las películas españolas y a sus intérpretes (Montero y Paz, 2011: 121).

Los modos de asistencia al cine irán evolucionando de la misma manera que los hábitos de los españoles fueron cambiando y modernizándose con la instalación de nuevas formas de entretenimiento. Si en la posguerra el cine de barrio fue la principal forma de evasión, gracias al crecimiento económico los gustos fueron diversificándose y ampliándose. Los españoles comenzaron a disfrutar más del ocio al aire libre, la juventud prefería las discotecas al cine, a lo que se sumó la generalización de la televisión y el vídeo doméstico. Esto hace que entendamos las causas del descenso de la afluencia de espectadores a las salas de cine, un descenso que provocó una crisis de distribución y de producción.

Todos estos son factores que nos hacen observar la verdadera dimensión del hecho de que muchas películas las vieran entre uno y cuatro millones de espectadores de un censo de población de unos treinta millones en los setenta. Los historiadores María Antonia Paz y Julio Montero han llevado a cabo un interesante estudio que nos ayuda a conocer un poco mejor el perfil del espectador de cine en los años abarcados por nuestra investigación. Paz y Montero concluyen que el 45,1% de los espectadores entre 1960 y 1982 se reconocía de la clase media y el 30,1%, de la clase media trabajadora y con estudios, al menos básicos (Montero y Paz, 2011:129). Y que, según las encuestas realizadas, en la memoria de los espectadores queda el recuerdo de sus actores y actrices favoritos, muy ligados al éxito de taquilla. Los espectadores españoles acudían a ver “la de...” Marlon Brando, Robert Redford, Cantinflas o Sofía Loren y, por supuesto, entre los españoles, Alfredo Landa, Lina Morgan, Paco Martínez Soria, Sara Montiel, Marisol, Concha Velasco, José Luis López

Vázquez, Manolo Escobar o Carmen Sevilla. Según este estudio, estos quedaban en la memoria por encima de los John Wayne, Elisabeth Taylor...

Hacer una historia social del cine como proponen estos historiadores nos ayudaría entender la sala como un laboratorio social donde conviven individuos muy diferentes que, aunque compartan unos rasgos similares, comparten un espacio común y disfrutan de la misma forma consumiendo películas cuyo mensaje era muy fácil de interpretar y que tenían un gran impacto en cuanto al número de espectadores que las veían. Aunque es muy difícil determinar los ingredientes que hacían que una película tuviera más éxito y entretuviera más a la población que otra, al visionar el mayor número posible de películas y seleccionar aquellas de mayor impacto, nos hemos podido ir haciendo una idea de las razones de su éxito.

De las aproximadamente 2.500 películas contabilizadas en esos años, pusimos el foco en las más vistas y en las protagonizadas o dirigidas por personas reconocibles para el público. A partir de ahí fuimos aplicando filtros hasta lograr las 239 películas listadas en el anexo 2. De la lista de las 239 seleccionadas, hay 51 que no han podido ser visionadas porque ha resultado imposible localizarlas. Las 181 que sí he visto, algunas varias veces, ha sido un trabajo clave para hacerme una idea global del cine de esa época y concretar los aspectos más relevantes para esta investigación. De esta forma he podido identificar características comunes que se repiten en muchas de estas películas, así como detectar aquellos elementos diferenciales que han sido analizados como indicadores del cambio o fisuras.

Si queremos demostrar el enorme impacto social que tuvieron estas películas, debemos utilizar como primer criterio de selección el número de espectadores. De las 239 películas seleccionadas hemos confeccionado una tabla (ver anexo 3) con un total de 90 películas que fueron vistas por entre 4.371.624 (*No desearás al vecino del quinto*, 1970) y 717.849 (*Pepito Piscina*) espectadores. Teniendo en cuenta que la mitad alcanza el millón y medio de espectadores y que Mariano Ozores, que es el director que más éxitos de taquilla cosechó, considera que medio millón de espectadores es un fracaso, hemos fijado como cifra de corte el medio millón de espectadores. Así podemos hacernos una idea aproximada del valor del éxito en cifras. Otro dato importante que hay que tener en cuenta es la diversidad de la oferta, es decir, el elevado número de producciones si lo comparamos con la producción actual.

Tabla 1. Listado de las 20 películas más vistas del período estudiado (1964-1984)⁹⁹.

Año	Título	Nº espectadores	Etapas
1970	No desearás al vecino del quinto	4.371.624	Paleodestape (1964-1977)
1967	Pero...¡En qué país vimos!	4.054.235	
1969	Juicio de faldas	3.492.048	
1975	Las adolescentes	2.917.121	
1967	Las que tienen que servir	2.801.393	
1972	Experiencia prematrimonial	2.655.249	
1976	La trastienda	2.642.790	
1968	No somos de piedra	2.637.006	
1967	Los chicos con las chicas	2.615.337	
1969	Las leandras	2.412.993	
1970	En un lugar de la Manga	2.346.581	
1968	Los que tocan el piano	2.302.883	
1966	Los guardamarinas	2.292.325	
1968	La dinamita está servida	2.276.727	
1968	El turismo es un gran invento	2.259.725	
1967	Operación cabaretera	2.247.164	
1967	Crónica de nueve meses	2.069.833	
1966	Amor a la española	2.053.000	
1971	No desearás la mujer del vecino	1.999.485	
1973	Lo verde empieza en los Pirineos	1.983.726	

Tabla 2. Listado de años con más producciones del período estudiado

Año	Total producciones
1964	130
1965	151
1966	164
1967	125
1968	106
1969	125
1970	107
1971	151
1972	104
1973	118
1974	112
1975	110
1976	108
1977	102
1978	107
1979	89
1980	118
1981	137
1982	146
1983	137
1984	75

⁹⁹ Consultar listado completo en Anexo 3.

Tabla 3. Directores e Intérpretes con más números de película

Directores	Películas realizadas en el periodo de esta investigación
Pedro Lazaga	66
Mariano Ozores	69
Ignacio F. Iquino	36
Ramón Fernández	12
Fernando Merino	10
Intérpretes	
José Luis López Vázquez	92
Alfredo Landa	91
Gracita Morales	55
Concha Velasco	42

Observando las tablas podemos ver que el índice de espectadores desciende a la vez que el número de producciones, con lo que se puede deducir una estrecha vinculación entre la asistencia y la producción. El declinar de asistencia a las salas cinematográficas se debe, como ya he dicho, al cambio en los hábitos, la incorporación de nuevas formas de ocio y entretenimiento, la generalización de la televisión en los hogares españoles y el gusto preferente de la nueva juventud por las discotecas en vez de las salas de cine. En cuanto al impacto del hecho de ir al cine en función de la “reconocibilidad de sus directores e intérpretes”, vemos en la tabla datos que nos ayudan a comprenderlo.

Teniendo en cuenta los factores contextuales, su impacto, tanto por número de espectadores como por la repercusión de su temática y por la popularidad de su director o intérpretes, hemos seleccionado el corpus final formado por las 9 películas que constituyen el análisis del capítulo 5. Seleccionar estas 9 películas para demostrar las hipótesis planteadas no ha sido una tarea fácil, pero creo que los criterios de selección son sólidos y justificados, como expondré en dicho capítulo, y argumentan de manera práctica los conceptos teóricos y contextuales desarrollados en la presente investigación.

Si analizamos los datos de las tablas 1 y 2, extraemos algunas conclusiones: que siendo 1966 el año con más películas (164), la cifra por encima del centenar se mantiene, con algunos años por debajo, como 1979, con 89 películas, hasta llegar a 1984, nuestro último año analizado, con 75. Estos datos demuestran que con los años desciende el número de

producciones paralelamente al número de espectadores. Si comparamos las tablas del anexo 1 y 4, vemos que en 1967, de las 125 películas estrenadas, cuatro películas suman más de 14 millones de espectadores, de lo que extraemos la conclusión de que el cine en el tardofranquismo tuvo gran relevancia como forma de entretenimiento para millones de españoles. Todas las películas que forman el listado de las veinte películas más vistas del período analizado corresponden a la primera etapa, Paleodestape (1964-1977). Tal y como hemos comentado, factor que se debe a la gran afluencia de espectadores al cine durante el tardofranquismo y que irá disminuyendo conforme entremos en el período transicional.

Unas vistas señalados estos datos, vamos a examinar, en las páginas siguientes, todo este corpus en un análisis contextual y cronológico.

4.1 El Paleodestape (1964-1977): comedias picantes y amnésicas

Entre los diversos epítetos usados por críticos, historiadores y estudiosos del cine del tardofranquismo (“comedia verde del tardofranquismo”, “comedia sexy-celtibérica”, “cine del landismo”, “cine de ligue”, “cine del destete o de reprimidos”) he escogido el término acuñado por el periodista David Barba porque hace referencia a la etapa prehistórica del destape y engloba todos los usos más comunes. Esta primera etapa, de los aproximadamente veinte años de estudio en los que hemos contextualizado nuestra investigación del destape, abarca desde los inicios de la década de los sesenta hasta finales de los setenta. El año 1977 marca el cierre de esta etapa, año en que se celebraron las primeras elecciones democráticas y se puso fin a la censura, hechos históricos decisivos para nuestra materia de estudio.

La década de los sesenta es una de las más estudiadas de nuestro cine. En ella convergieron consagrados cineastas (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, José Luis Borau, Luis Buñuel) y una nueva generación de realizadores (Víctor Erice, Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Basilio Martín Patino) de gran talento que produjeron algunos de los mejores títulos de la historia del cine español. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que a partir de 1961 sería conocido como la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), fue un foro de reunión para una nueva ola de directores, que con un estilo genuino daba continuidad a la transición iniciada en la década anterior en pro de un cine de calidad. Las inquietudes de estos pioneros fueron expuestas en las Conversaciones de Salamanca,¹⁰⁰ organizadas por Basilio Martín Patino en 1955. Las Conversaciones se convirtieron en un encuentro histórico para el devenir del cine español. Las medidas adoptadas por los cineastas asistentes fueron respaldadas por Manuel Fraga Iribarne, que al frente del Ministerio de Información y Turismo¹⁰¹ había nombrado a José María García Escudero como director general de Cinematografía en julio

¹⁰⁰ En ellas, Juan Antonio Bardem expuso, en su intervención *¿Para qué sirve el cine?*, “que el cine popular español era fútil, socialmente falso e intelectualmente pobre. (...) el cine debe ser un testimonio crítico de un momento humano. El cine será testimonio o no será nada. No obvio, por supuesto, que su función primordial es el *entertainment*, como dicen los americanos. Pero el juego del capitalismo consiste en verter este entretenimiento en la dirección completamente comercial, y ahí es donde se acaba el cine”. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/notas-sobre-el-pensamiento-cinematografico-de-juan-antonio-bardem-19491956--0/html/ffa5be7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

¹⁰¹ “En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo, con el fin de desarrollar una doble labor: por un lado, controlar las expresiones de la creciente oposición al régimen, que se evidenciaba incluso entre buena parte de las fuerzas vencedoras en la Guerra Civil, y por otro, ofrecer ante los países extranjeros una imagen abierta de la vida española que pudiera atraer ayudas económicas al país, y sobre todo, turistas”. En González Caballero (2016,132).

de 1962. Las medidas adoptadas por García Escudero fijaron las estructuras y leyes encaminadas a proteger la precaria industria cinematográfica española. Así nació el Nuevo Cine Español (NCE), que recibiría el beneplácito del régimen como medio para ofrecer otra cara al exterior, pero con escasa recepción interior. La política aperturista de Fraga necesitaba un cine estéticamente más moderno y europeo que dejase atrás la imagen del cine español folclórico. Fraga utilizó el NCE como medio de propaganda, un cine de corte existencial-intelectual, que tenía como referencia el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* y que requería de un espectador más “cualificado”. La nueva ola del cine español, cuyo máximo representante era Carlos Saura, retrataba a personajes desencantados, angustiados, con las inquietudes personales y sexuales de una generación que había crecido bajo un régimen autoritario. Con un lenguaje hermético y metafórico, indagaban en los traumas del pasado y en los fantasmas de su generación. Tras la muerte de Franco, esta generación de cineastas experimentó una “censura moral” o “desnudez creativa”, a la que se sumaría la económica. Las subvenciones gubernamentales a este cine fueron escasas y estaban sujetas a criterios subjetivos de clasificación. La censura fue sustituida por las licencias de exhibición y cuotas de pantalla. Este cine de autor quedó relegado al consumo de un tipo de espectador con inquietudes intelectuales que acudía en minoría a las salas de arte y ensayo. A pesar de su carácter minoritario, como hemos señalado ya varias veces, ha sido el que más interés ha suscitado en la crítica y entre quienes han escrito la historia del cine español.

En las antípodas de ese cine marginal autoral se encuentra el cine que nos ocupa, el cine comercial, que llenaba salas con espectadores abandonados al pleno placer del entretenimiento. Entre una y otra orilla, surgió la “tercera vía”, un híbrido entre el cine comercial y el de autor, concebido e impulsado por el productor José Luis Dibildos; un cine a medio camino entre el cine de autor y el cine comercial, una vía cinematográfica alternativa que busca consensuar para responder a las nuevas demandas de la sociedad en proceso de construcción democrática. En palabras de uno de sus directores más insignes, Roberto Bódegas:

José Luis Dibildos (...) y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir, a un cine que, sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo pueda al mismo tiempo que... no denunciarlo, porque es demasiado, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a

verlos. Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes.¹⁰²

Dibildos buscó que sus producciones fueran consumidas por el mayor público posible, aunque se dirigían especialmente a la nueva clase media urbana y duraron hasta que, en palabras del propio propulsor, con la nueva comedia generacional y sin las cortapisas de la censura, ya no hacía falta seguir hablando de una “tercera vía”. Lo cierto es que el público acudía mayoritariamente al cine a ver películas comerciales, ese cine emergente desde mediados de los sesenta, que tiene en la comedia su género estrella. La década de los sesenta, una de las más prolíficas del cine español, asiste al éxito de algunos de los actores y actrices más emblemáticos de la historia de nuestro cine: las comedias rosas de Tony Leblanc, las de niñas prodigio con Marisol y Rocío Dúrcal, las comedias yeyés con Concha Velasco, las comedias de paleta bonachón de Paco Martínez Soria, las del donjuán con Arturo Fernández, las musicales con Manolo Escobar y, finalmente, las comedias picantes protagonizadas por Alfredo Landa, quien dio nombre al fenómeno del landismo, un subgénero que, como veremos, fue único en el mundo, ya que ningún otro actor ha dado nombre como género a un conjunto de películas. Como vemos, la comedia como género cinematográfico adquirió variadas formas y se crearon subgéneros dentro del propio género. En las siguientes páginas nos centraremos en aquellas comedias populares que tienen un contenido picante o pseudoerótico y que, por su intencionalidad erotizante, consideramos propulsoras del destape.

¹⁰² Recuperado de: <https://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es>

4.1.1 Nuevos arquetipos masculinos y femeninos en el relato cinematográfico desarrollista

“De América llegó el cine en color. Cada vez que el público salía de una proyección de cine en tecnicolor, comprobaba, angustiado, que en la realidad los azules no son tan azules; tampoco los rojos, ni los verdes. Todos los colores perdían con la realidad”. Así describía “los felices sesenta” el escritor Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica Sentimental de España* (1969, 47). Una España real en blanco y negro frente a una España imaginada en Tecnicolor. Un contraste de luces y sombras entre la realidad y la ficción que ya recogimos en el capítulo 1. Manuel Vázquez Montalbán, uno de los cronistas más lúcidos del periodo, nos aporta una visión mordaz y testimonial de la época, sobre todo considerando que fue uno de los primeros escritores en acercarse a la cultura popular. Montalbán relata en sus crónicas el fuerte cambio que experimentó el país en menos de una década, en la que se pasó de una economía autárquica a la del consumo. La España oscura, rural y de boina se transformó en la del SEAT 600, la minifalda y el bikini, una transformación que plasmó el cine de esos años. Si, como hemos señalado páginas atrás, la política cinematográfica en la última etapa del franquismo utilizó el NCE como medio de propaganda para el exterior, el cine comercial constituyó el vehículo idóneo propagandístico para transmitir su discurso en el interior. El cine de Alfredo Landa, Paco Martínez Soria, Lina Morgan, Arturo Fernández y Manolo Escobar representa a la perfección la crisis que provoca el tránsito entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la modernidad. Menciono a estos intérpretes porque son los máximos representantes a nivel icónico de ese cine. Manolo Escobar¹⁰³ como adalid de la tradición, Arturo Fernández como el galán/pícaro moderno y Alfredo Landa como el español medio que se debate entre el goce y el padecimiento de la modernidad, entre el sacrificio y el posibilismo de la nueva sociedad moderna. Son películas llenas de moralina, en las que los arquetipos masculinos y femeninos responden al discurso de género patriarcal, pero que introducen una novedad respecto a las anteriores comedias blancas: sus protagonistas comienzan a manifestar un deseo sexual antes inexistente. Las actrices no exhiben más allá de un cuerpo cubierto con un picardías o un salto de cama, pero muestran un componente

¹⁰³ Manolo Escobar protagonizó el 24% de las películas con mayor índice de espectadores entre 1965 y 1992. De ahí que sea una figura relevante y simbólica, tal como lo describe Manuel Vázquez Montalbán (1971): “Manolo Escobar triunfa en los escenarios y se casa con una turista alemana, a la que conoció en Playa de Aro (Costa Brava). Todos los ingredientes tradicionales con el ingrediente revolucionario de la joven alemana atraída por la España diferente. Escobar es un ídolo de multitudes maduras y de multitudes jóvenes, preferentemente de extracción proletaria. En las obras, los peones cantan a Escobar. En las cárceles, los jóvenes delincuentes habituales cantan a Escobar, solicitan sus discos a través de los altavoces que dan al patio de las grandes prisiones. ¿Qué canta Escobar? Canta nuestra mitología, como si nada hubiera pasado, como si los relojes de arena se hubieran detenido para siempre. Canta a una mujer atraída por lo diferente, canta a la mujer de verdad tradicional “cristiana, buena y sencilla”. (p. 121).

sexual femenino aniquilado hasta la fecha. Así emergen nuevos arquetipos femeninos que trasgreden los roles esenciales de esposa y madre. El análisis cultural de los arquetipos masculinos y femeninos irá apareciendo a lo largo de las páginas de este capítulo por ser uno de los puntos centrales de esta investigación.

Para entender por qué la comedia es el género español más popular, debemos trazar algunas de sus características principales. En primer lugar, podemos afirmar que la comedia sigue a otros géneros populares, como el sainete, la zarzuela y la astracanada, de los que bebe. Tal como ha investigado el crítico cinematográfico Álvaro del Amo (2009), el cine tomó de ellos “la reconocibilidad de ambientes, personajes y situaciones y la inverosimilitud de situaciones”, ingredientes formales que siempre se encuentran en las comedias para dotarlas de “reconocibilidad”. Las comedias blancas aportan esa galería de personajes cándidos, simpáticos y humildes que rezuman bondad. La parodia, la ironía y, sobre todo, la ridiculización de personajes también son esquemas fijos de las comedias. Los personajes son interpretados por actores y actrices conocidos por todos por sus gestos y formas de hablar exageradas, que hacen que se reconozcan fácilmente. En cuanto a las situaciones, siempre se construyen formalmente basándose en el enredo, el equívoco o el malentendido entre los protagonistas, que repiten el mismo esquema narrativo hasta la saciedad y siempre con final feliz. La eficacia de estas comedias se basa en ese carácter reconocible de personajes y situaciones. Otra de las cualidades muy significativas de estas comedias son los títulos. Los títulos son un peculiar compendio de influencias teatrales que incluyen bromas, guiños y juegos de palabras que sirven como reclamo de la película para identificarla como comedia, aunque luego no se correspondan con el contenido. El tema de los títulos también lo veremos más adelante en el cine del destape, ya que es uno de los aspectos más llamativos de este cine.

En cuanto a la descripción de personajes, resulta muy interesante la construcción arquetípica de la feminidad y la masculinidad en estas comedias. Analizaremos cómo el cine construye y difunde unos estereotipos y arquetipos que, sin ser reales, son totalmente reconocibles. Los principales personajes femeninos están encarnados por la “mujer casada” o “ángel del hogar”, fiel esclava, sacrificada, que hará lo imposible con tal de mantener la institución matrimonial. Como sabemos, el franquismo convirtió el matrimonio eclesiástico en el pilar sagrado sobre el que se construyó el nuevo Estado. Para mantener dicho orden, la abnegada mujer jugaría un papel esencial cumpliendo con su rol asignado; su máxima aspiración en la vida sería el matrimonio y el cuidado del hogar. Así, la decente mujer franquista, siguiendo el ideal de feminidad establecido, es representada como un “ángel del

hogar” cuya presencia en la trama se justifica como fruto del matrimonio. Algunos títulos representativos que muestran muy bien el tema del noviazgo como medio para alcanzar la institución matrimonial, los conflictos que surgen durante ese periodo de relaciones prematrimoniales, la imagen del matrimonio unida a la pérdida de la libertad masculina, el temor a quedarse “solterona” o el matrimonio como medio para redimir a mujeres descarriadas son: *Las viudas* (1966), *El arte de casarse* (1966), *El arte de no casarse* (1966), *Novios 68* (1967), *Club de solteros* (1967), *Los chicos del Preu* (1967), *Cuatro noches de boda* (1969), *Cuidado con las señoras* (1968), *Vivan los novios* (1969), *Juicio de faldas* (1969) *Cómo casarse en siete días* (1970), *El señorito y las seductoras* (1970), *Guapo heredero busca esposa* (1972), *Experiencia prematrimonial* (1972), *Zorrita Martínez* (1975), *Imposible para una solterona* (1976).

Una vez ya consumado el matrimonio, el cine refleja los conflictos en el seno de la pareja, sobre todo en lo relacionado con el adulterio, la infidelidad o los celos, que es uno de los temas que más se repiten en estas comedias. Los arquetipos masculinos deberán mostrar su virilidad y de ahí su infidelidad, pero no aceptarán un comportamiento similar de sus esposas, quienes harán lo que sea por mantener el matrimonio; perdonar un adulterio, tolerar los celos de su marido, hacerse pasar por la amante de su marido, este engaño se repite en numerosas comedias de la época: *No desearás la mujer de tu prójimo* (1968), *Los subdesarrollados* (1968), *Un adulterio decente* (1969), *Estudio amueblado 2.P.* (1969), *¿Por qué pecamos a los cuarenta?* (1970), *No desearás a la mujer del vecino* (1971), *Ligue story* (1972), *Las juergas del señorito* (1972), *Manolo la Nuit* (1973), *Celos, amor y mercado común* (1973), *La revolución matrimonial* (1974), *Esclava te doy* (1975), *Adulterio a la española* (1976). Encontramos algunos casos excepcionales en los que es la protagonista femenina quien es infiel, como *Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?* (1975), *La mujer es cosa de hombres* (1975), *Esposa de día, amante de noche* (1976), *Dios bendiga cada rincón de esta casa* (1977).

Se da un cambio de roles en las tareas domésticas: la nueva mujer moderna que no acepta ser confinada al espacio privado del hogar y emerge en el espacio público generando conflictos, aunque la irrupción de la figura de la mujer en el mercado laboral se muestra de manera estereotipada en la figura de la secretaria. Si bien en algún momento de la trama se produce una transgresión o ruptura del orden establecido, por su condición al final de la película todo se restablece sin suponer un riesgo real: *Operación secretaria* (1966), *Cómo sois las mujeres* (1968), *La chica de los anuncios* (1968), *Las secretarias* (1969), *Las nenas del mini-mini* (1969), *Las amigas* (1969), *Una señora llamada Andrés*

(1970), *No desearás la mujer del vecino* (1971), *Las ibéricas F.C.* (1971), *El apartamento de la tentación* (1971).

En síntesis, los tres personajes femeninos que aparecen repetidamente son: la mujer que aspira a casarse, la mujer casada y la prostituta o querida. La “solterona” rara vez aparece, suele estar representada como una paleta, descarriada o de “vida alegre”, cuyo estatus será transitorio hasta convertirse en “esposa”: *Una chica casi decente* (1971), *La curiosa* (1972), *La descarriada* (1973), *Las señoritas de mala compañía* (1973), *Polvo eres* (1974), *Yo soy fulana de tal* (1975).

Podríamos decir que el adulterio era el tema favorito. Como recurso narrativo facilitaba el enredo y las situaciones cómicas, además de reflejar una de las preocupaciones sociales relacionadas con la doble moral de la sociedad tardofranquista. El tema de la querida fue algo habitual y socialmente aceptado, especialmente entre la nueva clase media urbana, donde el varón debe mantener un estatus social y liberar sus impulsos sexuales fuera del hogar conyugal. Esta práctica respondía a la “doble moral” de la sociedad franquista, que toleraba el adulterio masculino pero podía condenar con hasta seis años de prisión el femenino.

Acabo de señalar algunos títulos emblemáticos, pero la lista de títulos que abordan este tema es extensa. Me gustaría detenerme en analizar un aspecto que muestran estas películas: la construcción de un arquetipo masculino afectado por la represión sexual y presionado por la sociedad de consumo. Estos dos factores irrumpen de manera inédita en las pantallas cinematográficas de esos años. Y dan lugar a unas nuevas figuras masculinas: crean los arquetipos del donjuán y el rodríguez, que la historiadora Mary Nash ha denominado masculinidades hegemónicas y disidentes. Mary Nash ha analizado estas masculinidades vacacionales y veraniegas (Nash, 2018) dentro del fenómeno del turismo de masas. Considero que podemos traspasar el marco de los espacios turísticos para analizar el significado que adquieren estas figuras masculinas, cánones de la masculinidad que emerge en el contexto de una nueva clase media urbana. Podemos aplicar su horizonte de análisis en torno a la construcción de las masculinidades más allá de los parámetros oficiales del franquismo. Se trata de figuras que se desarrollan especialmente en los escenarios veraniegos, pero que merecen un análisis general por el gran calado y la repercusión que tuvieron por su popularidad, nuevos modelos de representación que crean nuevas pautas culturales. El donjuán y el rodríguez simbolizan la permisividad perversa (lógica) del régimen hacia unos comportamientos sexuales que transgreden la masculinidad normativa franquista (Nash, 2018:24-30). Las necesidades sexuales del cabeza de familia

serán consentidas (rodríguez) como una forma de mantener el orden de género y su dominio. Como ya he señalado, la repetición de los esquemas narrativos de estas comedias permite una reconocibilidad y una asimilación. El esquema es el mismo, el cabeza de familia agotado por la necesidad de trabajar para colmar las necesidades de la sociedad de consumo y mantener a su esposa feliz en el hogar, lo que lleva a situaciones de enredo donde quedará deslegitimizado y cuestionado por otras mujeres. Produciéndose un fenómeno muy interesante, la masculinidad normativa es cuestionada, aunque luego es justificada y perdonada en términos de una sexualidad y virilidad española (virilidad a la española) irrefrenable. Es un retrato de ese depredador sexual alterizado en la mirada de la europea avanzada que cuestiona su hipermasculinidad pero a la que finalmente se somete. El cuestionamiento por parte de otras mujeres nórdicas, aparentemente superiores, y desde sus propias esposas, lo lleva a la histeria sexual. En el ámbito del turismo, este tema será escenificado de otra manera, más burlesca y paródica. En el ámbito urbano, la representación se convertirá en un tema psiquiátrico.

Tal como analiza Mary Nash (2018), el rodríguez y el donjuán son modelos subalternos de masculinidad contruidos sobre la expresión de la virilidad y sexualidad. No cuestionan el orden, solo cuando se cuestiona su tendencia sexual, pero el adulterio no. Hay una tolerancia hacia las necesidades físicas masculinas primitivas y el tono de humor hace que se proyecten de manera normalizada y las asuma el público. Pero esos modelos arcaicos son cuestionados y eso provoca fisuras. Son ridiculizados y eso abre una puerta hacia nuevas masculinidades disidentes.

La historiadora los ha situado en el espacio del turismo. Yo quiero mencionar algunos títulos donde aparecen estos arquetipos en el escenario de la vida cotidiana urbana. El seductor urbanita, que años después formará la base electoral ucedista, tan bien personificado por los actores Arturo Fernández o Juan Luis Galiardo, representan al arquetipo donjuán, que contrasta con el cantante folclórico Manolo Escobar, con el incansable trabajador Alfredo Landa y con José Luis López Vázquez, que vive entre el exceso de trabajo y la lujuria. Conviene subrayar que estos arquetipos masculinos responden a las exigencias de la nueva sociedad de consumo. Se encuentran sexualmente insatisfechos y reprimidos. De ahí que busquen continuamente aventuras hasta que encuentran a la “querida”, a la que confinarán en un “apartamento de la tentación”, donde finalmente reproducirá el mismo rol de esposa y por la que perderán el interés sexual, lo que ocasionará su regreso al hogar familiar. El marido descubrirá que el cambio no ha sido bueno y que poner a prueba su matrimonio solo le traerá más trabajo y más agotamiento.

Recibirá un pequeño escarmiento por parte de su abnegada esposa, pero siempre será perdonado. En otras ocasiones sucederá que los impulsos sexuales incontrolables le conducen a la locura o a situaciones inverosímiles.

La dimensión erótica de los personajes y las situaciones irá en aumento conforme avanzamos en el tiempo. Desde mediados de los años sesenta, si la principal preocupación que reflejaban las comedias era el matrimonio como aspiración y todos los problemas conyugales, las comedias irán evolucionando y reflejando más aspectos individuales relacionados con la sexualidad y todas sus manifestaciones. La dimensión erótica irá aumentando de la misma manera que se va reduciendo la cantidad de ropa.

El hombre que protagoniza estas películas debe mostrar su virilidad, una fuerte virilidad que choca con la urgencia y la represión, y la expresa en forma de torpeza y nerviosismo. Mientras que la mujer se muestra serena, en espera, siempre como objeto de deseo en sus actitudes y forma de vestir para intensificar el impulso sexual de los hombres. El sexo es un bien que la mujer administra como un poder para un fin específico que no suele ser el puro disfrute, una argucia que usa para manipular y obtener algo de su marido inexperto y crispado. La mujer carece de contexto sexual propio, es caprichosa y seductora, pero ello todo destinado al deseo masculino (Del Amo, 2009). Se trata de una mujer asexuada y pasiva, sobre la que Ortega y Gasset y Gregorio Marañón llegaron a decir “que en su pasividad logra la plenitud sexual” (Tejada, 1977: 33).

Todo lo relacionado con la sexualidad en estas películas está abocado a una imposibilidad, a un choque entre las urgencias del hombre y el desinterés de la mujer. Este choque provoca el enredo de situaciones que desenlazan en un círculo cerrado con final feliz en el que se restaura el orden matrimonial. La moraleja es clara: hombres y mujeres están destinados a unirse en matrimonio, pero deberán asumir que el hombre necesita aliviar sus urgencias sexuales, que le serán perdonadas para mantener la institución matrimonial, sagrado pilar de la sociedad, una institución que va perdiendo su carácter sacros. Los problemas habituales de convivencia comenzarán a ser visibles y la separación y el divorcio se convertirán en una meta social a lograr.

Este esquema se mantendrá en la comedia postfranquista, dirigida por nuevos cineastas e interpretada por nuevos actores, pero que reproducen los mismos temas, arquetipos y situaciones. Las comedias de esta nueva etapa, que nosotros denominamos ya destape y cuyo máximo representante es el director Mariano Ozores, introducen referencias contextuales y añaden con mayor explicitud el tratamiento erótico. Los hombres ya no necesitan casarse para mantener relaciones sexuales; siguen traumatizados por sus

impulsos sexuales, pero el sexo ya no es un tabú. La institución matrimonial ha perdido prestigio, los hombres siguen en crisis pero las mujeres también, que como novedad se manifiestan con mayor libertad y equidad respecto al hombre. La comedia sigue mostrando personajes arquetípicos, pero muestra una evolución de la esposa asexual y angelical, que renuncia al placer sexual como origen del sufrimiento humano, a una mujer apasionada, que poco a poco irá apropiándose de su sexualidad, reconociendo su cuerpo como fuente de deseo más allá que como fuente de procreación, hasta convertir su cuerpo en su principal arma; reivindicación del movimiento feminista emergente en los primeros años de los años setenta y que quedó recogida en el eslogan “lo personal es político”.

En tan solo una década, la comedia popular española va a ser testigo del despertar sexual de la sociedad española a la integración del sexo como elemento cotidiano y natural de la vida de los españoles. El cine fue testigo y motor pedagógico de dicho cambio.

Las representaciones de las masculinidades y feminidades en estos años responden al discurso patriarcal, pero como concluyen los investigadores Del Amo (2009) o Castejón Leorza (2013), la irrupción de nuevos modelos de feminidad produce un conflicto relacional al tratarse de modelos nuevos sin referentes. Son modelos minoritarios, que provocan rupturas con los modelos anteriores que perpetúan el discurso patriarcal. No será hasta la nueva comedia madrileña de cineastas como Fernando Colomo y Fernando Trueba, cuando emerjan nuevos modelos de representación de los arquetipos masculino y femenino. Ellas irrumpirán en esas nuevas comedias más libres y ellos más sensibles, sobre todo en el terreno de la sexualidad. Castejón (2013) propone estudiar las genealogías de personajes creados por actrices y actores de este cine en busca de la proyección posterior de sus actitudes rupturistas, como el caso de José Sacristán, compañero inseparable de Alfredo Landa y José Luis López Vázquez en muchas comedias tardofranquistas, en las que representaba un papel de hombre débil, fortalecido por su complexión delgada, contraria a la imagen arquetípica del macho ibérico. José Sacristán es un ejemplo de masculinidad frágil, en crisis ante una sociedad que cuestiona su dominio patriarcal en una sociedad en tránsito. Sacristán evolucionará como actor, abandonará el cine comercial del landismo y en el cine de la transición ocupará un papel relevante en cintas de Eloy de la Iglesia o José Luis Garci, encarnando personajes masculinos desubicados ante los nuevos tiempos (*Asignatura pendiente*, 1977) o en conflicto con su identidad sexual (*El diputado*, 1978). Son ejemplos de las nuevas masculinidades, que muestran sus conflictos y debilidades y rompen con el modelo de masculinidad heteronormativa franquista. Un caso similar experimentaría la carrera de José Luis López Vázquez, que de protagonizar papeles

cómicos e histriónicos pasaría a demostrar sus grandes dotes interpretativas con personajes complejos y arriesgados en el cine de autor de Carlos Saura (*El jardín de las delicias*, 1970) o Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*, 1971).

La comedia ofrece una peculiar mirada sobre los arquetipos sociales femeninos y masculinos que sirven como mirador a través del cual asomarnos a la España de los años sesenta. La comedia era y es el género que más gusta al público español, entretiene y refleja la realidad social aunque no lo pretenda. Sin pretender reflejar la realidad lo logra, a la vez que entretiene. La comedia popular de los sesenta es un documento en el que observar las tensiones derivadas de la instauración de la modernidad y cómo en esa tensión surgen nuevas iconografías y formas de narrar/representar el cuerpo. La historia cultural nos recuerda la necesidad de poner la mirada sobre los productos culturales populares como fuentes esenciales en la invención de las tradiciones y comunidades imaginadas sobre las que se asienta la construcción de la identidad nacional. Desde esa conceptualización, el cine se presenta como creador de imaginarios y de señas de identidad como “la española”, que sintetiza la imagen cultural de la identidad nacional española. Por lo tanto, mantenemos nuestro análisis teniendo en el horizonte el análisis de las comedias del desarrollismo como un espacio donde observar el choque entre tradición y modernidad, entre el pasado y el futuro, entre la dictadura y la democracia, un cine donde se visibilizan los conflictos latentes de la sociedad en tránsito.

Sustentado en la perspectiva culturalista, analizamos el landismo como un cine que es capaz de traspasar las pantallas y penetrar en la sociedad. El landismo, término acuñado por el periodista Tomás García de la Puerta en el diario *Pueblo*, se conoce como el género cinematográfico interpretado por el actor navarro Alfredo Landa, que representa al español medio, bajito y poco agraciado físicamente, trabajador y cabeza de familia y con una picaresca que hace que las mujeres más bellas se rindan a sus encantos. Este pícaro español que tiene sus homólogos italianos en Lando Buzzanca, Lino Banfi o Mario Carotenuto (Huerta Floriano, 20015:5), representantes de la *commedia sexy all'italiana* (*scollacciata* o erótica). En la comedia cinematográfica italiana encontramos arquetipos masculinos similares a los que protagonizan la española. El héroe aparece bloqueado, angustiado, frustrado, débil e inseguro hasta el punto de hacerlo impotente por la intrusión de la mujer en su propia virilidad, mientras que en Hollywood, la cuna del cine, esa batalla de sexos se libró con más libertad al no ser un cine dependiente del Estado (Walker, 1972). Son personajes neuróticos, inseguros, débiles pero que son venerados como símbolos sexuales, como es el caso del popular actor italiano Marcello Mastroianni. Tanto en las

pantallas de Hollywood como en las europeas, la batalla de sexos tiende a mostrar que cuanto más vulnerable es el hombre, más dominante es la mujer. Un factor que nos lleva a pensar que las mujeres se sienten seducidas por esos seres frágiles y sexualmente reprimidos como expresión de un cambio en el discurso patriarcal dominante ante la emergencia de los movimientos feministas de la segunda ola de principios de los años setenta.

Desde mediados de los años sesenta, el mundo occidental asiste a la explosión de unos movimientos sociales que transformarán las sociedades industrializadas. Sin duda, la revolución en el terreno sexual es una de las más importantes y el mundo cinematográfico se hará eco de ella. En 1967 se produjo la sustitución del Código Hays, que regulaba la censura en el cine de Hollywood desde 1938, por el sistema de clasificación por edades recomendadas.¹⁰⁴ La abolición de este código que vigilaba la moral de los espectadores dio paso a la libertad sexual en el cine. El sexo, sin ser del todo explícito, tomaba protagonismo en las tramas y en unos personajes cada vez más sexualizados. Así, la década de los setenta se inició con una eclosión mundial del cine erótico, con películas como *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) o *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), que lograron un éxito comercial sin precedentes.¹⁰⁵ El sexo explícito o pornografía¹⁰⁶ se legalizó por primera vez en Dinamarca en 1968, convirtiéndose en el país productor principal de contenido X (*hardcore*).

El sexo ha sido un asunto primordial desde el origen de la humanidad; su concepto sobre él ha ido variando a lo largo de la historia. Michel Foucault (2013; 16), el pensador más influyente en el campo de la sexualidad del siglo XX, recoge que “el término sexualidad apareció tardíamente, a comienzos del siglo XIX, para establecer el conjunto de reglas y normas que, apoyadas en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas y médicas, ordenan la manera en la que los individuos dan sentido, valor, a sus conductas, placeres, sentimientos, sensaciones y sueños”. Foucault subraya la importancia de conocer cómo el cristianismo destruyó la licencia sexual permitida en el mundo grecorromano y difundió una

¹⁰⁴ El sistema de clasificación por edades varía de un país a otro.

¹⁰⁵ No hay datos exactos sobre el número de espectadores de estas películas, pero sobre *Emmanuelle* las cifras rondan a nivel mundial los 300 millones. Sí que podemos aportar los datos ofrecidos por el ICAA: *El último tango en París* se estrenó en España en 1978, seis años después de su estreno mundial, y fue vista por 2.957.218 de espectadores, y *Emmanuelle*, con 3.404.722 fue la película más vista de 1978. En ese mismo año, la película española más vista fue *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá), con 1.010.657. *Emmanuelle* se convirtió en un auténtico fenómeno. Ignacio F. Iquino realizó ese mismo año *Emmanuelle y Carol*, un drama de contenido erótico lésbico que se convirtió en uno de los clásicos del género en España.

¹⁰⁶ La palabra pornografía, que significa tratado acerca de la prostitución, tiene su origen etimológico en el griego porné (ramera) y grafos (escribir).

moral basada en el carácter pecaminoso de la sexualidad, sometiendo desde entonces al individuo a un tipo de normatividad que regirá su conducta.

El papel que ejerció la Iglesia católica sobre la sexualidad de los individuos adquiere especial dimensión en la España franquista. Recordemos brevemente que la dictadura construyó los pilares de su nuevo régimen gracias al apoyo de la Iglesia católica, institución que recibió numerosos privilegios a cambio de sostener los principios fundamentales del régimen desde sus púlpitos y escuelas. La Iglesia obtuvo carta blanca en educación. En una España con un índice de analfabetismo muy alto, la Iglesia tenía gran poder para regular la moral sexual y, por lo tanto, adoctrinar. Así, se fue construyendo la idea de España como una “reserva espiritual de Occidente”, donde el sexo quedó relegado a aspectos reproductivos. La represión sexual dio origen a una doble moral que estuvo presente durante los cuarenta años del régimen, una doble moral que respondía a la doble visión de la mujer como divinidad frente a carnalidad, la esposa asexual frente a la mujer como fuente de placer. Así, la apropiación del placer femenino será, sin duda, una de las grandes conquistas propiciadas por la lucha feminista y que el cine de estos años reflejará. El cine comenzó a liberar lo que todavía la sociedad no se atrevía a pronunciar.

La moral católica se impuso como única y los españoles vieron hipotecada su sexualidad como compromiso con la cruzada nacional. El cine, considerado una escuela de perversión y vehículo de inmoralidad, ocupaba el primer lugar en peligrosidad y por ello la Iglesia católica puso sus ojos castradores especialmente en coartar la libertad sexual en este medio. Recordemos el simbólico hecho de que monseñor Olaechea, obispo de Pamplona, animó en 1939 a incendiar los cines para evitar que la virilidad moral de los pueblos fuera destruida. Como apuntamos en el apartado del cine como un espacio de luz para una época en sombras, esa castración moral marcó la vida de los españoles durante décadas, hasta que, en la década de los sesenta y con la entrada de turistas y de divisas, la represión fue remitiendo (Eslava Galán, 2015: 103). Era la España que “exportaba pobres e importaba ricos”, haciendo un trueque entre mano de obra barata y los turistas que buscaban sol, tal como escribió el periodista José María Moreno Galván en “La generación de Fraga”,¹⁰⁷ va a

¹⁰⁷ “La verdad es que España ha cambiado bastante en estos célebres ‘25 años de paz’. El desarrollo del capital monopolista, la estabilización, el desprestigio –casi oficial– del falangismo, la televisión, los cinco títulos europeos del Real Madrid, el Opus... todo ha contribuido a darle a nuestro país una fisonomía distinta. Cuando uno se toma una cerveza en la terraza de un café de Madrid o cuando se baña en una playa mediterránea, le cuesta imaginar que este fue un país de curas fanáticos que mandaban matar para defender a la Santa Madre Iglesia, de santones tétricos y de beatos de misa y olla. La tradicional miseria de España subsiste, claro, pero está escondida, alejada de las zonas turísticas por una exultante brillantez de Seat 600, turistas suecas, Samuel Bronston y gambas al ajillo. Además, como alguien ha escrito aquí mismo, se exportan pobres y se importan ricos: se manda a nuestros obreros a sacar divisas para nuestro capitalismo a Alemania, Francia o Venezuela, y se fabrican hoteles para millonarios de esos que luego salen encantados de la tradicional cortesía española. Hay

experimentar la mayor transformación de toda su historia. La España del desarrollismo o consumismo irá ganando la batalla moral a la represión, con fundamento en la mejora del poder adquisitivo que permitió a las familias transformar sus hogares y sus modos de vida cotidiana. Como escribió Manuel Vázquez Montalbán en sus *Crónicas*, “cada centímetro menos de ropa era un paso hacia la libertad”. España avanzaba hacia la modernidad y en menos de una década se pasó del “con Arias todo tapado” al “con Fraga hasta la braga”. Finalmente, Fraga caería porque, según Carrero Blanco, “no era capaz de acabar con la pornografía y el maoísmo” (Tejada, 1977: 161).

Hay una tradición historiográfica que ha transmitido esta visión positiva de los beneficios del desarrollismo franquista y que tiene su rostro amable en el cine del landismo, reafirmando el discurso oficial de Guerra Gómez (2012). Es en esta visión amable donde turismo y cine convergen como instrumentos perfectos para mantener adormilada a la población, además de ser importantes fuentes de ingresos. Ese cine contribuyó a dar una imagen de falso progreso, bienestar y paz cuando la realidad era bien distinta: década de protestas, ejecuciones, huelgas... La oscura España del blanco y negro necesitaba simular color para crear la variante mediterránea del sueño americano. El consumo capitalista llega a España en forma de turistas nórdicos a los que hay que enseñar el *dolce far niente* (Guerra, 2012: 10).

Amor a la española (Fernando Merino, 1966) es la primera película en la que participa Alfredo Landa como protagonista coral en el escenario turístico de Torremolinos, donde un

que reconocerlo: no poco de esa brillantez se la debemos al actual gabinete ministerial. Por ejemplo, parece ser que en determinadas ‘boîtes’ de la Costa Brava se ha llegado a tolerar el ‘strip-tease’, pero, por el momento, para ser realizado solo por extranjeras con el fin de no renunciar con tanta facilidad a la tradición honesta de nuestras mujeres, herederas de Isabel y de Teresa. Y dicen que en la noche inaugural, algún ibero reprimido por demasiados siglos de ‘valores del espíritu’ no pudo contener su entusiasmo cuando vio desnudarse a una americana y gritó, perdidos los estribos: ¡Viva Fraga Iribarne! Claro está que se continúa siendo enemigo del concepto materialista de la historia, pero eso no impide que la economía que nuestro capitalismo proyecta esté decidida a sacrificar a ella todo el espíritu de España. El actual ambiente ‘liberalizador’ es algo así como una «desfranquización», pero con Franco. Como todas las reformas españolas de nuestro siglo, la reforma actual trata de cambiar los aspectos pero deja inmaculadas a las estructuras, porque hay que mantener los sagrados principios. Se liberalizan los manejos capitalistas, pero se siguen reprimiendo las ideologías; se sueltan suavemente las amarras de la moral sexual, pero se atan cada vez más las de la moral ciudadana. De esa manera, se pervierte, se involucra, se mistifica, y a vivir que son tres días. Lo que, para el objetivo que este trabajo persigue, es más significativo de todo ello es que uno de los artífices de esa campaña de liberalización desmoralizadora es, nada menos, que Fraga Iribarne. Si hubiera sido un chulo aprovechado como Girón, o un arribista bajuno como Solís, o un tío de grandes tragaderas como Arburúa, el fenómeno parecería tener más lógica. ¡Pero Fraga! El universitario estudioso, intelectual, empollón y erudito Fraga parecía que iba a destinar sus varios talentos a menesteres más decorosos que al de celestina del desvirgamiento español. (...) el estilo cocalizado y turistizante que ha adoptado el país”. Triguero, Juan (José María Moreno Galván), “La generación de Fraga y su destino”, en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, París, junio-julio 1965, (pp. 5-16). Recuperado de <http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri01005.htm>

grupo de jóvenes van de vacaciones para intentar ligar con extranjeras. Una trama y unos personajes que se repetirán hasta configurar un subgénero en sí mismo y que vivirá entre 1967 y 1975 sus años de esplendor.

Críticos, protagonistas de ese cine, historiadores y periodistas coinciden en fijar las claves del éxito del landismo en la manera cómica con la que estas películas abordaban asuntos muy delicados relacionados con el plano afectivo y sexual. Alfredo Landa es el “homo hispanicus”, el “macho ibérico” que simboliza la liberación de esa represión sexual persiguiendo en calzoncillos de felpa a suecas en bikini.¹⁰⁸ Las películas protagonizadas por Alfredo Landa y por Manolo Escobar constituyen arquetipos amables del tardofranquismo (Huerta Floriano, 2013). Tanto Escobar como Landa actúan como dos caras de la misma moneda. Si Alfredo es la quintaesencia del macho ibérico, Manolo es el galán honrado y muy viril que canta a las extranjeras las glorias patrias. Las nórdicas caerán rendidas ante sus encantos y los valores que simboliza, tal como le sucedió en su vida real. Manolo Escobar contrajo matrimonio con la alemana Anita Marx, a quien conoció en una actuación y de quien relató que sus avanzadas costumbres supusieron un verdadero conflicto cultural. Conflicto tan bien ejemplificado en *Pero... ¡En qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967), que analizaremos en profundidad en el capítulo 5 como muestra de película popular del tardofranquismo que expresa el cambio y el conflicto entre el pasado y el presente cambiante. Se trata de un cine sin referencias políticas, que favorece la desmemoria, pero con gran carga discursiva en cuanto a trasmisor de valores, tanto de los que perduran como de los nuevos que están penetrando en la sociedad de finales de los sesenta.

Si hay un elemento de interés para nuestra investigación y que tienen en común estas comedias del desarrollismo es el hecho de que el sexo se presenta como un elemento central de la narración, como fuente de conflicto y motor de la historia. El sexo, reprimido en la realidad e inexistente en la ficción, irrumpe en las comedias tardofranquistas atrayendo a millones de espectadores.

¿Cómo pudo producirse semejante giro en tan breve espacio de tiempo? El primer factor que debemos tener en cuenta es el comportamiento de los órganos censores. En los años que estamos analizando, la censura se mostró mucho más vigilante e implacable con el cine de autor, considerado fuente de disidencia, que con el cine popular dirigido por cineastas afines al régimen. Los censores han quedado en la historiografía como funcionarios del

¹⁰⁸ Como ha manifestado recientemente Mónica Randall con motivo de un homenaje en el Festival de Málaga: “El destape eran aquellas que corrían por los pasillos desnudas con Alfredo Landa persiguiéndolas”. Recuperado de <http://www.elmundo.es/andalucia/2018/04/20/5ad9be4a46163f5a248b45b7.html>

Ministerio de Información y Turismo, sin formación específica en la materia y que no sabían distinguir entre erotismo y pornografía.¹⁰⁹ Se dividían en halcones y palomas; los que prohibían todo y los que cortaban (Ponce, 2004: 16). Los censores siempre han ocupado un papel importante en los regímenes totalitarios,¹¹⁰ pero también han existido en los democráticos, ejerciendo otros mecanismos de control político, económico y moral.

La permisividad de la censura con este cine, junto con el desmantelamiento jurídico —el Decreto 708/1977 del 15 de abril certificaba la desaparición de la Prensa del Movimiento, la censura quedaría suprimida por el Real Decreto 3071/1977 del 11 de noviembre, que culminó con su derogación oficial el 11 de diciembre de 1977 (Decreto Ley 3071)¹¹¹— explica que temas absolutamente prohibidos y socialmente condenados como el adulterio, el aborto y las relaciones prematrimoniales se convirtieron en elementos narrativos centrales de estas comedias. Huerta Floriano (2015) habla de ardid sexual como figura retórica habitual en películas que participan de un doble proceso. Por un lado, coqueteaban con la exhibición de unos aires modernos mediante la afloración de cuerpos femeninos que insinuaban erotismo a través de prendas como bikinis, lencería o minifaldas, mostrados como símbolos de la profunda transformación que la sociedad estaba llevando a cabo en ese terreno (los métodos anticonceptivos, la píldora, el aborto, la incorporación de la mujer en el espacio público, el divorcio). Y, por otro, seguían respondiendo a una mentalidad que

¹⁰⁹ Valgan como ejemplos los testimonios de Jesús Franco: “retrato robot del delincuente: los censores eran unos reprimidos, tenían una personalidad obsesiva, a menudo dependiente con sentimientos de inseguridad muy fuertes, que respondían que se habían corrido al ver sus películas y que por eso las censuraban, esa respuesta me reveló con exactitud el tipo de gente con la que estaba tratando. No tenían formación, no sabían qué era pornográfico y qué simplemente erótico. (...) Comencé a desnudar actrices para cagarme en Franco y para liberarme, además pronto no tardé en comprender que los guardianes de la moral solo se metían con los pobres. Los súbditos —que no ciudadanos— de este país se acostumbraron a no pensar, a ser puteados, a consumir basura en vez de cultura. Así nos va”. (Barba, 86-87). Y de José Luis Coll decía que no entendían su humor surrealista y que por eso pasaba la censura, “el que no servía para otra cosa iba para censor” (Barba, 96).

¹¹⁰ En los regímenes totalitarios, el control de los medios tiene una funcionalidad propagandística. El cine, la prensa, la publicidad o la radio son utilizados como medios coercitivos para lograr mayor apoyo social. El franquismo utilizó el cine y la publicidad como instrumentos políticos para adaptar su discurso a los nuevos tiempos. Por ejemplo, a través de la publicidad, se muestra una imagen de la mujer como garante y legitimadora del discurso franquista, a la vez que más relajada y moderna. Sobre la función de la publicidad, cfr. Piérola (003) y Rodríguez Centeno (1997).

¹¹¹ Según el historiador del cine John Hopewell, la verdadera fuerza que motivó el decreto fue la alianza entre las grandes distribuidoras norteamericanas, que presionaban por exigir más libertad para distribuir sus películas, y los productores españoles, que querían adoptar un estilo más europeo para sus películas y distribuirlas al exterior. En su opinión, la apuesta por un cine de sexo se debió no solo al nuevo clima de libertad permitido, sino a la crisis económica que afectó al cine español y que forzó a la industria a buscar en este tipo de producciones su salvación. El cine S o “porno blando” fue muy conservador por el miedo a reconocer que hacían pornografía. Hopewell, cuya obra es una de las pioneras en el estudio del cine posfranquista, tampoco encuentra sexys ni eróticas a las actrices. Opinión que no comparto, ya que ese cine fue muy arriesgado para la época, tanto por su contenido como por su forma, y sus actrices fueron elevadas a la categoría de mitos eróticos.

se oponía al cambio estructural de roles, favoreciendo la perpetuación del machismo estructural de la sociedad patriarcal franquista bajo una apariencia banal.

Frente al análisis del landismo como el rostro amable y continuista del franquismo hay una perspectiva culturalista más reciente, elaborada por distintos académicos (Bradd Epps, Sally Faulkner, Aitzane Rincón, Barry Jordan), que propone una relectura de ese cine en busca de arquetipos que trasgredan la norma. En definitiva, se trata de observar ese cine de manera más microscópica para hallar rupturas, fisuras y resistencias en la construcción de nuevas masculinidades y feminidades. Bradd Epps (2014) habla de la transición como liberación del cuerpo disidente tras la larga noche del pudor, a través de un cine con transgresiones y desvíos que cuestionan la norma, aunque finalmente quede restaurada. La transgresión de ciertos comportamientos es entendida como fruto de las contradicciones inherentes al intento de conciliar tradición con modernidad, los valores de una sociedad fundamentada en la moral católica con los valores que penetran de la mano del consumismo capitalista.

El cine popular recurre con mucha frecuencia al lenguaje esquemático, maniqueo, que pretende ofrecer realidades en blanco o negro, bueno o malo. Siempre aparece un modelo con el que deberíamos identificarnos y, a su lado, otro que amenaza el orden. Es necesario para que se dé la victoria de lo modélico. La idea de fisura se refiere también a que todos los modelos, a pesar de haber sido creados con determinada voluntad, al entrar en contacto con el público pueden ser interpretados de manera distinta y ser asumidos, apropiados o rechazados. El cerebro puede imaginar cualquier cosa imaginable. Este posicionamiento teórico nos permite pensar también en un público creativo, que no tiene por qué asumir de forma pasiva la voluntad del creador.¹¹²

Este posicionamiento teórico, que pone el foco en el espectador activo para crear fisuras, es un horizonte analítico que nos ayuda a comprender la manera en la que repercutieron dichas películas en la mentalidad de la época. Tradicionalmente, la crítica y la historiografía han tratado al espectador de este tipo de cine como “un sujeto de una edad mental comprendida entre la pubertad o prepubertad, y al que se procura mantener en un nivel de evidente retraso intelectual y humano”.¹¹³ Es un cine concebido para manipular fácilmente la mente inculta del espectador, pero resulta muy simplista pensar que los 4.371.624 espectadores que vieron *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1971) eran incultos y manipulables.

¹¹² Entrevista a Aitzane Rincón. Recuperado de: <http://www.pikaramagazine.com/2014/03/la-censura-puede-despertar-la-fantasia-y-la-imaginacion/>

¹¹³ Vanaclocha, J., El cine sexy celtibérico, en *Cine Español. Cine de sub-géneros*, Equipo Cartelera Turia, Valencia, 1974, pp. 195-284, en Jordan (2004: 288).

No desearás es la obra cumbre del landismo. Rompió todos los récords de taquilla en la historia del cine español, cifras que solo fueron superadas más de treinta años después con el éxito de *Torrente 2. Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), con 5.321.969.

No desearás tiene como argumento la historia de Antón, un modisto que se hace pasar por homosexual para acceder a más mujeres. La película juega con la aparición por primera vez en el cine español de un homosexual como protagonista. A pesar de ofrecer una representación muy estereotipada y convencional del “mariquita”, este personaje visibiliza y, por lo tanto, familiariza al espectador con un colectivo invisible hasta la fecha en la historia del cine español. Esta perspectiva permite hacer lecturas más oblicuas para abrir una puerta a lo que los culturalistas actuales denominan “la capacidad postmoderna para la autoconciencia o la autorreflexividad para reconocer cómo se produce la mediación de lo real y cómo se construye el film” (Jordan, 2004: 294). La homosexualidad del protagonista sirve de máscara burlesca que cubre la represión y propone un cambio con la tradicional idea del macho ibérico. *No desearás...*, sin tratarse de un film contestatario, tiene como protagonista un modelo de masculinidad disidente en tanto que no tolerada por el franquismo. Recordemos que el franquismo permitía masculinidades subalternas (donjuanes y rodríguez) dentro de su orden, pero era totalmente reaccionario a los desvíos sexuales de la figura masculina. Si bien es cierto que el personaje es un simulacro de gay que enmascara a un macho ibérico que usa esa máscara para conquistar mujeres, nos ofrece una mirada primigenia sobre la figura del gay, sobre la diferencia y la alteridad. Y establece una cierta mirada morbosa para un tipo de espectador que ansía ver imágenes hasta entonces totalmente prohibidas.

Recordemos que el sistema de representaciones, tal como lo concibió Stuart Hall, tiene un fuerte impacto en la creación de un sistema de valores y de creencias colectivas que perduran en el tiempo. Comparto la opinión de estos autores (Jordan, Epps) que ven en este film reaccionario cierta libertad transgresora. En palabras de Epps “no deja de ser significativo que se atisbe algo morboso en una comedia taquillera y trivial del cine aperturista del tardofranquismo, precursor del destape. (...) Landa es una figura clave para cualquier reflexión sobre un cine que transita desde la censura nacional-católica hasta la libertad democrática, marcada, hay que decirlo, por lo que Luis García Berlanga llamara la censura económica propia del liberalismo” (2014: 250).

“La comedia más verde de todos los tiempos”, tal como se anunció en la prensa de la época, que sin duda antecede al destape, nos abre las puertas para repensar los nuevos modelos de masculinidad que emergieron en la comedia popular del tardofranquismo. Ya

hemos visto las figuras arquetípicas del donjuán y el rodríguez, que Mary Nash analiza como modelos subalternos al modelo hegemónico y normativo franquista. Ahora hay que sumarles el de un nuevo modelo de masculinidad en entredicho por su condición sexual.

La comedia tardofranquista representa arquetipos masculinos en crisis, provocada por el propio contexto histórico del desarrollismo, así como del nuevo papel que la mujer va adoptando en la sociedad en tránsito de la dictadura a la democracia. Una crisis o cuestionamiento de los modelos de representación hegemónicos que algunos autores han analizado como disidentes a la hora de profundizar en el destape del macho ibérico (Cáceres García, 2008), un macho ibérico que debe enfrentarse a un nuevo mundo, representado en la llegada de las “suecas”, cuya presencia problematiza su figura.

Ni la hegemonía del heteropatriarcado ni la represión sexual acaban con la muerte del dictador, pero tras ella se produce la conspicua aparición de nuevas identidades sexuales. La comedia tardofranquista nos abre una ventana a releer ese periodo histórico como un momento no solo de transición política, sino también de transición del discurso de género. Un cine de mayorías que desde las primeras etapas del franquismo actuó como agente social adoctrinador y moralizante. La nueva patria necesitaba elaborar un relato lleno de promesas que hicieran olvidar el pasado de la guerra y la dura posguerra. En dicho discurso, el cuerpo femenino adquirió un rol metafórico y el cine se convirtió en el mejor de los escenarios para transmitirlo. Era un discurso de cruzada patriótica que se mantuvo hasta la década de los sesenta, cuando la idea de la promesa desarrollista se introduce en el relato oficial ante la necesidad de cambiar la dictadura su imagen vencedora por la de un rostro amable y aperturista (Rincón, 2014).

¿Cómo logró combinar dicha oratoria aperturista con una práctica represiva, amortiguando los efectos de la constatación social?

Gracias a este cine popular, el régimen fue capaz de proyectar con éxito su idea de transformación, renovación y apertura sin traicionar su visión ultraconservadora y totalizadora del Estado. El discurso basado en la necesidad de mantener la “paz social” fue sustituido por otro basado en el progreso y la prosperidad, por una cultura desarrollista que llevará la felicidad a los hogares. Se trataba de pasar de lo que popularmente se conocía como la España del sacrificio a la del posibilismo. Para transmitir toda esta carga ideológica, el régimen requería de una fuerte maquinaria divulgativa y encontró en el cine el medio idóneo para legitimarlo.

La retórica de los “25 años de paz” de 1964 necesitaba de una nueva iconografía. “Nuestra obra es el mandato de nuestros muertos”, había pronunciado Franco en un

discurso en 1962 (Rincón, 2014: 146). Discurso que ya no sirve para mantener el régimen en la década de los sesenta, en un momento en el que el mundo está cambiando a gran velocidad y al que España, a pesar de la autarquía, no es ajena. Es en ese contexto histórico cuando la dictadura comienza a dar una nueva forma al régimen, bajo la fórmula de democracia orgánica de origen español, como forma de salir del aislamiento y homologar la dictadura a las demás democracias occidentales. El país estaba cambiando de piel, las pantallas cinematográficas se llenaron de escenarios urbanos donde los españoles aparecían y se imaginaban modernos. La España negra y rural dio paso a una España urbana y llena de color. Los hogares se llenaron de modernos electrodomésticos. La televisión y el SEAT 600 iban a transformar profundamente los hábitos y costumbres de la sociedad española. Los españoles podían utilizar dicho vehículo para desplazarse o como espacio íntimo para el amancebamiento.¹¹⁴

La promesa franquista de un futuro mejor encontró en el rostro añorado, dulce e inocente de Marisol su mejor aliado (Rincón, 2014). Descubierta por el productor Manuel Goyanes en un viaje que hizo a Madrid con su grupo de Coros y Danzas, la niña Josefa Flores González pasaría a llamarse Marisol (mar y sol) como estrategia de marketing. Había nacido una estrella: *The Spanish Cinderella* (Evans, 2004: 129). La niña-estrella¹¹⁵ más famosa del franquismo ofrecía esa luz y color que el franquismo necesitaba vender al exterior. “La flamenquilla de la Coca-Cola”, como la apodó Terenci Moix a propósito de un anuncio que protagonizó de esta marca en 1960, conjugaba las esencias patrias con un rostro más europeo. El cine de Marisol fue icónico en esos primeros años sesenta, ese cine del desarrollismo que se desplazaría de los pueblos a las ciudades y de las ciudades a las costas como lugar de veraneo (Rincón, 2014: 231-265). Se trató de un producto de marketing político que, junto con el abuelo bonachón de Paco Martínez Soria, la paleta Lina Morgan y el reprimido pero trabajador Alfredo Landa, encarnaba los valores de bondad, sacrificio y honestidad patria del español medio en un momento de profundos cambios y debilidades internas.

Se trata de una estrategia de propaganda de gran habilidad para afrontar los conflictos propios del choque cultural y del paso traumático de la tradición a la modernidad, conflictos que se visualizan en las relaciones personales, especialmente en el hogar. La familia, eje

¹¹⁴ Rodríguez Pellicer, R. El turismo extranjero de los años sesenta y la motorización española vista por nuestro cine. En Del Rey Reguillo, A. (Ed). *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*, Tirant lo Blanch Humanidades, Madrid, 2017, pp. 157-183.

¹¹⁵ Resulta muy interesante la evolución del caso de Marisol, que abandonó su angelical imagen para convertirse en un icono de la modernidad democrática, como veremos con su famoso desnudo en *Interviú*.

vertebrador de la sociedad franquista, fuente de bienestar y felicidad, irá evolucionando de extensa a nuclear, debido al descenso de la tasa de natalidad y la aceptación nuevos modelos relacionales. El modelo social basado en la “gran familia”¹¹⁶ chocaba con la realidad del momento, sobre todo en lo relacionado con la situación discriminatoria de las mujeres, cuya incipiente transformación se traducirá en una modificación del estatus jurídico de la mujer.

De ciudadana de segunda, el estatus de la mujer irá mejorando con la aprobación de leyes determinantes como la Ley de Derechos Políticos Profesionales y Laborales de las Mujeres, que se promulgó el 24 de julio de 1961 y entró en vigor en enero del 62. Esta ley reconocía los mismos derechos a las mujeres para trabajar fuera del hogar y respondía a la necesidad de adecuar jurídicamente la situación de la mujer a la nueva realidad social.

En los sesenta, la nueva causa patriótica va a consistir en desarrollar un país donde la felicidad consumista y el bienestar económico no fueran incompatibles con la familia y los valores tradicionales. Pilar Primo de Rivera declaraba que la mujer salía de casa “empujada por necesidad”, la necesidad de aumentar los ingresos de la economía doméstica, pero sin cuestionar la posición del cabeza de familia. El salto del espacio privado al público se convertirá a la postre en el inicio de la conquista por la igualdad de derechos. El nacimiento de un movimiento de solidaridad entre mujeres, lo que Mary Nash llama *consciousness raising*, que irá acompañado de nuevos símbolos de modernidad y libertad, como el uso de la minifalda y el bikini, y el impulso de nuevas reivindicaciones sociales y políticas, que tomarán forma en el movimiento feminista en la transición. El camino hacia la emancipación y la equidad iba a ser largo, ya que en realidad muchas mujeres seguían renunciando al trabajo en pro de mantener la paz matrimonial. Pero estos cambios jurídicos y actitudinales que se producen en esta década son signos de los nuevos tiempos que están por llegar.

El cine popular, gracias a su capacidad para entretener y emocionar, se convierte en un medio idóneo para la trasmisión del discurso oficial. La capacidad de emocionar permite su fácil consumo y asimilación. Aunque resulta muy difícil historiar las emociones y demostrar sus repercusiones en las mentalidades y comportamientos en un contexto determinado, es un campo de investigación que va adquiriendo peso en la historiografía actual.

¹¹⁶ *La gran familia* (Pedro Masó, 1962) última película que ganó el Premio de Interés Nacional, narra la historia de Carlos Alonso, aparejador de profesión y pluriempleado para alimentar a sus quince hijos, abuelo y esposa. Se trata de una de las películas más populares del cine español y refleja a la perfección la idea de la familia numerosa como cuna de la felicidad, donde las adversidades económicas son superadas con alegría y positivismo. La política pronatalista franquista incentivaba a las familias a tener hijos con premios como el que se otorgaba cada 1 de mayo. En 1964, el Premio de Natalidad se otorgó a una familia formada por 20 hijos.

Evidentemente, los acontecimientos políticos, económicos, sociales o culturales son más tangibles, pero las emociones son las que guían a los seres humanos y por lo tanto son dignas de considerarse. Ya hemos hablado de la historia de las emociones y el giro afectivo como nuevo campo de estudio en el capítulo 1, pero me parece relevante volver a mencionarlo al analizar las comedias populares del tardofranquismo. No cabe duda que imaginar la recepción de estas por parte de los espectadores de finales de los sesenta nos lleva al terreno pantanoso de la interpretación. La forma en la que se produce la recepción de las películas pertenece al mapa de cada individuo. Sin embargo, el hecho de que esas películas tuvieran tanto éxito, siguiendo un mismo modelo narrativo y arquetípico, nos indica claramente que gustaban, hacían reír y emocionaban a millones de españoles. Insistimos: los personajes en pantalla son representaciones que muchas veces no tienen referencias reales, sino que son fruto de construcciones individuales y subjetivas.

Sin embargo, es indiscutible la cualidad de espejo/reflejo de ese cine, que narra historias y entretiene a la vez que crea y recrea modelos de comportamiento. Lo que resulta realmente interesante de este cine popular es que por primera vez aborda temas totalmente represaliados por el régimen. Por lo tanto, no importa tanto si es fiel o no al pasado que refleja, sino el propio discurso creado sobre ese pasado. No importa tanto si esos estereotipos cinematográficos masculinos y femeninos tienen una correlación social real, sino su construcción ideológica, sobre todo para entender cómo se produce la diferencia sexual (González Caballero, 2016). Comparto la opinión de la investigadora cuando analiza en su tesis doctoral cómo “ese cine reflejó e influenció sobre la propia realidad, modificando la mentalidad de muchos españoles y españolas, mostrándoles como eran y como podían llegar a ser. El cine fue un espejo pero fue también un reflejo, quizá no del todo beneficioso, quizá irreal o distorsionado, pero espejo al fin y al cabo. La reiteración de todos ellos fue tan evidente, resulta incuestionable que el público que asistía a las salas —muy numerosamente, como puede comprobarse en las fichas técnica co/artísticas—, acabara interiorizando de algún modo estos patrones, para tenerlos en cuenta según las situaciones peculiares de cada uno” (p. 326).

La franja divisoria entre realidad y ficción se estrecha al recurrir a estereotipos¹¹⁷ sociales o modelos propuestos de fácil reconocimiento, a lo que hay que sumar el uso de otros recursos estilísticos, como la voz en *off* del narrador con la que suelen iniciarse muchas películas, la aparición continuada de intérpretes con actitudes y gestos reconocibles para el

¹¹⁷ La RAE define estereotipo como “modelo o idea simplificada y comúnmente admitida de algo”.

gran público o el acompañamiento musical de melodías pegadizas como el “dabadaba”.¹¹⁸ En estas comedias populares de enredo, los protagonistas van metiéndose en conflictos, casi siempre de carácter relacional, amorosos y sexuales. Generalmente, el efecto “bola de nieve” termina normalmente por explotar en el clímax de la historia, para acabar con un final feliz donde se restituye todo el orden. Amantes, criadas, prostitutas, esposas tradicionales, esposas modernas, novias y extranjeras constituyen los estereotipos principales. Unos estereotipos femeninos y masculinos que repiten los mismos esquemas y logran la simplificación de su representación.

La comedia desarrollista propagó muy rápidamente formas externas de esa sociedad europea contemporánea: su vestimenta, sus diversiones, su libertad sexual... Y lo hizo sin que en la mayoría de los casos se profundizase lo suficiente en los valores intrínsecos que introducían y sus consecuencias. Habrá mujeres aparentemente “muy modernas” que adoptarán las modas y las normas foráneas, pero que en el fondo se regirán por los mismos esquemas tradicionales. Se maquillarán, se peinarán, e incluso se vestirán como muchas europeas, pero seguirán siendo las españolas de siempre. Se trata de retratos estereotipados y pobres, que crean un falso ambiente aperturista con la inclusión de ingredientes pseudoeróticos para compensar las carencias que impulsaban a un buen número de españoles a peregrinar los fines de semana en busca de proyecciones prohibidas en España (González Caballero).

A finales de 1969, Franco destituye a Manuel Fraga y Alfredo Sánchez Bella lo sustituye al frente del Ministerio de Información y Turismo, poniendo fin al aperturismo iniciado por Fraga y regresando al puritanismo, en un intento de frenar la ola erotizante que ya atravesaba las fronteras. La férrea censura ya no podía frenar a cientos de miles de españoles que cruzaban los Pirineos para ver películas europeas eróticas prohibidas dentro de nuestras fronteras. En 1973, un avisado agente de turismo organizó un viaje en autobús a Perpignan para ver *El último tango en París*. Tarea complicada, teniendo en cuenta que muy pocos ciudadanos disponían de pasaportes. Ante el peligro que el viaje podía suponer, se vendió como una iniciativa de intelectuales que querían ver cine de autor. La película fue vista por más de 110.000 espectadores en una ciudad que no superaba los 100.000. Los españoles intercambiaban divisas por libertad. Las excursiones allende los Pirineos para ver películas en sesión continua y a bajo precio quedó muy bien retratada en *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), película que analizaremos en el capítulo 5 .

¹¹⁸ Consultar la interesante web: www.dabadaba.com

El éxito de este éxodo de fin de semana llevó a los productores cinematográficos del momento a buscar nuevas fórmulas que dieran respuesta a ese ímpetu sexual que demandaba el público. La fórmula que descubrieron fue la de producir películas en las que el humor y los toques eróticos fueran los principales ingredientes. Aprovechando la gran capacidad cómica de esa generación de intérpretes —que, como diría Alfredo Landa, saltaban de película en película como de cama en cama— y su credibilidad fruto de esa reconocibilidad, se lograrían éxitos de taquilla sin parangón. Película tras película, los guiones tenían al protagonista masculino que conoce y se enamora de la protagonista que quiere casarse; una vez lo logren, el hombre buscará cumplir como un hombre de verdad y hará lo imposible por acostarse con el mayor número de mujeres, provocándose situaciones burlescas y exageradas que acabarán desdibujando la trama, pero cuya restauración final satisfará a ese gran público ávido de entretenimiento y “carne”. Es en este punto donde Alfredo Landa se convierte en la gran estrella de este cine, representando al español medio.

A la hora de analizar este cine, es importante tener muy en cuenta el enfoque culturalista de las representaciones estereotipadas y arquetípicas de las masculinidades y feminidades para entender cómo se produce el discurso de desigualdad de género, tal como propone Mary Nash. Los arquetipos son artefactos culturales de gran trascendencia al establecer modelos ideales que marcan creencias colectivas de gran impacto en las prácticas sociales y son sumamente importantes para el mantenimiento de las jerarquías de género y las prácticas de poder (Nash, 2014). Los logros y conquistas en el terreno de las leyes no son suficientes para acabar con las representaciones de género subalternas. Por eso, uno de los retos más importantes del movimiento feminista que emerge en la transición es la creación de nuevos modelos más igualitarios, contruidos a partir de representaciones culturales nuevas. Se trataba de construir una nueva sociedad democrática y para lograrlo resultaba fundamental fraguar nuevas representaciones de género, crear un imaginario colectivo alternativo que influyese en las dinámicas culturales de la nueva sociedad democrática. Desde este punto de vista culturalista comprendemos la pervivencia de unos arquetipos masculinos y femeninos desiguales que se reproducen a lo largo del tiempo.

El discurso discriminatorio del franquismo, sostenido en los arquetipos masculinos del guerrero y del macho y en los femeninos de abnegada esposa y sacrificada madre, se fue erosionando con el tiempo. Especialmente el ideal femenino, a la luz de las nuevas leyes que desafiaban el modelo social establecido, basado en la secular división de las esferas: con el espacio público destinado a los hombres y su desarrollo profesional y personal y el privado donde la mujer desarrollaba sus labores de forma subsidiaria. Todo este orden

patriarcal será modificado con la irrupción de la economía capitalista y el establecimiento de la sociedad de consumo, factores que produjeron profundos cambios no sólo en el terreno económico y político, sino en el comportamiento y, por lo tanto, en las mentalidades. Unos cambios que contribuyeron a romper con los arquetipos tradicionales femeninos y, de manera más lenta, con los masculinos y que este cine representó con cierta anticipación.

Resulta interesante conocer la opinión del propio Alfredo Landa¹¹⁹ sobre esas comedias del desarrollismo de las que fue buque insignia: “El cine de entonces era una fábrica: había que sacar las películas como fuera y no siempre se acertaba (...) eran de propaganda pero conectaban con la gente. ¿Y sabes por qué? Porque los personajes tenían gracia y estaban bien dibujados, punto pelota”. Sobre el fenómeno de las suecas: “El bikini lo llevaba Elke Sommer en *Bahía de Palma*, pero quienes convirtieron lo de las suecas en una especie de obsesión nacional fueron Alfonso Paso y José Luis Dibildos.(...) Yo no he ligado nada. Solo una vez: mi mujer. Con eso me basta, ¿eh? He sido un poquico el perseguidor de las suecas y me han apetecido, pero no he querido. La única vez que ligué me ligó Ingrid Thulin. Me ligó anímica, ideológicamente. Se enamoró de mí en un rodaje, en Playa de Aro. Sobre el fenómeno del landismo: “El landismo es un fenómeno sociológico representado y enarbolado por mí y del que me siento muy orgulloso”. Alfredo Landa, a diferencia de otros actores que se avergüenzan de haber participado en él, defiende este cine a ultranza: “Me sentía como una mierda pinchada, pensé que aquello era mi final, que lo único que podía hacer era retirarme, tu dirás: atado a hacer unas películas que no me gustaban y las que me gustaban las cobraba Dibildos”. Rompió con Dibildos y cambió su suerte. *No desearás* fue su lanzamiento al estrellato: “uno de los mayores bombazos de la historia del cine español y una película más mala que Fumanchú. En aquella época, un título como aquel era un gancho irresistible, la gente corrió a los cines en manada, convencidos de que iban a ver algo fortísimo. Hubo problemas con censura por el guión y más blanco no podía ser; dijeron que atentaba contra las buenas costumbres y que un protagonista mariquita era algo impensable. (...) ‘Que no es mariquita, que es un golfo’ repetía el productor José Frade. El rodaje fue un puro delirio, Tito no tenía la menor pasión por el cine; lo hacía para pegarse la gran vida. Luego, cuando la película tuvo éxito, dijo que su principal influencia era la novela picaresca. Jean Sorel optó por la improvisación, Ira de Fustenberg era un bombón, pero más sosa. (...) Yo no sé qué pintaba en el cine una señora con tantísima pasta y tantísimos aires de aristócrata. Se estrenó el 26 de octubre en Madrid en el cine Carlos III, fueron cuatro y la quitaron a las dos semanas. De repente despegó en Sevilla en el cine remedios

¹¹⁹ Opiniones extraídas de sus memorias, escritas por Marcos Ordoñez, *Alfredo el Grande. Vida de un cómico*. Aguilar, Madrid, 2008.

de Triana. Yo tengo la teoría de que lo que más les gustaba era que el mariquita no fuera mariquita, que fuera un golfo... Diez meses llegó a estar en ese cine, luego en Barcelona colas tremendas, en Bilbao y San Sebastián. No me lo podía creer, yo creo que nadie se lo podía creer y fue el boca a oreja, porque entonces no había un duro para la promoción: carteles y punto, se tiraron 35 copias nada más. La crítica, por supuesto, nos puso a caldo. Casi 4.371.624 en el año 70. (...) Como te puedes imaginar, lo cambió todo. La crítica me trató fatal”,¹²⁰ encarnizándose en el como máximo responsable de aquellas películas, pero el público “se identificaba conmigo”. Ramón Fernández dijo “en *No desearás...*, Landa dio al pueblo un sistema de actuar que estaba en el inconsciente colectivo, que todos habían visto y que probablemente llevaban en la capacidad de sentir, de vivir y de integrarse en esa historia”. La gente empezó a decir: “Vamos a ver un Landa” (20 de las 122 películas en las que actuó superaron el millón de espectadores). “En el *Abc* Lorenzo López Sancho me citaba sin venir a cuento en un artículo muy lírico llamado ‘Muerte al Urogallo’, nuestros bosques han de ser castos como era nuestro cine antes de que se levantara la veda de Alfredo Landa en calzoncillos persiguiendo a suecas”. El director José María González Sinde escribió: “No conozco el caso de otro actor en el mundo cuyo nombre haya establecido una clasificación semejante. No existe el bogartismo ni el jamesdeanismo, ni siquiera el marylinmonrismo, pero sí el landismo. Y es que aquellas comedias, algunas de las cuales, vistas hoy, reflejan bastante bien los anhelos e intereses de gran parte de la sociedad española de la época”. Y afirma Landa: “Yo gané mucho dinero con ese cine, pero podía haber ganado el triple. Tras el estreno, Chema Reyzaal, exhibidor, me ofreció un

¹²⁰ Recojo algunos extractos de críticas de la época: “El landismo protodestape tiene su origen en el cine de parejitas que nos hizo olvidar la guerra, cine escapista que nos ponía modernos, con una juventud alegre que acudía y organizaba guateques donde nunca se tocaban y fomentaban la distancia física y emocional. Este cine de parejitas fue fraguando el cine represivo, que alcanzó su impudicia y puritanismo en la etapa del destape, el cine sexy landista se inventó para consolar al español medio castrado”. (AAVV, 1989: 122). El crítico Carlos Fernández escribía en 1976 sobre la comedia sexy “como una degradación de todos los esquemas de comedia habida y por haber, es suficientemente conocida la imagen del ‘muy macho’ Alfredo Landa, persiguiendo en calzoncillos a despampanantes señoritas en ‘desabillé’, espejo de la infinidad de represiones del español medio en el terreno sexual, que este tipo de cine ha fomentado desde sus esquemas altamente represores y cargados de un potencial ideológico que no se puede ignorar al adentrarse en sus terrenos: defensa y mantenimiento de un sistema de valores en el que el machismo, la virilidad, la virginidad y el matrimonio ‘como Dios manda’ han visto aireadas sus excelencias en la forma más grosera y vergonzante que se puede uno imaginar. Para muestra, *No desearás a la mujer del vecino*. Se habla mucho ahora de la pornografía a la española que, la verdad, no sé donde la ven, pornografía solo se hace en los países nórdicos”, revista *Cinema 2002*, Abril de 1976, nº 14:47.

contrato en exclusiva: cinco películas con el mismo personaje a un millón y le dije que no; habría sido mi tumba, no hubiera podido escaparme de ese arquetipo”.

Sobre el destape, Alfredo Landa comenta que se trata de un cine donde se aprecia la evolución desde el calzoncillo hasta el desnudo: “El cine se había dividido en directores serios o de prestigio (10-15%) y el resto entregados de hoz y coza a la moda del destape. Ya no se podían hacer comedias digamos costumbristas, en la segunda secuencia ya veías que estaban cortados por la misma medida, una cosa era corretear en calzoncillos y otra tener una escena de cama, en pelota picada cada dos escenas. Yo siempre he sido muy pudoroso”. En 1977 rodó una sátira de la moda destapista que llevó por título *Historia de S* (Francisco Lara Polop, 1979) y que emulaba al clásico del cine erótico japonés *Historia de O* (Just Jaeckin, 1975). “Era tan espantosa que no se estrenó hasta dos años después. (...) Yo seguía feliz porque medio Madrid estaba de vacaciones y no se había hecho ni medio anuncio. Recaudó ciento cincuenta millones, la gente lloraba de risa y abarrotaba la sala... No salía de mi asombro. (...) Si hiciéramos un estudio sobre la España franquista habría que echar mano de esas películas. ¡Son un material sociológico de primera! El landismo me llena de orgullo, aunque a veces se haya visto como una palabra peyorativa. Es mi aportación a la historia del cine español. Creo que nada me puede dar más placer que haber encarnado al macho ibérico. Y si alguien se mofa, allá el. En el landismo está todo lo que éramos a mediados de los años 60 y el germen de lo que somos ahora. Es la representación del español medio en un momento histórico de muchos cambios, como sucedió en la España del desarrollismo. El landismo era una manera de ponerle un parche a la contradicción que los españoles teníamos con el sexo en los tiempos de Franco. Por un lado, un apetito insaciable, unas ganas de comer jamón que nos moríamos. Y, por el otro, la represión que cargábamos como un saco de patatas pegado a la bragueta para que no se nos levantaran los ánimos. Todo cambió con las suecas. De buenas a primeras España se vio llena de mujeres que bebían, fumaban y enseñaban los mulsos y el escote. Cuando llegaron a España impusieron su moral y sus costumbres. ¡Unas santas que nos educaron! Algunas debieron pensar que todos los españoles éramos unos acosadores sexuales. Es que íbamos todos tan quemados, estábamos tan reprimidos y había tan pocas oportunidades de desfogarse que esas chicas pagaban el pato”.¹²¹

El humor, los actores y actrices protagonistas, la permisividad del régimen hacia temas candentes y el toque pseudoerótico inédito son algunos de los ingredientes que dan las claves del éxito del landismo. Me gustaría añadir otro más, que sin duda tuvo gran

¹²¹ En Barba, D., *100 españoles y el Sexo*, Plaza & Janés, Barcelona, 2009, pp. 31-32.

importancia, como es el uso de los títulos como gancho comercial en películas de bajo coste sin presupuesto para su promoción. Muchas veces el título no tenía nada que ver con la película, pero jugaban con el chiste o el juego de palabras pícaro para solventar la falta de libertad de expresión y de presupuesto. Títulos directos, concisos y fáciles de recordar ante tanta oferta. Algunos de ellos ya forman parte de la cultura popular y se siguen recordando en nuestros días.¹²² Títulos insertos en carteles publicitarios que hoy se presentan como excelentes documentos gráficos. La publicidad en los años setenta fue adquiriendo un gran poder comunicativo, así como un papel de espejo y creador de tendencias. Por otro lado, se convirtió en importante fuente de ingresos en la prensa del momento (Rodríguez Centeno, 1997).

El cartel, producto de la censura, tenía que incitar a ver la película. De ahí que los publicistas empleasen una imagen esquemática del contenido argumental de la película, siempre teniendo en cuenta que antes de ser impresos y difundidos debían pasar por las manos de los “examinadores de cine” del MIT, que prohibían, autorizaban y decidían qué fotografías autorizaban para la promoción; los diseños, los programas de mano, los guiones radiofónicos... todo estaba bajo control. Esto explica que el tratamiento publicitario del cine de esa época utilizara unas técnicas persuasivas destinadas a anunciar más que lo que luego el público iba a recibir. Películas como *La nueva Marilyn* (José Antonio de la Loma, 1976) se publicitaron con mensajes que aseguraban a sus espectadores “la contemplación del desnudo más atrevido y la película más polémica”. De la insinuación se pasó al recurso de imágenes más explícitas. La mayoría de los carteles de las películas utilizaban la figura de la mujer cada vez en actitud más provocadora y sugerente (Collado Alonso, 2011).

4.1.2 Escenarios turísticos y cinematográficos: donjuanes, rodríguez y suecas

Analizar el cine del landismo nos lleva hasta el escenario del turismo. El cine y el turismo son dos industrias con muchos elementos en común. Especialmente en nuestro contexto de estudio son dos símbolos de modernidad que contienen una fuerte carga ideológica. De ahí que nos resulte muy interesante analizar la conjunción de ambas en lo que se ha denominado el “cine de turismo”, dedicando especial atención al análisis de los arquetipos masculinos y femeninos creados dentro de ese cine.

Debemos señalar como un punto importante de este tipo de cine la primera película en la que aparece Elke Sommer en bikini, *Bahía de Palma* (1962). Año de producción que

¹²² Ver anexo 2: listado completo filmográfico.

coincide con el nombramiento de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo y con la firma del Primer Plan de Desarrollo Económico de Laureano López Rodó. Si esta película supone un punto iniciático del despertar del cine turístico, más por los escenarios y el bikini que por su popularidad,¹²³ conforme avance la década el número de películas cuyo escenario principal son las playas y costas irán aumentando, así como su popularidad hasta, como digo, convertirse en un propio subgénero. El turismo y su ventana cinematográfica ha, creado toda una iconografía y unas señas de identidad vinculadas al veraneo: sol, paella, sangría.. que cambiaron muchos comportamientos y costumbres de los españoles.

Siguiendo el marco culturalista, vamos a analizar el turismo como una estrategia desarrollada por el régimen franquista para su propia pervivencia, frenando reclamos democráticos. El turismo es sin duda el gran logro del desarrollismo y la llave que abrió la puerta a la democratización de la sociedad española en la década de los sesenta. De la mano del turismo no solo llegaron extranjeras y divisas, sino modos de comportamiento, estilos de vida de las sociedades occidentales capitalistas. Se trató de un modelo en el que la libertad de consumo y la libertad individual se fueron entremezclando.

En 1965, el sociólogo Eric Fromm fue el primero en acuñar el término “homo consumens” para definir al hombre cuyo objetivo principal no es poseer cosas, sino consumir cada vez más, para compensar así su vacío interior. En los ochenta, Jean Braudillard (*The consumer society*, 1980) conceptualizó el proceso por el cual el individuo es transformado en sujeto de consumo de unos bienes que se presentan no como productos de mercado, sino como usos de poder. Este “homo consumens” explica la estrategia del franquismo a la hora de instrumentalizar al individuo de la nueva sociedad de consumo de los sesenta, sometiéndolo al agotamiento físico para aumentar su productividad, reduciendo sus pulsiones sexuales o su capacidad de pensamiento crítico. Muestra de esta estrategia de reducción del sujeto a individuo consumista son las siguientes películas: *¡No firmes más letras cielo!* (1972),

¹²³ La película, interpretada por Arturo Fernández, el galán del cine de los sesenta, narra la relación entre un frustrado pianista y una veraneante alemana. “La película recibió severas críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que llegaron a considerarla ‘gravemente peligrosa y desaconsejable para todos los públicos’. Algunos carteles fueron pintados transformando el bikini de Sommer en bañador o, incluso, en vestido largo, y la Guardia Civil vigiló el acceso a cines para controlar la edad de los espectadores”. Recuperado de <https://www.lne.es/sociedad-cultura/2012/06/21/tela-marinera/1259859.html>

Forma parte de la trilogía de películas ambientadas en las playas españolas que rodó Juan Bosch: *El último verano* (1961) y *Sol de España* (1963). Aunque no tuvo el éxito que tendrán otras películas posteriores, tiene el gran valor de ser la pionera en mostrar por primera vez en la historia del cine español una mujer en bikini, además de introducir algunos elementos comunes en este cine, como es el choque cultural entre el protagonista masculino español y la femenina extranjera.

Dormir y ligar: todo es empezar (1974). La mayoría de las películas reflejan la estrecha relación entre la presión que sufre el nuevo individuo consumista y el adulterio como válvula de escape, pero estos dos títulos reflejan de manera directa las repercusiones de ese nuevo modo de vida en las relaciones afectivas familiares y sexuales.

En esta sociedad del desarrollismo que se fue fraguando a lo largo de la década, los españoles fueron adquiriendo una nueva identidad, basada ya no tanto en el sacrificio y la austeridad de la posguerra, sino en el posibilismo y el éxito de la nueva sociedad moderna. Una modernización que más bien era un simulacro creado para producir y generar el necesario desarrollo sobre el que mantener el estado franquista en su última etapa.

La idea de crecimiento, bienestar y felicidad que transmite el cine del desarrollismo encontrará en el escenario del turismo toda esta nueva conceptualización del Estado franquista. En la decisiva década de los sesenta, el gobierno franquista, gracias a una inteligente estrategia de marketing, vendió la idea de que España era un país subdesarrollado pero que podía resultar exótico y atractivo para las extranjeras. Es lo que Annabel Martin denomina como “luxury underdevelopment” (Fouz, 2017: 56). La perspectiva orientalista y primitivista sobre la cultura mediterránea como subdesarrollada, pero muy atractiva para los turistas nórdicos, fue planteada por el cine desarrollista con comicidad y superficialidad.

El choque cultural, el concepto de alteridad subalterna y los complejos de inferioridad de lo autóctono frente a lo foráneo encuentran en el landismo su fiel expresión. El cine del desarrollismo en general y el landismo en particular parodia ese sentimiento de frustración, represión e inferioridad hacia el “otro”, pero se revela acuciante cuando sus tramas se centran en los nuevos escenarios vacacionales. Algunos de los títulos más ilustrativos de este cine son: *Amor a la española* (1966), *40 grados a la sombra* (1967), *Operación bi-ki-ni* (1968) *Turistas y bribones* (1969), *Verano 70* (1970), *El abominable hombre de la Costa del Sol* (1970), *En un lugar de la Manga* (1970), *Manolo la Nuit* (1973), *Tres suecas para tres Rodríguez* (1975).

El turismo creó un escenario y un imaginario visual nuevos que colmaban el sueño de vivir una vida mejor en la nueva sociedad capitalista sin la necesidad de emigrar. No olvidemos que en esa década dos millones de españoles emigraron al extranjero. Sin embargo, los españoles deberán adaptarse a ese nuevo modelo de sociedad, en la que deberán aprender las reglas del juego para triunfar. El cambio a la modernidad provocará una serie de tensiones y conflictos, tanto personales como colectivos. Tensiones y discrepancias que a su vez se estaban produciendo en el seno de las distintas familias

franquistas en los últimos gobiernos del régimen. Los enfrentamientos entre las distintas visiones sobre el turismo quedaron en evidencia. Para los sectores aperturistas, con Fraga al frente, era la oportunidad para abrir la dictadura a la economía internacional y asegurar el futuro del régimen. El turismo era concebido como una empresa patriótica: “El turismo permite comprobar la vigencia y fecundidad de nuestros valores. De ahí que el turismo, al hacer conocer nuestro pueblo como es, presta un enorme servicio de reivindicación de la personalidad española. Como prueba de la eficacia de un sistema político que mantiene un orden templar durante más de veintisiete años e impulsa a un país hasta ayer subdesarrollado hacia nuevos horizontes económicos”.¹²⁴ Para los sectores más inmovilistas del régimen, el turismo era el caballo de Troya por donde podían filtrarse peligrosas ideas conspiratorias que traerían la democracia o el triunfo del comunismo ateo. Sin embargo, la “lucha casi en solitario” de Fraga en el fondo le benefició, porque tal como escribe Ana Moreno Garrido “(...) a cambio, le hizo uno de los ministros más populares, asociado a algo amable y optimista que los españoles veían como el mejor síntoma del cambio y el progreso: el turismo”.¹²⁵

En octubre de 1974, el presidente del gobierno Arias Navarro destituye al ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, por un dossier de prensa en el que se permitían desnudos. Se le acusa de permitir la pornografía. La lucha entre los sectores aperturistas y los inmovilistas del búnker se pone de manifiesto en los temas relacionados con la libertad sexual.

El turismo ejerció de nexo entre la cultura de masas, la propaganda política y el cine como el perfecto vehículo propagandístico de la nueva idea de “nación franquista”. Playas y costas emergen como nuevos escenarios donde la libertad sexual se ejerce de una manera distinta a la de los escenarios cotidianos. El macho ibérico, el “rodríguez”,¹²⁶ correrá aventuras que en su espacio natural son impensables. En esos lugares nuevos de ocio, el reprimido macho ibérico da rienda suelta a sus impulsos sexuales, mostrando su virilidad a foráneas con las que tomará contacto por primera vez en su vida. Son escenarios opuestos a los reales y cotidianos. Si en su vida ordinaria debe luchar por producir y contribuir al crecimiento económico, en sus espacios de ocio debe luchar por conquistar a las mujeres extranjeras. Con una doble misión: mostrar que “el macho ibérico” y todo lo español no es inferior a lo foráneo y abrir las puertas para lograr la aprobación de la dictadura franquista

¹²⁴ Fraga Iribarne, M. *Horizonte español*, Editora Nacional, Madrid, 1965 p. 93, en Rincón (2014: 242).

¹²⁵ Moreno Garrido, A. *Historia del turismo en España*. pp. 290-291, en Fuentes (2015:42).

¹²⁶ “Estar de rodríguez” es una expresión recogida por la RAE y que surgió a raíz de la popular película *El cálido verano del Sr. Rodríguez*. Película que narra las aventuras del Sr. Rodríguez, que disfruta del verano solo, separado de su mujer. Sobre la figura del rodríguez, ver: Rodríguez Díaz (2015), Nash (2018).

ante las democracias occidentales a finales de los sesenta. Sin embargo, en esos escenarios turísticos y cinematográficos el encuentro cultural provocará un choque que pondrá en evidencia las debilidades del “macho ibérico” en cuestión.

John Urry, una de las figuras más relevantes en el campo de la sociología contemporánea, en su célebre estudio sobre el fenómeno del turismo global y su impacto social *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (1990), analiza la forma de relacionarse de los sujetos con el entorno en las sociedades avanzadas, industrializadas. Una forma de relacionarse distanciada y descomprometida, dominada por la imagen o la mirada del turista.

Así, en las sociedades contemporáneas donde los sujetos se relacionan a través de imágenes, entendemos que las alianzas y lugares comunes entre la mirada del turista (*the tourist gaze*) y la mirada del espectador nos llevan a comprender mejor el impacto cultural del turismo en la España tardofranquista. En el hecho de viajar o ir al cine coinciden deseos y emociones: el deseo de explorar nuevos mundos, exóticos y desconocidos que se halla en los orígenes del cinematógrafo.¹²⁷

Las miradas vinculadas a la emoción, a las fantasías, se liberan en la intimidad de la sala oscura y predisponen a iniciar un viaje. Un viaje que se produce sin viajar físicamente y que permite que se produzca ese efecto que buscaba el franquismo de ofrecer la posibilidad de tener al alcance otros mundos sin tener que salir a buscarlos. Un viaje que en el cine del turismo se experimenta por partida doble. A través de su mirada, los españoles viajaban sin salir de sus fronteras, sin entrar en contacto con otras culturas. Fue un factor muy determinante para mantener a la población bajo control, concepto que está relacionado con el discurso franquista acerca de todo lo que España podía ofrecer a los españoles y a los extranjeros sin tener que salir al exterior (Del Rey Reguillo, 2017).

El turismo está muy ligado a la sociedad capitalista en la que la nueva clase media disfruta de sus vacaciones como premio a su esfuerzo. Y para aquellos que no podían tener dicha recompensa, el cine se presentaba como la ventana a través de la cual asomarse al mundo.

Me resulta muy enriquecedora para mi investigación la perspectiva culturalista de los *tourist studies*, que ponen el foco analítico en el turismo como una nueva forma de gobierno.

¹²⁷ Robert J. Flaherty, considerado el primer documentalista del cine, filmó sus primeras películas, *Nanuk el esquimal* (1922) y *Moana* (1926), en lugares remotos con la intención de promover la mutua comprensión entre los pueblos. La palabra “documental” fue acuñada por John Grierson en una reseña que escribió sobre *Moana*. Sobre este tema, ver: La escuela documentalista británica (1929-1950), en Ardanaz, N. et al. (2013: 49-81).

Este innovador análisis nos permite pensar en las causas ideológicas que llevaron al franquismo a impulsar el turismo como industria, a la vez que como estrategia de autorrepresentación o reinención de su discurso durante su etapa final. Gracias a la instrumentalización ideológica del turismo y el cine, el régimen logró reinventarse, ofreciendo una imagen renovada del mismo sistema político en un momento de cuestionamiento internacional y de creciente oposición interior. Una particular reformulación del discurso identitario franquista vinculada eficazmente a través de la cultura de masas del desarrollismo. El “arte de gobernar del franquismo” (Crumbaugh, 2007, 2009) consistió en la creación de un modelo social nuevo, una identidad nacional franquista, ya no fundada en los principios del 18 de julio, ni en el discurso victorioso, sino en el del consumismo como medio para lograr la felicidad, preservando los valores del tradicionalismo y nacionalcatolicismo. En esa paradójica dualidad se fue larvando un proceso social de desmemoria histórica. La desmemoria acabaría aquejando al grueso de la sociedad española. Tal como sucede en todos los regímenes totalitarios, la imposición de la memoria de los vencedores sobre la de los vencidos supuso la eliminación del pasado más inmediato, que en el caso del franquismo se prolongaría durante cuarenta años.

Como afirma la historiadora del arte Alicia de la Vega Fuentes, el turismo es un fenómeno tan conocido como poco estudiado (2017) —o más bien, añadiría, reflexionado— más allá de sus aspectos económicos. En la década de los 70 es cuando surgen voces desde la antropología y la sociología que apuntan al turista como paradigma del hombre posmoderno. La “civilización del ocio” nace como remedio contra la rutina del trabajo moderno y de la vida urbana. Alan Milward ha estudiado la dimensión económica de millones de personas tumbadas en la playa, la invasión pacífica de clases trabajadoras y medias que ahora tienen vacaciones pagadas como uno de los hechos más significativos de la historia contemporánea. Sasha Pack se remonta al fin de la Segunda Guerra Mundial para estudiar el fenómeno del turismo: “La España de Franco fue esencial para la Europa de posguerra, sin la cual el curso de la historia europea contemporánea se habría desarrollado de una forma muy diferente. El turismo, por muy vulgar y hedonista que sea, fue un aspecto de la política de postguerra prácticamente en toda Europa”.¹²⁸ Como consecuencia de la contienda europea, diversos políticos, intelectuales e industriales introdujeron el concepto de turismo de masas como instrumento pacificador, normalizador e impulsor del federalismo europeo, una forma de redistribuir la riqueza del norte hacia el sur: “El turismo se expandió hacia el sur, saturando rápidamente los centros turísticos de antes

¹²⁸ Sasha Pack, en Fuentes (2015:28).

de la guerra en Francia e Italia, en el Mediterráneo francés e italiano, y moviéndose entonces hacia España, Grecia, Yugoslavia, entre otros lugares” (Pack, 20).

Sobre la estrategia del turismo elaborada por Manuel Fraga como única manera de reformar un régimen en crisis ante el cambio que se avecinaba, Gabriel Cardona (2009) escribe: “Falangista reformista, desea disfrazar al franquismo con la piel de cordero de los liberales doctrinarios franceses, mezclada con la herencia canovista” (p. 26). Fraga, al que llama “el príncipe de Lampedusa” solo quiere reformar el sistema para mejorarlo: “Sin Franco saberlo, las chicas extranjeras ganan más batallas al generalísimo que las Brigadas Internacionales, los turistas nunca se meten en política pero introducen costumbres libres en un país que oficialmente exalta la contrarreforma (p. 119)

El ministro de Información y Turismo entre 1974 y 1975, León Herrera, suscribe ese mismo concepto del turismo como agente democratizador de la sociedad: “El desarrollo turístico sostenido y creciente en los años siguientes [a 1959] no solo generó riqueza y empleo en tantas zonas de la geografía española, sino que, en las más deprimidas, produjo efectos de auténtica redención económica, social y cultural. (...) El turismo, con su amplia y apasionante parafernalia, ha contribuido a una importante transformación de toda la estructura básica de nuestro tejido social. Hemos pasado de una sociedad con enormes desigualdades de todo orden, tradicionalmente enfrentada a causa de ellas, a una sociedad de clases medias, más acomodada, más culta y muy alejada ya de cualquier extremismo económico o político; una sociedad prudente, equilibrada y dialogante que ha podido encarar, mediados los setenta, el paso de un régimen autoritario a otro de representación popular, a través de un proceso de transición realmente ejemplar” (Fuentes, 2015: 141).

Manuel Fraga, procedente del falangismo y cosmopolitismo, fue un convencido reformista que entendió que para hacer evolucionar el régimen, y ante la cambiante realidad social, debía conducirlo hacia postulados más abiertos y europeístas. Desde el Ministerio de Interior y Turismo quiso convertir el país en una potencia turística con un eslogan que ya se ha convertido en una marca identitaria: “Spain is different”. Eslogan que sustituye al “Spain is beautiful” de Antonio Bolín, director general de Turismo en 1948. Realmente, lo interesante de este slogan, desde la perspectiva culturalista, es el mensaje implícito sobre la voluntad de marcar la diferencia frente a África, para igualar España al resto de países europeos pero manteniendo su singularidad: “Spain is different but not very different”. Este eslogan es la paradójica expresión de un régimen que intentaba expresar sus similitudes con los demás países de Occidente, destacando habilidosamente su diferencia (Crumbaugh, 2009). De este modo, el estado franquista promocionó la diferencia, pero una

diferencia simulada o falsa en la que el régimen fue perdiendo su razón de ser. Por lo tanto, entendemos el slogan “Spain is different” como un argumento carpetovetónico para eximir a España del requisito de ser una democracia para integrarse en Europa. Y el “but not as different”, para erosionar a su vez dicha diferencia, que la separaba de la modernización y la alejaba de Europa.

El fracaso o error del franquismo fue asentar los pilares de su futuro estado sobre el turismo y el sexo, concesiones demasiado arriesgadas o perversas para un régimen que durante casi cuarenta años se había mantenido fiel a sus principios totalitarios. Francisco Umbral llamó “pornocracia” a esta forma de sobrevivir de un régimen moribundo, que no demuestra unos rápidos cambios de mentalidad, sino la ambigua y superficial naturaleza de la transgresión respecto al sexo supuestamente desatada por el turismo (Crumbaugh, 2009: 111).

El franquismo quiso cambiar de piel a través del turismo y las comedias sexy-celtibéricas, pero en ese proceso de lavado de sus rasgos más fascistas creó un nuevo rostro pero siguió manteniendo su misma esencia. La interpretación del turismo como precursor de la libertad y motor para modernizar España es uno de los clichés historiográficos más extendidos y popularmente aceptados.

Con la perspectiva del tiempo y a la luz de los nuevos enfoques analíticos, esta imagen positiva que ha perdurado en el tiempo resulta altamente problemática: “concebir el desarrollo turístico como un camino hacia la emancipación democrática implica la aceptación de que cuanto más libre es el mercado, más libre es la gente” (Fuentes Vega, 2015:122). Por lo tanto, otorga al franquismo el papel de importador de la libertad y la prosperidad económica. En otras palabras, el régimen trajo el turismo y el turismo la libertad, pero una libertad individual que el régimen no había previsto proporcionar. Por lo tanto, más que un agente democratizador, el turismo es un artefacto propagandístico, una tecnología de poder refinada destinada a reinventar un régimen en peligro de extinción. No es otra cosa que un refinamiento de las prácticas sociopolíticas antidemocráticas (Fuentes, 125).

Liberador o perpetuador, lo cierto es que el fenómeno del turismo, releído desde la perspectiva culturalista y foucaultiana, nos da una visión más profunda a la vez que global de ese periodo histórico. Dada la importancia que adquieren los nuevos arquetipos construidos en esa cultura del turismo, vamos a cerrar el espacio dedicado al paleodestape extendiéndonos en el análisis del mito de suecas, donjuanes y rodríguez que aparecen representados en el cine de este periodo.

La dimensión moderna y erótica de la “sueca” ha alcanzado la categoría de mito en la cultura popular española. Una imagen mitificada ante la mirada del mediano prototipo español reprimido. “¡Qué vienen las suecas!” es una frase que pronuncia Alfredo Landa en *Amor a la española* (1966) y sintetiza en gran medida todo lo que significó la llegada de esas mujeres de físico y actitud en las antípodas de la mujer tradicional española. Dicha exclamación ha quedado en el imaginario popular español y sigue funcionando entre las generaciones más jóvenes para explicar el fenómeno relacionado con el mito de las “suecas”. Al final de los sesenta llegan las “suecas”, apodo que recibieron todas las turistas extranjeras que cruzaban los Pirineos, a pesar de que la mayoría eran francesas, alemanas u holandesas. Francisco Umbral escribía: “Las suecas, de Perpiñán para arriba todas son suecas, han difundido un modelo de femineidad agresiva, emancipada, que hace el amor como la gimnasia y pedalea en la cama como en bicicleta. Unas tías que se pasan por la piedra a media docena de latin-lovers, democrataorgánicos y españoles bajitos en quince días de vacaciones con píldora” (Alonso Tejada, 1977: 151).

Nórdicas y europeas que vestían minifalda, vaqueros, bikini, fumaban y bebían, comportamientos que supusieron un aire fresco de modernidad. Con sus actitudes y estética mostraron a los españoles otras formas de vida. Frente a las asexuadas y frías esposas españolas, las turistas extranjeras se presentaban sin trabas en el plano de la sexualidad. Para la reprimida generación de la felpa, como llamó Manuel Vázquez Montalbán al arquetipo masculino encarnado en Alfredo Landa en calzoncillos de felpa persiguiendo suecas, la presencia de estas mujeres supuso un choque cultural con sus consecuentes conflictos, a la vez que una oportunidad para relacionarse con lo que sucedía más allá de nuestras fronteras (*Lo verde empieza en los Pirineos*, 1973). La “reserva espiritual de Occidente” se fue convirtiendo en el paraíso del Eros. Las peregrinaciones eróticas de fin de semana serán reemplazadas por los nuevos escenarios vacacionales, donde el ejercicio de la rígida moral católica se relajaba.

El cine testimonió muy rápidamente toda esta mitología erótica en torno a las suecas y el choque cultural entre los modelos arquetípicos tradicionales, que respondían a la familia española de clase trabajadora, que gracias a la mejora de la situación económica comienzan disfrutar de algo nuevo como es el hecho de “ir de vacaciones”, y los importados. Boinas y bikinis, lo nacional y lo foráneo, el macho ibérico y la sueca, se encuentran y chocan en un doble sentido: cultural y de género (Nash, 2015).

La llegada masiva de turistas ha sido entendida como una invasión pacífica imperialista que impone su superioridad y dominio. Invasión llevada a cabo por una nueva mujer

extranjera, frente a la que el español sentirá fragilidad, inseguridad y se debatirá entre conquistarla o ser conquistado. De ahí que resulte muy interesante releer ese cine del turismo en términos de choque cultural y de género para resignificar los conceptos de dominación arquetípica de la sociedad patriarcal franquista.

Esa ola de turismo, que como un tsunami arrolla las costas hasta el interior, provocó un baile de fuerzas culturales, expresadas de forma metafórica en esos cuerpos que van mostrando en las playas cada vez más piel, que se van destapando. La frustración y el deseo sexual crean perversión, que en el sentido más general de su definición psicoanalítica, implica todo el conjunto de conductas sexuales que no se consideran “normales”. Recordemos que este cine está repleto de títulos que muestran la represión como origen de muchas patologías mentales que afectan a los protagonistas masculinos: *No somos de piedra* (1968), *Mi marido y sus complejos* (1969), *La curiosa* (1972), *Las juergas del señorito* (1972), *Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave?* (1973), *El reprimido* (1974), *Las obsesiones de Armando* (1974), *Terapia al desnudo* (1975), *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975), *Virilidad a la española* (1975), *Mauricio, mon amour* (1976), *Mayordomo para todo* (1976), *Historia de S* (1979).¹²⁹

La transgresión sexual no fue en un principio asociada con la izquierda y sus actividades subversivas. Por el contrario, el sexo, especialmente con turistas, se convirtió en un código de autocelebración e integración en el consumo capitalista del pueblo llano. Mientras, la oposición al régimen y la intelectualidad de izquierda rechazaban ese placer consumista ligado al sexo al que consideraban burgués. En muy pocos años y de manera vertiginosa, del discurso de la España de la austeridad se pasó al de la España del goce.

Los mismos directores profranquistas como Ozores y Lazaga, que llevaban al límite a la censura, eran los mas fervientes defensores del régimen, aunque, como ya veremos, Ozores en sus memorias se declara apolítico. Los mensajes reaccionarios de las historias

¹²⁹ Esta película tan solo contó con 362.814 espectadores, pero su contenido no tiene desperdicio: Sebastián se da cuenta de que con la llegada de la transición, la sociedad se está erotizando, pero él no puede disfrutar de esa situación porque tiene una mujer demasiado convencional. Decide entonces visitar a una desprejuiciada psiquiatra que le aconseja probar todas sus fantasías sexuales. Se estrenó en 1979 en plenos años del destape, aunque se había realizado dos años antes. Sobre esta película Alfredo Landa opina: “Entonces llegó Juanjo Alonso Millán y me dijo: vamos a hacer una sátira de las películas del destape, se llamará *Historia de S* y te aseguro que no tendrás que desnudarte. El título alude a *Historia de O*, clásico de la literatura del cine erótico. Todo eran chistes políticos del tres al cuarto, iban a estrenar *El crimen de Cuenca* que, como sabes, no pasó la censura y el exhibidor le llamó a Frade: hay que poner lo que sea, y se estrenó el 8 de julio de 1979. (...) Yo seguía feliz porque medio Madrid estaba de vacaciones y no se había hecho ni medio anuncio (...) Recaudó ciento cincuenta millones, la gente lloraba de risa y abarrotaba la sala... No salía de mi asombro. En Italia se llamó *Noches de Insomnio*, me pregunto qué diablos entenderían los italianos de aquel disparate...” (Ordóñez, 2009:219).

eran simplemente una coartada para sobrevivir en un mundo donde el sexo era lo que más vendía; un producto comercial en la forma, pero un deseo por liberar en el fondo. Una perversa modernización del régimen. Una noción sobre la perversión conceptualizada, las tendencias culturalistas recientes que asocian el capitalismo consumista con las formas culturales del fascismo.

La verdadera perversión tiene que ver poco con lo erótico, sino más bien con un modelo de autoridad y complicidad que dominó el discurso oficial. Perversión y fascismo es una asociación que establece, siguiendo a pensadores clásicos de la Escuela de Frankfurt como Freud, Adorno y Horkheimer, la instrumentalización del individuo, la deshumanización de la sociedad y su erotización, como forma de dominación llevada hasta sus últimas consecuencias.

El turista banal sin conciencia política invade las costas españolas de manera pacífica, como una colonización a la manera del siglo XIX en busca del primitivismo exótico, como aquellos románticos viajeros que iniciaban el viaje hacia el sur u oriente como una huida hacia el paraíso. Alicia Fuentes asocia el primitivismo del *bon sauvage* rousseauiano con el campesino español para concluir que la iconografía turística exótica en cuanto a subdesarrollada no es exclusiva de España y, por lo tanto, España no es tan diferente.

Tal como recoge esta autora (2017), la atracción hacia el *luxury underdevelopment* —o subdesarrollo cinco estrellas— que hemos mencionado anteriormente forma parte del “imaginario corporal del turismo” y ayuda a comprender cómo machos ibéricos en calzoncillos de felpa conquistaban a bellas y modernas extranjeras, que venían a veranear sin cuestionarse si estaban en un régimen dictatorial. Resulta interesante apuntar esta actitud amnésica y despolitizada, propia de la clase trabajadora de los años setenta, que en ocasiones era muy criticada en sus países de origen.

Mary Nash (2015, 2018) ha dirigido sus últimas investigaciones a trasladar sus estudios de género al escenario del turismo. La historiadora analiza esos lugares turísticos, creados artificialmente, donde se producen intercambios culturales entre colonizados y colonizadores, intercambios que desestabilizan el discurso oficial y son capaces de erosionar el discurso de género dominante durante la última etapa del franquismo: “From this perspective, tourism can be considered a site of popular socialization and of collective permeability to cultural and gender otherness. Also relevant is the issue of whether the new and old modalities of cultural representations of gender can be considered an explanatory factor in the cultural transformation of society during the later stages of the Franco dictatorship (1960–75), also known as tardofranquismo” (Nash, 2015: 137). En los nuevos

escenarios del turismo de masas emerge un nuevo modelo de feminidad, influenciado por la icónica y erotizada “sueca”. Del mismo modo, el turismo también reinventa los modelos tradicionales de masculinidad, como lo es la figura del “donjuán”, que emerge como contrapartida al dominio de la sueca: “By exploring the tensions in the discourse of the Sueca and Don Juan and the interaction between them, this article shows how these portrayals of cultural and gender encounters disrupt models of traditional male dominance. These new gender representations undermined official Francoist discourses on gender hierarchy. Finally, it discusses their potential to subvert the cultural, gender and moral values of the Franco dictatorship during the 1960s” (p. 137). También señala la doble visión sobre el turismo como fuente de progreso y de perpetuación de roles de género.

La figura de la sueca supone un desafío al ideal de mujer asexualizada del franquismo y provoca la creación de unos arquetipos masculinos hipersexualizados para contrarrestar dicha ofensiva. Ante la invasión de las suecas, la jerarquía eclesiástica comenzó una cruzada denunciando que el turismo estaba atacando el patrimonio religioso y moral español. Su presencia ponía en peligro a “la reserva espiritual de Occidente”. Por su dimensión política y moral, Mary Nash reivindica la necesidad de releer esos espacios turísticos como espacios de libertad política. A pesar de que el turismo siga perpetuando los roles de género, los nuevos arquetipos vacacionales (rodríguez, donjuanes y suecas) desafían el orden establecido, tal como veremos en las películas analizadas en el capítulo 5 al respecto: *Amor a la española*, *Verano 70*, *Manolo la Nuit* y *Los días del Cabirio*.

Otros autores, como Tajtiana Pavlovic, han analizado la ridiculización de los arquetipos masculinos en ese cine como respuesta paternalista y reaccionaria al aperturismo (Pavlovic, 2015). La autora analiza en ese humor absurdo y paródico una actitud reaccionaria a la vez que condescendiente. Las risitas provocadas por este cine pueden ser lo que Zizek llamó “totalitarian laughter”, que precisamente no provocan rechazo hacia los valores oficiales encriptados, sino todo lo contrario.

A pesar de que no se produjo una ruptura total con los modelos de feminidad y masculinidad —tal como analizaremos el capítulo 5, los desvíos de los personajes acaban con el feliz restablecimiento del orden establecido—, el intercambio cultural que tenía lugar en los escenarios turísticos abrió nuevos horizontes, nuevas ventanas a otros mundos. Los españoles comenzaron a mirar al exterior, a reproducir la forma de vivir occidental y democrática.

En síntesis, los “felices sesenta” fueron los años en los que España, de la mano de Fraga, se convirtió en un destino turístico que modernizaría el país a la vez que fomentaría

una imagen de amabilidad que contribuiría a perpetuar el régimen. Cambiarían rostros y cuerpos, pero no el fondo. “A mediados de los sesenta las playas estaban más llenas de bikinis que de nazarenos y eso me causaba algunos problemas. Carrero llegó a decir que si España se hundía por ser intransigente, mejor era salvarse con Cristo y perderse en este mundo que en el otro. Era uno de los ministros más obsesos del Gobierno” (Manuel Fraga, 2009: 74). Fraga cuenta que tuvo la visión de acabar con el hambre tras escuchar las proféticas palabras del arzobispo de Granada Rafael García de Castro, quien, utilizando un pasaje de la Biblia —Mateo 25: 34-36, “porque tuve hambre y me disteis de comer”—, le dijo: aquí hay mucha gente pobre que hasta ahora vivía de míseras cosechas y ahora la cosecha será muy grande”.

Las proféticas palabras del arzobispo se cumplieron y el turismo fue la gran cosecha que alimentó las promesas de una España desarrollista que utilizó las comedias del landismo como vehículos de propaganda ideológica para conducir al país hacia una “neoliberalidad” curiosamente programada por políticos que no eran neoliberales políticamente ni económicamente (Vázquez Montalbán, 1971:118).

Durante los años cuarenta y cincuenta, los turistas infundían respeto, un respeto mitológico. En los años sesenta, los turistas son seres instrumentalizados. La gente de la calle los ve pasar e inmediatamente recuerda la última gacetilla leída sobre el ingreso de divisas que supuso la invasión turística del año anterior. Un turista es un factor del equilibrio nacional y el hombre de la calle coexiste con él con el complejo con que coexiste una planta saprofita. Del tinglado económico solo le ha llegado el lenguaje convencional y no acaba de entender del todo cómo ese dinero turístico le llega a su “cápita”. El turismo masivo creó inmediatamente su mitología. (..) A partir de esta base, los españoles se atribuyeron un safari de hembras veraniegas lleno de complacencias; de hecho, en las costas se creó una vida portátil, portátil como el verano. Una moralidad portátil que al llegar el otoño se sustituía otra vez por los calzoncillos de felpa y la contención. Allí era posible contemplar al peón albañil bajito en compañía de una dama holandesa zanquilarga y pechicalda, o al oficinista bonito con la *teenager* inglesa. (...) Los españoles se han acostumbrado a medir la libertad por el tamaño de las faldas de sus chicas. (...) Ellos piden y nosotros damos. Y la extranjería europea solo nos deja la falsa impresión de una equivalencia falsa. A ellos les interesa esta España turística, con paella y cordero a la chilindrón, con sol y paisaje destrozado por los rascacielos del verano. Y para excitarse quieren toreros que se arrimen, poetas que se arrimen en invierno, obreros que se arrimen...,pero estos últimos que se arrimen en invierno; pero estos últimos que se arrimen en invierno; el verano que se lo dejen limpio y en paz. Bastante miedo pasan ellos en sus países respectivos, sobre todo

después del mayo francés, que les quitó del rostro la sonrisa de la insuficiencia democrática. Turismo y libertad... ¿Serán sinónimos? (Vázquez Montalbán, 1971:116-120)

Podríamos decir que, junto con Vázquez Montalbán, Francisco Umbral fue el otro gran cronista de la Transición y vaticinó: “En el futuro se conocerá la España tardofranquista más por las películas de Alfredo Landa que por las de los grandes realizadores que había entonces y que todos sabemos quiénes son. Es decir, hay más documento social involuntario, ya que esos directores y productores solo trataban de hacer costumbrismo porque, claro, en el costumbrismo queda un documento social, cosa que no sucedía en las películas de los grandes realizadores que trataban siempre, de una manera más intelectual y distanciada, la realidad” (Recio, 1992: 30).

4.2 Del paleodestape al destape. Cuando España se desnudó (1977-1979)

4.2.1 Del landismo al ozorismo. El fin de la censura

El cine popular de los años sesenta, tal como hemos visto, fue evolucionando de las comedias ligeras de ligue a las picantes del landismo. El público demandaba “más centímetros de piel”. En 1975 el crítico de cine Pancho Bautista escribía:

El cine ha sido siempre vehículo idóneo para la satisfacción de infinidad de frustraciones, sobre todo y sobre todas las de carácter sexual. Esto ha sido, sin la menor duda, un fenómeno, o una enfermedad a nivel mundial. Pero mucho más acentuado en España por aquello del machismo nacional. El español es un ser siempre dispuesto para poner de manifiesto su hombría y su resistencia. Y esto lo aprovechan los productores para fabricar insultos cinematográficos en los que el protagonista, que casi siempre suele ser un tipo medio, como puede ser el señor Landa, liga y se va de cama degustando las delicias de las mozas de turno. Pero como anda de por medio la censura, la cosa es más grave, porque la elucubración ha dado como resultado una mente calenturienta, que fomenta aún más la represión y que degenera en imaginar todo lo que no ocurre en pantalla. (Bautista, 1975:13)

Las demandas de los españoles por “ver” van aumentando y traduciéndose en avances sociales y políticos.

El 9 de septiembre de 1975 el ministro de Información y Turismo, León Herrera, aprobaba las nuevas leyes de censura en las que se autorizaba el desnudo, siempre que fuera por exigencia del guión, en el contexto integral de toda la película¹³⁰. Franco muere dos meses después y el año acaba con la Gala de Nochevieja presentada por Ágata Lys, Bárbara Rey, Mary Francis y Didi Sherman, actrices que se convertirán en reinas del destape. El año 1976 se convierte en el inicio de una nueva etapa, una de cuyas señas de identidad será la irrupción del cuerpo desnudo. La “ola de erotismo” invadió la sociedad española.

Se abre una nueva etapa en la que el director Mariano Ozores será el nuevo rey Midas, sustituyendo en popularidad al actor Alfredo Landa. De familia de cómicos y artistas, logra alzarse como uno de los directores más prolíficos y populares de la historia del cine español. En sus casi cien películas produce un tipo de comedias que

¹³⁰ El artículo 9 de las nuevas normas recoge lo siguiente: “Se admitirá el desnudo siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía”. (Pavlovic, 2003:86).

van más allá del cine picante predestapista, de enorme éxito de taquilla gracias al uso de dos ingredientes: la aparición de cuerpos desnudos y las referencias políticas. Diez de ellas fueron protagonizadas por la pareja formada por Andrés Pajares y Fernando Esteso, que toman el testigo al icónico Alfredo Landa.

En 1976, Alfredo Landa protagoniza *El Puente*, de Juan Antonio Bardem, una rareza en su carrera profesional de esos años, interpretando a Juan, un empleado de un taller que aprovecha un puente para ir a Torremolinos a conquistar “suecas”. Landa hace de Landa, autorrepresentándose en ese “macho ibérico” sin conciencia social que solo busca dar rienda suelta a sus instintos depredadores sexuales. Bajo la mirada social y crítica de Bardem, Juan descubrirá, en su largo viaje en moto, los problemas reales que aquejan a la sociedad española del momento: luchas sindicales, presos políticos, el éxodo rural y la emigración... Una confrontación que acabará en toma de conciencia, condensada en la escena final en la playa de Torremolinos que, vacía y sin turistas, queda desmitificada.

Esta película, como su propio título indica, es un puente hacia una nueva etapa en la carrera de Alfredo Landa, que dejará de monopolizar los grandes éxitos del cine español en la iniciada etapa del destape. Ese deseo, mostrado en el cine del landismo pero reprimido, explota con el fin de la censura. Si el landismo había sido pionero en abordar temas de gran calado social y conflictivos, como el aborto, el adulterio o las relaciones prematrimoniales, todo lo relacionado en materia sexual toma otra dimensión diametralmente opuesta, tras cuarenta años de represión sexual.

Para Ozores, el paso del landismo al destape fue una adaptación natural a los “nuevos tiempos. La aparición de una nueva generación de actrices que destacaba más por su cuerpo bonito que por sus dotes interpretativas, el fin de la censura... (...) Aquel cine era tremendamente criticado, los intelectuales nos vapuleaban por desnudar a las chicas y ahora resulta que la gente lo empieza a valorar, hasta Almodóvar¹³¹ es heredero del landismo y el destape. (...) En la época nos llamaban costumbristas y era cierto: tratábamos de reflejar la sociedad en la que vivíamos, pero nos lo decían con acritud porque la izquierda nos tomaba por gente poco culta y la derecha por gente un poco obscena. Las pelis daban mucho dinero, si no ponen ustedes en sus películas el nivel de erotismo que ponen otros, no la financiamos. (...) En España el sexo siempre funcionó para hacer chistes, quizás porque hemos sido un

¹³¹ En los primeros minutos de *Los amantes pasajeros*, Cecilia Roth se presenta como una estrella del destape, que huye del país perseguida por sus vinculaciones amorosas con un alto miembro de la jefatura de Estado.

país muy mojigato. En mi casa la sexualidad era vista como un fenómeno cojonudo, nunca hubo problemas ni represión: se hablaba libremente. Pero en la sociedad española del franquismo había que ir con cuidadito; el cine era una profesión legionaria, un milagro y una prueba de voluntad muy grande; además de ser una putada, la censura también significó un desafío, un reto para nuestra creatividad. (...) Me hace gracia la idea que le ha quedado a la gente joven de lo que fue el landismo y el destape. La realidad es que como ahora el sexo ha sido un capítulo más en la vida de los artistas. (...) El cine aprovechó la obsesión sexual generalizada para crear arquetipos con los que el público pudiera identificarse. Somos los culpables del landismo. En mi cine de los años 60 no había voluntad de mostrar escenas atrevidas, pero se ofrecía la imagen de un español medio con una enorme urgencia braguetil. Todo el patio de butacas conocía a alguien como Landa o Vázquez. ¡En España no follaba ni el fontanero!”¹³² (Barba, 2009: 35-41).

Mariano Ozores, a quien el sentido del humor le viene de cuna, afirma con la perspectiva del tiempo que siempre ha visto este cine desde el punto de vista de un cómico y el desnudo como una moda. Un cine que nace de la necesidad de adaptarse a las nuevas demandas del público, de reciclarse o morir. El cineasta alude a ese fenómeno como una fiebre pasajera: “Los que habíamos hecho cine cómico toda la vida pudimos dejar de sacar señoras desnudas y volver a lo nuestro: hacer reír”. Cuando en 1994 le cancelaron su programa en TVE *El sexólogo*, declaró: “Creo que la España moderna cada vez se esta volviendo más pudibunda a pesar de la cantidad de tetas y culos que se ven en todas partes” (Barba, 2009:40).

El escritor y periodista Manuel Barrios escribía en 1979 en sus *Crónicas del Destape*:

Sospecho que, mañana, el estudioso de nuestro tiempo irá, antes que a la Historia dogmática, fría y excluyente de lo superfluo, a la Crónica, escrita con los apasionados calores de la última discusión a la que nos ha obligado el vecino del quinto. Serán muchos los que cuenten los sucesos que están pasando, pero ¿se pondrán también muchos a la tarea de ofrecer una panorámica de la etapa preelectoral más trascendente de nuestra historia contemporánea, unida a un destape casi unánime, cómo fenómeno sociológico, político, artístico y biológico? (...) Desde mediados de los años sesenta todo se destapa, el españolito medio que tiene más de cuarenta descubre, más tarde que nunca, las caderas de Raquel Welch, y la evidente

¹³² Esta opinión contrasta con la de Fernando Sánchez Dragó, quien en el mismo libro de entrevistas exclama todo lo contrario: “(...) Había una vida sexual estrepitosa. Como es natural, a mayor represión política, mayor represión sexual”. En Barba (2009:239).

existencia de las 'comisiones obreras', (...) Al mismo tiempo se destapan las homilias de Tarancón y las vallisoletanas ingles de Ágata Lys. (...) Asistimos entre el asombro y el bostezo a un españolísimo destape erótico, político, literario, económico social. (Barrios, 1979: 13-15)

El destape fue un fenómeno social que se expandió rápidamente por todas las áreas comunicativas; prensa, publicidad, televisión, teatro y cine. Periodistas, escritores, intelectuales y feministas se hicieron eco del fenómeno desde el momento en que estalló, otorgándole un valor añadido. Entre sus coetáneos están los que lo vieron como la muestra del derrumbe moral de la dictadura, los que lo recibieron como una catarsis tras décadas de represión y los que no lo consideraron más que la perpetuación del régimen pero ahora en forma de objeto sexual destapado. Una estrategia más que destapista para despistar a la sociedad y desviar la atención: a falta de democracia, el régimen ofrecía pornografía.

El destape ha quedado asociado a las españoladas, al cine español que “no hay que ver”, como escribía Eduardo Haro Tecglen en *El País* (25/7/2001).

Los puntos de vista que más me interesan son los que se interrogan o analizan el destape como una manifestación cultural en la que se representan las relaciones de poder tanto de género como las derivadas del propio contexto de transicional de la dictadura a la democracia.

El destape se convirtió en un fenómeno politizado desde el momento de su inmediata irrupción. Desde los primeros años del postfranquismo, el cuerpo erotizado se convirtió en un campo de batalla ideológico, matizado con discursos ambiguos que reproducían las contradicciones subterráneas del proceso de transición a la democracia (Marí, 2007: 93).

La explotación comercial o erotizada del cuerpo siempre se ha visto como un hecho reaccionario tanto por intelectuales de izquierda como por las feministas, cuya postura analizaremos en otro momento. Sin embargo, entre esos sectores y entre las propias protagonistas hay posturas que defienden el desnudo y se apropian del hecho de manera progresista, como símbolo de la defensa de la libertad individual, por lo que, insistimos, su análisis requiere abarcar todos los ángulos.

Tradicionalmente, se ha considerado *La trastienda* (Jorge Grau, 1976) como la primera película del destape por el histórico desnudo integral de su actriz protagonista, María José Cantudo. En 1968, Elisa Remírez había mostrado los pechos al descubierto en *La Celestina*, en 1975 María José Goyanes fue la primera actriz en

enseñar las tetas en el teatro, en la obra *Equus*, y Patxi Andión mostró el primer culo masculino en el cine en *El libro del buen amor* (1975), pero el desnudo integral llegó con el popularmente conocido como “el felpudo de la Cantudo”. La película narra la relación adúltera de un médico del Opus Dei con su enfermera en el marco festivo y desinhibido de los sanfermines en Pamplona. No se trata de una película del destape, sino más bien “con destape”. La escena del desnudo de María José Cantudo frente al espejo es anecdótica, apenas dura unos segundos. Lo interesante de esta película es que destapa al Opus Dei y sus alargados y poderosos tentáculos (“Octopus Dei”), que se extienden por todos los estratos sociales (Marí, 2017:92-108). Su productor, José Frade, promocionaba la película en la cartelera Turia en 1976 “no como una película sobre la apertura pero sí sobre la libertad”. El éxito de *La trastienda* se obtuvo por mezclar política, erotismo y religión, por mostrar las dos caras de la sociedad navarra, la lúdica y la reprimida, como una alegoría de toda la sociedad española.

Me parece de enorme interés recoger el testimonio de la propia María José Cantudo sobre su participación en esta película y todo lo que ha significado posteriormente. En la entrevista —que le hace el periodista cinematográfico José Aguilar para su libro— explica sobre la película:

Nunca en la vida se podía imaginar el productor que el hecho de contratar a una mujer con un pubis excesivamente glorioso o abundante, con esa carita tan angelical, con ese pelo, con un pechito... fuese el reclamo para ir a ver la película. (...) No es una película del destape, el destape vino después de *La trastienda*. Fue un shock muy grande. Las chicas de Andalucía en ese momento éramos muy pudorosas. Estuve tres días llorando y no podíamos hacer el plano. Me dijo el director: vamos a hacer lo siguiente. Tú lo ensayas todo, después se queda el cámara, te quedas tú y yo ni siquiera paso. (...) Y llegó el día del estreno. Acabo de rodar la película. Muere Franco. Se abre la mano y el día que voy al estreno, nunca me pude imaginar que yo iba a ver aquello. Yo no sabía que esa escena iba a verse en la película. Llegué con mi marido y cuando vimos la secuencia en la pantalla quedé paralizada. Nos fuimos a casa inmediatamente. (...) El público aplaudió muchísimo, a rabiar. En el momento de la famosa escena hubo un silencio total en el cine. Los que fueron al estreno no iban por lo del desnudo, se armó tal follón que no quería salir a la calle. Para mí aquella libertad de enseñar... de que España se abría al mundo... no fue ninguna liberación. Creo que la liberación de España en ese momento no fue que una señora enseñara el cuerpo o el pecho, creo que la transición fue mucho más importante. No soy una actriz para un lanzamiento con Ozores o Pajares. Me querían para grandes directores y para lanzar mi carrera fuera de España. (...) En aquel tiempo mis películas

convivían con las clasificadas “S”. Hay que distinguir entre las que enseñaban y las que se hacían expresamente para enseñar bajo la frase “lo exige el guion”. (Aguilar, 2013: 35-37)

A pesar de que siempre ha mantenido un discurso peyorativo hacia ese cine, sobre lo que eran capaces de hacer las actrices por conseguir un papel, sobre su rechazo absoluto a ese desnudo por vulgar, de insistir que ella no es una actriz del destape, al año siguiente de *La trastienda* grabó la canción “Desnúdame de mis prejuicios” en un recopilatorio de grandes éxitos. Y en la entrevista a David Barba en su libro *100 españoles y el cine* (2009) declara sentirse “orgullosa de pertenecer a algo que fue positivo para nuestro país. Lo único que enseñé fue un cuerpo que era mío. Fue un canto a la libertad. Con el destape hubo un poco de todo: gente que solo quería hacer negocios y gente inteligente que entendía que España necesitaba esos desnudos...” (pp. 343-344).

La evolución en la visión sobre el cine de esta icónica actriz muestra las propias contradicciones y la diversidad de opiniones que también encontramos en las crónicas de Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán. Para estos intelectuales, el boom destapista se revela especialmente interesante en sus interacciones con el contexto ideológico de la España contemporánea, subrayando la estrecha relación entre la apertura política y la invasión del erotismo. Ambos coinciden en destacar la importancia del destape como fenómeno erótico cultural de masas y agente del proceso transicional (Marí, 2003, 2007). En el tardofranquismo, el erotismo del destape se convierte en un espacio de negociación de ideas e intereses políticos, en un espacio de confrontación entre la extrema derecha que clama contra la decadencia moral que está hundiendo a la patria, y un sector de la izquierda progresista, que ve en la irrupción de cuerpos desnudos un signo de tolerancia, democracia y libertad. Recordemos que además de la postura de estos dos sectores políticos, el movimiento feminista, con Lidia Falcón a la cabeza, mostró su beligerancia hacia el destape.

Para Umbral, el destape emerge como una fuerza rupturista a la vez que una macro operación que tiene al cuerpo desnudo femenino como práctica opresiva y explotadora: “El destape se convierte en un fenómeno de masas con beneficios económicos espectaculares y producido y distribuido por los grandes medios tecnológicos y financieros controlados por las fuerzas conservadoras” (Marí, 2007: 247). El discurso umbraliano fue evolucionando desde un antidezapismo, por su carácter opresor y perpetuador del soterrado franquismo, a un discurso defensor de la

libertad total del desnudo y del cuerpo como herramienta de placer y protesta frente a la moral convencional burguesa.

Umbral defiende el destape como fenómeno de gran interés desde el punto de vista político, como confluencia de las diferentes fuerzas políticas y negociación entre ellas, más allá de un análisis basado en su carácter erótico, que puede ser reduccionista. De ahí que esta investigación se sustente sobre la relectura umbraliana o montalbaniana del destape como espacio de interacción entre erotismo e ideología en la España contemporánea (Marí, 2003, 2007).

En *Suspiros*, Umbral incluye un artículo titulado “El antidestape” sobre la oposición de los colectivos feministas. Según escribe, esta oposición no tiene una raíz ética-moral sino basada en estrategias políticas de signo progresista. Parafraseando a Marcuse, escribe: “Estas progres se niegan a la alineación de sus ombligos. No quieren tener un ombligo unidimensional. No quieren ser mujeres objeto” (Marí, 2007: 252).

Tal como señalan las feministas, no es un rechazo al desnudo, sino a su uso como sistema de control político y mercantil. Desde la perspectiva de la lucha feminista, la libertad sexual solo era posible en el marco de un campo social donde el sexo no fuera un instrumento de dominio y alineación.¹³³ Mariló Vigil publicó en *Vindicación Feminista* un artículo titulado “Destape: ahora la mujer será vendida en preservativos de plástico”, en el que exponía sintéticamente el pensamiento del feminismo respecto al fenómeno destapista. Denunció especialmente el tratamiento sexista de la prensa respecto al cuerpo femenino, sin distinción ideológica: “La libertad de prensa ha significado para la mujer ser tratada como una mercancía destinada a un mercado fetichista. (...) El hombre liberal es el que ha inventado la revolución sexual que es el mayor mito de nuestro tiempo”. Consuelo Sánchez Vicente escribía en el mismo número sobre las actrices que se dejaban engañar por la fama y acababan quitándose el sujetador. En síntesis, reivindicaban que la imagen de la mujer no fuera instrumentalizada “mediante una imagen, vestida o desnuda, que la degradaba por debajo de la escala animal, como seres castrados en el sentido sartriano de que aparecen como entes pero no como existentes”.¹³⁴

Francisco Umbral también criticó dicha instrumentalización de los cuerpos femeninos desnudos, pero no olvidemos que fue un escritor con un pensamiento muy

¹³³ Comisión Catalana 1977: 349-359, en Nash (2014: 2002).

¹³⁴ *Vindicación Feminista* (1 de septiembre de 1976, pp. 41-43).

misógino, tal como lo expresó en numerosas declaraciones contra los derechos de la mujer.

Otro aspecto interesante sobre el que escribe Umbral en *Crónicas* es el relacionado con el desencanto. Al boom del destape le sucedió un desencanto erótico de rasgos similares al desencanto político, fruto de las ilusiones frustradas puestas en un cambio rápido que sucedería tras la muerte del dictador. Umbral lo expresa como la constatación de una “nostalgia del futuro”, de la falacia utópica. Una utopía entendida como adicción que la académica Teresa Vilarós desarrolló en *El Mono del Desencanto*. Según Umbral, el franquismo gobernó durante cuatro décadas apoyado en un sistema de restricciones morales y estricta censura erótica que denominó “pornocracia”: “Sistema que siguió persistiendo en tiempos de la apertura tardofranquista y el destape de la primera transición: se nos ha seguido manipulando ideológicamente con el sexo, ya no mediante el pudor, sino mediante la exhibición. (...) Para aliviar tensiones políticas se autorizan expresiones erótica, para contrarrestar insuficiencias democráticas se explotan opulencias anatómicas” (Pavlovic, 2003: 111-112).

El discurso umbraliano evoluciona del destape como utopía al destape como desencanto. Si el fútbol había sido el opio del pueblo durante el franquismo, ahora sería el sexo el elemento alienante y manipulador.

Manuel Vázquez Montalbán, que se atrevió a interesarse por la cultura de masas cuando nadie lo hacía porque no era intelectual ni académicamente correcto hacerlo, reivindicó desde una crítica personal y cultural el papel de lo colectivo. La cultura popular de masas que tiene a la música, al fútbol o a las *Iberian sex comedies* como ingredientes idóneos para radiografiar los estratos ocultos de una realidad cultural, con una apariencia más simple de lo que en realidad es (Colmeiro, 2007).

Al igual que Umbral, Montalbán analiza el destape como artefacto cultural y elemento clave para entender las intersecciones entre erotismo y política en la transición. Actuó como un cronista de primera línea, siendo una de las firmas más relevantes de *Interviú*. La emblemática publicación, conocida como “el *Playboy* de los pobres”, anunció su cierre¹³⁵ a principios del 2018. La revista nació de la mezcla entre

¹³⁵ Con motivo de la publicación de su cierre, el 9 de enero del 2018, se han publicado varios artículos y entrevistas en prensa sobre su papel en la sociedad española en sus cuarenta y dos años de publicación. El primer número de *Interviú* vio la luz el 22 de mayo de 1976. Su fundador, Antonio Asensio, declaraba en su décimo aniversario: “A los españoles les faltaba sexo. Les dimos sexo. Faltaba claridad. Les dimos la libre expresión de los columnistas. Era un traje a medida. Era un cóctel, pero no molotov”. La periodista Teresa Viejo, primera y única directora, declaraba con motivo del cierre: “Toda España quería quitarse el

erotismo y política, tal y como recuerda uno de sus directores, Jesús Marañá: “la revista aplicó el erotismo como reclamo para unos lectores hartos de tantos velos, y aplicó el desnudo no solo al cuerpo, sino a la corrupción política y a la mentira como norma social” (Marí, 2007:245).

Montalbán comenzó a colaborar el 16 de diciembre de 1976, con su columna semanal “El idiota en familia” más tarde titulada “Carvalho y yo”, que mantuvo hasta su muerte en 2003. Para Montalbán, *Interviú* se convirtió en un referente fundamental de la transición: “porque junto a la exhibición de la piel humana *Interviú* recuperó la memoria histórica ocultada por el franquismo y agredió lo mucho que quedaba del régimen mediante una política de denuncia de escándalos y corrupciones. Montalbán también reconoce en sus columnas el malestar de ciertos sectores feministas ante lo que consideran una explotación comercial del cuerpo femenino, pero solo lo menciona para minimizar —y, hasta cierto punto, cuestionar— la procedencia de las críticas feministas: “con el manual de feminismo en la mano tenían toda la razón al criticar el uso que hacía *Interviú* de mercancía carnal”, a la vez que lo justifica como una compensación por la larga represión franquista y vuelve a exaltarlo como instrumento de liberación en su *Crónica Sentimental de la Transición* (1985).

En síntesis, en la obra de Umbral y Montalbán, el cuerpo de la mujer adquiere un gran protagonismo como espacio de conflicto y negociación política entre los sectores más inmovilistas y los agentes del cambio político. En sus obras subyace, con agudeza, una vinculación entre el cuerpo erotizado de la mujer y el poder político. Tanto *Interviú* como la transición destapaban en portada el cuerpo desnudo de la mujer como icono de la libertad y ocultaban en su interior un discurso de explotación y perpetuación de la dominación masculina. Parafraseando a Montalbán, la democracia fue anunciada por la irrupción de cuerpos desnudos y cambios de sexo, por la ruptura del corsé informativo del régimen y la operación de desnudar mujeres en el cine y en las revistas, en una operación llamada destape (Marí, 2007:129).

El largo proceso de desmantelamiento jurídico de la censura iniciado en septiembre del 75 continuó en febrero del 76 y culminó con el Real Decreto del 11 de Noviembre de 1977.¹³⁶ A partir de entonces, se introducen el sistema de calificación por edades y

sujetador en todo. E *Interviú* lo hizo”. Abrió en 1976 —y un millón de españoles se gastaron 40 pesetas en poseer la portada de Marisol— y cerró en el 2018 dirigida por una mujer. Sin duda, *Interviú* es un reflejo de la evolución política de la sociedad española y merece un estudio más pormenorizado.

¹³⁶ “La Cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en el que está inmersa nuestra sociedad. Es requisito indispensable para esta actualización adaptar el vigente régimen jurídico de la libertad de expresión cinematográfica a la nueva

las cuotas de pantalla. Para proteger el cine español, cada sala debe proyectar 125 películas al año.

A partir de 1976 “España se puso cachonda”, parafraseando a Camilo José Cela en su *Enciclopedia del erotismo* (1976). Ese mismo año aparece un libro escrito por Joaquín Bravo, *La guerra de los muslos (Las Starlettes)*¹³⁷ que en tono amarillista escribía: “1976 nos coge a los españoles tan ilusionados, tan fascinados con el ‘destape’ que es como si acabáramos de descubrir que las mujeres transportaban cosas redondas y cosas hirsutas y cosas hendidas bajo las ropas”. (Bravo, 1976:9). El fin de la censura supone el avance hacia la conquista de nuevos espacios de tolerancia y permisividad de la nueva sociedad erotizada (Alonso Tejada, 1977).

Las raíces de la represión parecen hallarse en la visión maniquea que desde el Concilio de Nicea (siglo IV) se impuso en el seno de la Iglesia católica y que hizo difícil la conciliación entre cristianismo y sexualidad. Curas y golpistas pactaron para construir un régimen que tendría en el matrimonio canónico¹³⁸ un eficaz instrumento de represión y manipulación sexual, social y política. El matrimonio, como ya hemos visto, fue uno de los pilares fundamentales del régimen, meta y destino final de toda mujer “decente”. Durante el largo noviazgo, la mujer se hacía respetar y se encargaba de mantenerse pura hasta la consumación del matrimonio. Las novias eran vistas como futuras esposas y, por lo tanto, intocables. Para mantener este sistema de castración y castidad, los hombres acudían a la prostitución. Esta doble moral que sostenía el orden franquista explica que el régimen fuera más permisivo con el concubinato. La ONU prohibió la trata de seres humanos y su explotación el 2 de diciembre de 1949. En España se abolió el 3 de marzo de 1956, a través de un decreto-ley que prohibía las casas de tolerancia y las mancebías.

A pesar del desmantelamiento legal de la represión sexual, Franco continuó siendo inflexible con la moral y la “pornografía” y se continuaron produciendo secuestros, multas y hasta encarcelamiento por divulgación de material relacionado. De hecho el

ética resultante de la evolución de la sociedad española.». Preámbulo del Real Decreto 3071/1977, del 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. Publicado en el «BOE» n.º 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423.

¹³⁷ “‘Starlette’ debería referirse a todas aquellas mujeres que aspiran a ser estrellas, que tienen una cultura muy baja, el 90% físico, falta de personalidad, de preparación artística, presuntuosas y vanidosas, no les interesa el cine como arte, exceso de cosmético y un defecto de biblioteca” (Ponce, 2004:141).

¹³⁸ El matrimonio civil se abolió en 1938 y fue ilegal hasta que, en las postrimerías del franquismo, con la Ley de libertad de Cultos (1967) y del Registro Civil (1969), se permitieron algunos. Para casarse por lo civil debías superar un complejo entramado jurídico y renunciar a la religión católica.

ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, había sido destituido por no haber impedido la “divulgación pornográfica” (Tejada, 1977: 230).

Los avances en materia de sexualidad fueron significativos pero no definitivos y la muerte del dictador tampoco se tradujo en el fin de la represión. Tejada explica que en Gran Bretaña, a la muerte de la reina Victoria en 1901, se produjo una ola de erotismo: “En España, a falta de libertad sexual, durante años vamos a tener el castizo ‘destape’. El desafortunadísimo término, casi vergonzante, con que se pretende designar el desnudo erótico en el cine, teatro, espectáculos y revistas ilustradas, expresa ya el espíritu escasamente liberado de quienes lo utilizan. El vocablo se aplicó por primera vez a las modestas exhibiciones anatómicas femeninas de la época de la apertura de Pío Cabanillas y luego ya corrientemente a los más osados desnudos que pudieron contemplarse tras la muerte de Franco” (Tejada, 1977:236-237).

Tras la muerte de Franco, la administración actuó entre la permisividad y el intento de frenar el proceso de erotización cabalgante. Tras el cese de Pío Cabanillas, el nuevo ministro León Herrera aprobó nuevas normas de censura para frenar “la ola de erotismo que nos invade”. Su sucesor, Andrés Reguera Guajardo, último titular del Ministerio de Información y Turismo, el 1 de noviembre de 1976 declaraba en TVE: “Junto a la (libertad) del editor y a la del comprador de la publicación erótica o pornográfica, hay una tercera libertad, de la que ya no se habla con tanta frecuencia y que sí nos preocupa. Es la libertad moral de una serie de ciudadanos que no están conformes con esas manifestaciones y que tienen derecho a que se respete su libertad en la calle; es lo que yo llamo la libertad de la calle.”

El ministro apelaba a la moral timorata de un sector de la población para justificar la censura, ante las amenazas involucionistas, con campañas alarmistas como la desarrollada por la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia contra lo que denominaron “antesala de la institucionalización de la pornografía y vicios sexuales”. A pesar de la popular acogida del destape, se trataba de un fenómeno con concomitancias que atentaban contra la moral más tradicional, la que había imperado durante cuarenta años y que no iba a desvanecerse en tan poco espacio de tiempo. “La lucha contra la represión sexual que España ha padecido exige profundos cambios estructurales y de mentalidad que requerirán muchos esfuerzos y muchos años” (Tejera, 1977:250).

4.2.2 Las estrellas del destape

Tras esta contextualización del destape como fenómeno y sus concomitancias políticas, vamos a analizarlo poniendo el foco en sus protagonistas.

Como ya hemos ido señalando, la crítica cinematográfica del momento fue unánime a la hora de infravalorar ese cine protagonizado por actrices de escasa calidad interpretativa que eran tratadas como si fueran carne de cine a 100 pesetas la entrada (Pancho Bautista).

Al igual que Bautista, otros periodistas escribían en tono sensacionalista sobre las actrices del destape, como recoge Joaquín Bravo en *La guerra de los muslos*: “En España nuestras actrices, como el resto de mujeres, inmersas en una sociedad patriarcal, de una casta dominante machista, han sufrido los resultados de una discriminación que se refleja en su situación legal, en la familia y en el trabajo. Muchas han estado encantadas de que ‘el engaño internacional de la mujer’ haya sido su año. Pero otras, las que más, están hasta la peineta. A las mujeres de todas las profesiones se les atribuyen cualidades femeninas y blandengues. Pasividad, debilidad, y sumisión es la espina dorsal del sexo débil. Pero de débil, nada de nada” (Rafael Fernández, en Bravo, 1976:150). “A nuestra sociedad, reaccionaria, burguesa, alegre y confiada, le están saliendo ranas las starlettes. Su batalla tiene como arma los muslos. Algunos políticos parecen vedettes, y algunas vedettes parecen políticos” (Bravo, 1976: 161).

El crítico y cineasta entrevistó en 1975 a varias de ellas en su libro *Carne de cine*, entre ellas a Ágata Lys, actriz que será una de las musas de este cine y cuya opinión al respecto me resulta muy interesante: “Sí, es cierto, tengo estudios universitarios. Y también es cierto que en las revistas más o menos frívolas me dedico a decir chorradas en una línea mongólico mental cuando me entrevistan. Porque es lo más conveniente y recomendable en el país en el que vivimos. (...) Porque lo que interesa es que digas cuantas más tonterías mejor, porque eso es lo que vende revistas”. Cuenta Ágata Lys que huyó de su Valladolid natal, de la familia de su novio, con la ayuda cómplice de su padre, que aceptó su dimisión previa al futuro cargo matrimonial. Ella sabía que explotando su imagen de rubia maciza (*La nueva Marilyn*, 1976) ganaría dinero, pero siempre se mantuvo alejada del mundo de la farándula y de todo lo que aquello significaba para una mujer con otras inquietudes intelectuales. “¿Qué entiende Ágata Lys por un ser reprimido a la española? Lo que yo entiendo es ese cine que últimamente se está haciendo especialmente para este reprimido español, que no creo que lo sea en tan gran medida. Lo que creo es que se le está haciendo

aún más el reprimido con este tipo de películas de erotismo a la española. Con filmes de títulos increíbles que te ofrecen un sinfín de delicias eróticas y que, después, cuando te sientas en la butaca y ves la película, no es nada más que una cochambre, una tomadura de pelo. Porque de erotismo nada de nada, y precisamente por esto es por lo que cada día aumenta más la represión del español medio. (...) Soy consciente de que he interpretado películas más por mis senos y cuerpo que por mi labor artística, pero no me quedaba otra alternativa. Nunca me ha gustado ser mujer-objeto en un rebaño de chicas monas. Porque hacer cine por la vía de la cama es firmar tu sentencia de muerte cinematográfica”.

Ágata Lys habla del cine que se hacía en esos años, del triunfo del cine de terror de Jess Franco o el cine de Ignacio F. Iquino, que descubrió un nuevo filón de taquilla realizando un cine de denuncia social y erótico: “Denuncias en doble versión y con el firme propósito de denunciarlo todo en la cama o en minibraga o sostén, es lo que yo llamaría la denuncia de las dos piezas”. Esto es en España, porque en el extranjero la denuncia era al desnudo con despelote absoluto. Resultan interesantes sus opiniones en contra de las dobles versiones:¹³⁹ “Porque si esas dobles versiones se ruedan en España me parece una tomadura de pelo, por no decir otra cosa, el hecho de que los españoles no puedan ver lo que se rueda aquí para el extranjero. Películas que luego se ven en cines de tercera enclavados en barrios inmundos” (Batista, 1975:21-65).

¹³⁹ El tema de la doble versión fue un sistema financiado por Cinespaña y pensado para poder promocionar películas españolas en el extranjero, pero prohibidas en España. La hipocresía del régimen respecto a las dobles versiones se destapó con la anécdota de la proyección de *Las melancólicas* en 1973 en el cine Metropól de Santiago de Compostela, cuando su destino real era Santiago de Chile. Se proyectó la versión para el extranjero (*Aberraciones sexuales en una cárcel femenina*, título para Italia, y *La hija del exorcismo*, para Estados Unidos). El público la vio en escrupuloso silencio pero corrió la voz. El error desveló un secreto a voces. Se corrió la voz y se organizaron autobuses para verla y los propietarios del cine aprovecharon para hacer caja. Josep Melià escribió un artículo, “La doble versión”, publicado el 23 de febrero de 1973 en el diario *ABC*, donde compara el sistema cinematográfico con la realidad política: “Los sistemas políticos, como las películas de gran formato, funcionan prácticamente en régimen de coproducción. Cuando circulan con éxito de taquilla es porque han sabido encontrar el punto de equilibrio entre la historia y la sociología. (...) Muchas veces da la impresión de que queremos propalar una doble versión cinematográfica de la realidad española: una para uso exterior, aperturista y dialogante, y otra para el interior, más cerrada e inmovilista. Mientras que se repite que somos la reserva espiritual de Occidente, suministramos películas con desparpajo erótico a los espectadores de fuera de nuestro país”.

La película, dirigida por Rafael Moreno Alba, es una sórdida trama sobre una mujer sometida al cuidado de un doctor que ha hecho un exorcismo a su madre. La película corrió como la espuma y se organizaron excursiones en autobús para verla, ya no hacía falta cruzar las fronteras para ver una película erótica en sesiones maratónicas. Los cines Yago de Santiago se hicieron los locos para seguir vendiendo entradas, hasta que las autoridades se dieron cuenta y la prohibieron.

En el 2012, en una tensa entrevista con José Aguilar para su libro *Las estrellas del destape* (2012), Ágata Lys intenta desbancar su imagen de mito erótico y defiende este cine frente a la imagen peyorativa que perdura con el paso de los años:

Al cine de aquella época no se le está dando la trascendencia que realmente tuvo. Respecto al beneficio que supusieron todas aquellas películas, se sigue intentando ganar dinero en la actualidad con todo aquello, esa es la verdad. (...) No me gusta y me desagrada profundamente que se hable en plan peyorativo de aquel cine, porque me parece que fue atrevido, interesante y que aportó muchísimo, no solamente al propio mundo del cine, sino a la vida en general de la gente y, por consiguiente, de la sociedad. Era muy joven y, aunque pareciera que no sabía lo que hacía, sí era consciente de que estábamos haciendo historia, dado que veníamos de unas costumbres muy pacatas. (...) No hice nada por dinero, estoy convencida de que estaba haciendo algo muy bueno. He trabajado orgullosísima durante el cine de la transición y no consiento que se hable mal de él. (...) Sin duda me quedo con el hecho de que fue una época absolutamente necesaria, a todos los niveles, políticos, cinematográficos, todos, para conseguir unas libertades que hoy gozamos y habiendo contribuido a que eso ocurriera me siento muy orgullosa. Sinceramente, esa es mi valoración, muy positiva. Sé que el día de mañana, no muy lejano, esa va a ser la valoración de toda la gente.¹⁴⁰ (Aguilar, 2012: 155-172)

Amparo Muñoz, una de las pocas actrices de su generación que trabajaron con reputados cineastas, habla de aquellos años del cine español donde la incultura, el mal gusto y la censura hacía difícil hacer otro tipo de cine:

Para mí fue terrible. Yo estaba acostumbrada al cine americano en el que se ve, pero realmente no se ve nada... Y, claro, las actrices ganaban mucho dinero y estaban todas muy guapas. Me parecía que la transición no era dejar a las mujeres en pelotas delante de la cámara y a mí me lo pedían de manera constante. (...) Cuando se hace cine serio, si tienes que desnudarte, lo haces con mucha tranquilidad, porque todo viene bien. Pero si sabes que el único objetivo de la película es que te despelotes y mantenerte desnuda el mayor tiempo posible en la pantalla, siguiendo un argumento absurdo, la verdad es que es muy frustrante. (...) No es normal salir de la ducha en

¹⁴⁰ Pancho Batista también vaticinaba lo mismo “ Y que un día Ágata Lys, Angela Molina, Nadiuska, María Luisa San José, con sus encantos cubiertos o descubiertos, suban al pódium para recoger el premio a su labor artística, que servirá para recompensarles de todos los malos tragos que han tenido que soportar en su deambular peliculero al servicio de calenturientos gamberros cinematográficos, hecha la excepción o excepciones de esos productores que confirman la regla, que se pusieron las botas mientras todas ellas, carne de cine, tuvieron que ponerse casi en pelotas por aquello del machismo nacional” Sevilla 8 de julio de 1975.

una secuencia y tener espejos arriba, abajo, a los lados... Yo decía: esto es pornografía. (...) Para mí, desnudarse no era ninguna liberación, ¿una liberación de qué...? ¿Quién se puede sentir liberada de esa forma? Cada una que haga lo que le apetezca, pero yo estaba ya liberada, no necesitaba nada de eso para sentirme bien. Además, los hombres no se desnudaban y esa era la rabia, pero bueno... aquí o somos iguales para todo o se rompe la baraja. Con todo esto no quiero decir que no se pueda hacer un desnudo, digo que hay que rodarlo como se realiza en otros países, sin regodearse en él. Yo me niego a desnudarme si se hacen mal las cosas.. (Aguilar, 2012: 217-226)

Silvia Tortosa, con formación académica en Bellas Artes, forma parte del grupo de actrices, como Amparo Muñoz, Ágata Lys o María José Cantudo, a las que ese cine les parecía de muy mal gusto. Llegó a ser tildada de reaccionaria por sus compañeros de profesión por no querer desnudarse:

Aquel cine utilizó la transición para fines que poco tenían que ver con el ensalzamiento de las nuevas libertades y que se quedó como enaltecimiento de las tetas y los traseros de las actrices. A muchas de ellas se les lavó el cerebro convenciéndolas de que desnudarse era progre, reivindicativo y liberador. Lo que realmente se buscaba era incrementar las recaudaciones de la taquilla, así que aquella situación poco tenía que ver con la libertad y el desarrollo de las personas después de un régimen dictatorial. (...) Lo que me hubiera hecho sentir liberada, de verdad, habría sido ver que los hombres también se desnudaban, para mi regocijo visual y el de las mujeres en general. Pero el único deleite ocular que se buscaba era el de los hombres. El de las mujeres o el de otros colectivos no contaba para nada. (Aguilar, 2012:305-307)

Teresa Gimpera, la bella musa de la *Gauche Divine* y una de las actrices más populares del cine de los sesenta, en los setenta protagonizó algunos de los títulos de ese cine y fue muy criticada por la intelectualidad de la Escuela de Barcelona por trabajar en estos “subproductos”; declaraba a Barba:

No nos dábamos cuenta, pero íbamos quemados, deseosos de vivir experiencias que nos habían vetado. Nos dábamos verdaderos empachos de cine y destape; aquellas películas de entonces ahora me parecen inocentes pero ¡Dios mío!, qué impacto nos causaban. Llevábamos mucha represión y teníamos muy poca cultura. Las chicas solo teníamos que estar preparadas para ser amas de casa. En la época, pasar por la iglesia era la única manera de acceder a la sexualidad. (...) Éramos unos subdesarrollados. Al salir a trabajar fuera de España, me noté muchas veces en inferioridad de condiciones. La gente del cine europeo te hacía entender que venías

de un país tercermundista. A mediados de los 60 todo empezó a cambiar. Muchos españoles acomplejados descubrimos que desear es normal. (Barba, 2009: 163-168)

Si Teresa Gimpera representó el glamour, Victoria Vera representaba el desnudo artístico. Abanderada del socialismo con Tierno Galván, musa de la *intelligentsia*, como la apodó Francisco Umbral, en su papel de actriz activa políticamente, reivindicó un uso político de su cuerpo, frente al papel instrumentalizado que desempeñaban por la mayoría de sus compañeras de profesión. Para Vera, equiparar la labor realizada por estas actrices del destape en pro de la libertad significa restarles importancia a los méritos realizados por otros durante ese periodo histórico. Victoria Vera actuó principalmente en el teatro, escenario donde el desnudo adquiría una relevancia más plástica y elevada culturalmente. A diferencia de la mayoría de las mujeres de su generación, ella no fue víctima de una educación represora:

Yo no soy fruto de la represión de ningún régimen, porque he nacido en el seno de una familia muy liberal con grandes inclinaciones culturales y artísticas. (...) Se puede hablar de la transición citando a Alberti, Gala, Arrabal, pero las actrices del destape no tienen nada que ver con ellos. Han intentado sumarlas al espíritu de aquel tiempo, a la renovación de la cultura y de las artes. Pero es una gran mentira y subrayo que no tengo nada que ver con ellas. (Aguilar, 2009: 339-348)

Mónica Randall fue otra gran actriz con mucha personalidad que actuó entre el cine del landismo y primeros años del destape y el cine de autor, un contraste que ella misma expresa: “¡España es así! Pasamos del blanco al negro. Este cine del destape a mí me parece horterera, pero si se hizo fue porque lo necesitábamos” (Aguilar, 2012: 240). En la última edición del Festival de Cine de Málaga recibió el Premio Biznaga (2018) “Ciudad del Paraíso” en reconocimiento a su trayectoria y volvió a dar el titular: “Era una gilipollez, una mina de libertad que antes no se podía ver. En España veníamos de que la libertad era quitarse el sujetador y claro... me ofrecieron muchos papeles pero los rechacé. El destape eran aquellas que corrían por los pasillos desnudas con Alfredo Landa persiguiéndolas”. De sus palabras se puede derivar que todas señalan lo rápido que cambió todo, de la noche pacata a la mañana desnuda: “Lo de Marisol fue una manera de demostrar que esas niñas del franquismo habían cambiado, representación viva de ese cambio”. Sobre los desnudos masculinos, Randall, como la mayoría, concluye que en un país tan reprimido y machista, ese cine era un negocio hecho por hombres y para hombres: “Búscame en hombre el equivalente en belleza a todas estas mujeres que me acabas de citar... No sé si

podríamos empezar. A mí, personalmente, a quien me hubiera gustado ver así hubiera sido a Paul Newman”.

Otra de las grandes estrellas del destape fue Bárbara Rey: “A mí el destape me tiene sin cuidado. Yo me he destapado desde hace muchísimos años. No soy como otras actrices, que dicen que no han hecho dobles versiones. Yo sí las hice y no me importa decirlo. Odio la mentira en estos asuntos. Hay mil actrices que han hecho dobles versiones conmigo, aunque no lo digan”. (Bravo, 1976: 196). Bárbara Rey protagonizaría, junto con la que había sido una de las niñas estrellas del franquismo, Rocío Dúrcal, una de las películas más polémicas de la historia del cine español y que analizaremos en el capítulo 5: *Me siento extraña* (1977).

En cuanto a la actriz Nadiuska, que se convirtió en un auténtico mito erótico, podríamos decir que es el claro ejemplo de un juguete roto. De padre ruso y madre polaca, Roswicha Bertasha Smid Honczar, conocida como Nadiuska, llegó a España y enseguida fue capturada para el cine aprovechando sus rasgos exóticos. De la mano de uno de los representantes más importantes de la época, Damián Rabal, su presencia en quioscos y pantallas fue constante hasta que la fiebre del destape fue disminuyendo y con ella su figura icónica. Protagonizó el primer desnudo en papel en la revista *Guadiana*, cuya publicación fue secuestrada. De las más de cuarenta películas que hizo, la mayoría se produjeron entre 1976 y 1979, años de máximo esplendor del destape. No encontramos entrevistas realizadas en profundidad como en el resto de actrices. Dicha dificultad tiene que ver con su alejamiento del mundo del espectáculo y su descenso a los infiernos tras serle diagnosticado un trastorno mental y acabar arruinada. Hay una breve aparición en el programa *Fantástico*, presentado por José María Iñigo (4/3/1979), donde le hace una pequeña entrevista sobre las películas que estaba rodando en aquel momento.¹⁴¹ Aguilar recoge algunos testimonios de otras actrices sobre ella, como el de Paca Gabaldón: “Es un juguete roto de aquella época. Fue una víctima de una manipulación descarada y tremenda. Ella se aprovechó de la situación porque en esos momentos estaba con Damián Rabal y lo hizo todo. Estaba en todos los proyectos, pero en el momento en que se rompió su relación se acabó su trayectoria profesional”. El realizador Antonio Giménez Rico afirmaba: “Nadiuska solamente era un mito del desnudo, no era una actriz, bajo mi punto de vista”.

¹⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=mLBcWXS2J4U>

En este recorrido por los testimonios de las principales actrices del cine del destape, he dejado para el final la que considero sin lugar a dudas un caso que ejemplifica una visión diferente respecto a la toma de conciencia del desnudo y su apropiación discursiva: Susana Estrada, cuya icónica fotografía con la teta al descubierto junto a Tierno Galván en la entrega al personaje más popular del año (1978) es una de las más importantes como retrato y representación del erotismo y la política y del cambio transicional.

Sobre ella existe mucha documentación. Recojo en estas líneas algunas de sus frases que sintetizan su pensamiento. Aguilar la presenta como, sin duda, la reina del destape, artista comprometida en un momento de cambio social y político que habla claro y sin tapujos, cargando contra la hipocresía y la doble moral. “Nunca se ha recaudado tanto en el cine español como con aquellas películas”. Educada en un colegio de monjas, hija de un militar, se autodefine como una mujer casera, sin vicios, una mujer corriente que contrasta con su imagen trasgresora de *sex symbol* adelantada a su tiempo:

Ganaba 3 millones y medio de pesetas: un piso al día. (...) A mí nunca me ha costado trabajo desnudarme. Nunca lo pasé mal, la verdad. Me parece bastante absurdo avergonzarse de cómo somos. La mayor parte de las veces se trata de una falsa moral. No ocultamos nuestro cuerpo porque hayamos nacido con esa orden incorporada. (...) Soy consciente de que levantaba pasiones. Pero, vuelvo a repetir, también las he levantado vestida. (...) Siempre he estado orgullosa de todo y estoy segura de haber hecho algo importante por este país al ayudar a los españoles a crecer. Entonces estaba todo prohibido, todo era malo, todo era pecado, todo era motivo de crítica, y en un momento dado, fui como un soplo de aire fresco. Las generaciones jóvenes que no vivieron aquel momento, porque muchos no habían nacido, ahora resulta que me tienen como un mito. El español de a pie te aplaudía en el entorno privado y decía: hay que ver cómo los tiene esta mujer para hacer todo esto y ponerse a un país por montera. (...) Pasado el tiempo, un día mi padre tuvo una conversación conmigo y me dijo que estaba muy orgulloso de mí, que pensaba que yo había hecho algo muy importante por este país y que, aunque en aquel momento no se me reconociera, pasaría a la historia. (...) Mi boom fue muy rápido, no fui la clásica actriz que se tira años haciendo pequeñas intervenciones, diciendo que el té está servido. Lo mío fue comenzar y despegar con *Historia del Strip-tease*, pionera en realizar un desnudo integral en el escenario. A partir de ese momento siempre he sido una estrella, un mito erótico. (...) Soy una persona que ha luchado tanto por los derechos de la mujer y por la libertad de este país, pero no creo que haga falta que pertenezca a ningún partido para que me inviten. Yo he luchado como

una leona por la democracia y para eso no hace falta ni correr delante de los grises ni militar en ningún partido (...) Me quitaron el pasaporte y el derecho a votar hasta 1987, año en el que se despenalizó el delito del escándalo público. Fue una persecución muy fuerte, estuviera donde estuviera trabajando, todos los días uno y quince de cada mes tenía que venir a Madrid para presentarme en el juzgado y decir "Aquí estoy, no me he fugado". Todo eso en un régimen democrático y por un consultorio sentimental en una revista. (...) Yo a Esteso no tenía ni ganas de pagar por verle en calzoncillos, ni a Pajares. Eran hombres muy normales, mataban la libido... (Aguilar, 2009: 81-98)

Susana Estrada ha mantenido siempre su discurso hasta la actualidad, enfrentándose muchas veces a las feroces críticas provenientes del movimiento feminista:

Es hora de decir cosas, ahora ya no estoy sola, hay gente que opina como yo. Lo único que tengo claro es que, aunque han pasado más de 30 años, no hay tanta diferencia con lo que ocurre hoy en día. Desgraciadamente, no han cambiado tantas cosas. Ahora hay una censura terrible y una manipulación impresionante. Los españoles quisimos que España viviera en una democracia, y se está convirtiendo en una "dictocracia". Ahora hay gente que dice que con la dictadura de Franco te robaban cuatro, pero ahora te roban cuatro mil... He sufrido con muchas cosas, me han dado muchos palos porque he ido contra corriente y he dicho las cosas que nadie se ha atrevido a decir¹⁴².

La primera mujer que tuvo que llevar guardaespaldas y cantaba "¡Quítate el sostén!". Una mujer que siempre se ha sentido muy libre y ha ido por libre: "Me casé a los 16 años y un día para poder irme de casa". Insiste en que lo suyo no era solo destape, sino un desafío a aquella España falta de libertades:

Muchas mujeres acabaron haciendo cine de destape porque les tocó esa época. Dicen que lo hacían "por exigencias del guión" o "porque tenían que mantener a la familia". Y lo pasaron "tan mal, tan mal" que se iban a casa llorando. (...) No es por darme lustre, pero yo lo hice porque me daba la gana y porque tenía motivos para hacer una cruzada. Todo aquello era decir "basta ya". Basta ya de que no se pueda hablar, de que no se pueda respirar, de que los hombres tengan derecho a todo, de que las mujeres no tengamos derecho a nada. Pero yo lo hice de otra manera.¹⁴³

¹⁴² Entrevista a Susana Estrada por José Aguilar, recuperado de: <http://www.elmundo.es/loc/2014/01/17/52d8345522601d8e498b456d.html>

¹⁴³ Recuperado de: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/gente/susana-estrada-debi-ser-primera-espanola-con-guardaespaldas-6063273>

En Bilbao, con la obra *Machos*, un espectador le apuntó con una pistola al grito de “¡Viva Cristo Rey!”:

Mis técnicos reaccionaron muy bien: cerraron las luces de la sala para que pudiéramos salir del escenario. Y no llegó a disparar porque los camareros se fueron a por él. Había ultras en todas partes. Con *Historia del strip-tease* recibí muchísimas amenazas. Llegaba un paquete a la sala y era el clásico Cristo con el corazón fuera, rodeado de la corona de espinas y una nota diciendo que me redimiera¹⁴⁴.

La reciente reedición de su disco *Amor y Libertad* (1981) ha permitido a las generaciones jóvenes conocer quién fue Susana Estrada: “La canción ‘Quítate el sostén’ era un quítate los corsés de la cabeza y pisa fuerte”. En 1977 se hizo responsable del consultorio sexológico de la revista *Play-lady*, por el que la procesaron por catorce delitos de escándalo público. Llegó a recibir 7.000 cartas al mes, convirtiéndose en educadora sexual:

¿Qué patologías presentaba la España de los años 70? Tenía muy mala vida sexual. Ellas, en términos generales, se quejaban de que tenían cinco, seis o siete hijos y jamás habían tenido un orgasmo. Y de que les daba un asco absoluto el sexo. No me extraña, si solo te sientes un objeto que abre las piernas cuando el señor quiere y “ta-ta-ta-tá”, como los conejos. Encima, luego sufrían las consecuencias: tener una barriga, parir un hijo más, cuidar a un hijo más y ser la mula de carga de toda la casa. En cuanto a ellos, los había que llevaban 40 años casados y no habían visto a su mujer desnuda. Era una democracia muy “light”. Cuando Felipe González ganó las elecciones, estuve sin pasaporte ni derecho al voto. ¿Eso era una democracia puta madre? ¿De qué servía vivir en ese socialismo? Estuve así hasta el año 1987 o 1988. Tenía que ir cada día 1 y 15 al juzgado a demostrar que no me había fugado. Llegaba y los funcionarios me decían: “Susana, si te acuerdas, la próxima vez que vengas tráeme un póster”. ¡No me dirás que no era todo una comedia! (...) Escribí una carta en *Interviú*: “Adolfo, ya no te quiero”. Le decía que con los ensayos de *Muñecas* se me olvidó ir al juzgado. Al acabar la función, la policía estaba esperándome y me llevaron a la Dirección General de Seguridad. Como el Teatro Muñoz Seca está al lado de Sol, fui andando, escoltada por la policía. Me sacaron las fotos de frente y de lado y me hicieron tocar el pianín. Así llaman allí a sacarte las diez huellas digitales. Me bajaron al calabozo y cuando me vio el policía me dijo: “No te preocupes, te voy a poner en una celda sola”. Ahí pasé la noche, con las paredes llenas de sangre, con un abrigo de zorro que llevaba... (...) Todavía hoy muchos hombres me dicen: hay

¹⁴⁴ Ibidem.

que ver cuánto has hecho por la libertad de las mujeres de este país. Me sorprende un poco que me lo digan ellos y no ellas; las mujeres me siguen mirando mal, con desconfianza, como si estuvieran delante de una ramera, como si les fuera a robar a los hombres. España es el país de la doble moral muy pacata. Un juez me inhabilitó para escribir, no podía ponerle mi nombre a ningún artículo. Lo solucionamos poniendo mi foto desnuda en la cabecera de la página en vez de firmar los textos. (Barba, 2009: 352-356)

Hay una tendencia actual a mirar hacia esas musas del destape como algo *chic*, en contra del concepto tradicional de vulgar fruto de un revisionismo de la transición en general y de este fenómeno en particular. *Los años desnudos* (2008) es un homenaje nostálgico a sus musas, una película dedicada a todas las mujeres de la transición; como firma la dedicatoria: cada una de ellas merece una película. En esta película, Susana Estrada hace un cameo interpretándose a sí misma mientras la entrevista un director de cine del destape:

DIRECTOR: Hacer cine en España tiene el problema de que no estamos preparados para interpretar símbolos, porque estamos anestesiados de represión. Entonces mis películas no sirven solo para desnudar mujeres. También sirven para desnudar conciencias.

SUSANA: ¿Y por qué no os desnudáis vosotros?

DIRECTOR: La libertad es una mujer. Tú crees que nosotros os utilizamos. Pero la cuestión no es lo que creas tú ni lo que crea yo, sino lo que piensan ellas. Y ellas no piensan como tú.

Los años desnudos retrata esa nueva etapa en la que nace el cine S, el cine erótico español que hemos denominado de posdestape y que forma parte de la última etapa de las tres en las que hemos dividido el análisis.

4.3 Del destape al cine “S”. Historiando el deseo: de la represión a la obsesión

Desde el fin del Código Hays y la legalización del sexo explícito en los años setenta, el sexo fue penetrando en el cine *mainstream*, el cine comercial dedicado al ocio y al entretenimiento en las pantallas de todo el mundo. En el caso español, tuvo unas particularidades singulares, como el uso del humor para llegar al gran público y una permisividad tras cuarenta años de represión, que hicieron del cine erótico uno de los más avanzados del continente europeo.

Existen claras diferencias entre el cine del destape y el cine “S”, en la forma de narrar, en el contenido humorístico y en el tratamiento más explícito del sexo, aunque a veces los límites sean difusos. Las comedias del destape y el cine erótico compartirán cartelera durante unos años, pero se trata de géneros cinematográficos distintos. Por lo tanto, podremos decir que el cine erótico español, calificado “S”, que tiene lugar como consecuencia de todo el cine producido anteriormente, abre una nueva etapa a la que denominaremos de posdestape.

El anagrama “S” se creó para “aquellas películas que por su temática o contenido pueden herir la sensibilidad del espectador”. Fue un distintivo creado en 1977 bajo el gobierno de UCD de Adolfo Suárez, que en palabras del crítico de cine José Luis Guarner supuso “una de las manifestaciones más *camp* de nuestra bendita democracia” (Ponce: 2004:102). El “S” es un anagrama singular de la cinematografía española que no se encuentra en otros cines y que en realidad fue una forma de frenar la penetración en nuestro país del cine pornográfico que ya se proyectaba en otros países.

El 27 de enero de 1978 se estrena en Madrid la primera película clasificada S, *Carne apaleada* (Javier Aguirre). Dos meses después, el 6 de marzo de 1978, se estrena en Barcelona *Una loca extravagancia sexy* (Enrique Guevara). Según Tomás Pérez Niño, uno de los primeros autores en España que han intentado estudiar el cine erótico español, el estreno de esta película supuso todo un acontecimiento. Desde el estreno de esta película y hasta *No me toques el pito que me irrita* en 1983, 130 títulos españoles recibirán dicha calificación. Por aportar algunos datos, entre 1980 y 1982, el 25% de las películas del total de estrenos fueron calificadas S. Este cine acabará con la aprobación el 3 de mayo de 1983 de la Ley 1/1982 por la que las salas X quedaban reglamentadas, eliminando definitivamente la clasificación S.

Una actriz icónica como Lina Romay, que protagonizó la considerada por los estudiosos obra cumbre del cine S, *Macumba sexual*, declaró: “Yo solo me visto cuando lo exige el guion”. Recojo sus palabras porque sintetizan a la perfección el gran salto que se ha producido en tan solo veinte años: de la falsa recomendación de desnudarse “por exigencias del guión” a esta irónica frase. En menos de veinte años, España salta de una dictadura a una democracia y de la represión sexual al consumo de un cine erótico avanzado incluso en el contexto europeo de aquellos años. Un periodo breve de tiempo en el que los españoles aprendieron sobre el sexo a la misma velocidad que a vivir en democracia.

El paraguas del anagrama “S” acogía a un variado listado filmográfico de géneros muy diversos que tenían en común esta calificación. La mayoría formaban parte de subgéneros que explotaban la violencia y el sexo para sacar un máximo rendimiento de taquilla a bajo coste y se convirtieron en películas de culto por sus bizarras propuestas (Matellano, 2011).

Este cine B ha recibido el nombre de *Spanish sexploitation*. Víctor Matellano, crítico de cine y autor de un libro sobre el tema, lo ha dividido en tres áreas: sexo, sangre y balas. Se trata de un conjunto de películas pensadas para cines con doble programación y que llegan como consecuencia del aperturismo que está experimentando la sociedad española. Fruto de los factores coyunturales y del ingenio de cineastas y productores, surgen curiosas fórmulas cinematográficas como chorizo-western, paella-western, péplum, pseudobonds, terror hispano, etc.

En palabras del crítico Alfonso Sánchez se trataban de películas que recibían la “S” del “Sálvese quien pueda de verla”, haciendo referencia a la baja calidad de sus propuestas.

En realidad, este cine sigue una manera de hacer cine del cine popular de cineastas como Ozores que en sí mismo puede considerarse una *Spanish sexploitation* (Matellano, 2011:95).

Las comedias eróticas y políticamente satíricas de Ozores evolucionan hacia un cine donde lo erótico se muestra ya de manera explícita para buscar la excitación del espectador. En ese cine, emerge un nuevo rey Midas: Ignacio F. Iquino, cineasta proveniente del franquismo que creó toda una nueva factoría en esta nueva etapa con más de cien títulos, con la violencia y el sexo como principales ingredientes. Hay un rasgo de este cine sobre el que nos detendremos y es la presencia de protagonistas lesbianas, así como de travestis, mostrados de manera natural para un público

“ansioso de carne”. *La caliente niña Julia* (1980) fue el mayor éxito popular del cine S, con una recaudación de 98.449.949 pesetas.

Ignacio F. Iquino y Jess Franco serán los reyes de ese carpetovetónico cine garrulo y basura (Freixas, 2000:73). El cine de Iquino, según el crítico Ramón Freixas, constituye toda una ósmosis entre erotismo y represión y desarrolla una moral pequeñoburguesa aparentemente tolerante, pero en realidad profundamente asqueada, jugando siempre con el escándalo (1996:158). El caso de Iquino es especialmente interesante al tratarse de un cineasta que desarrolló una carrera muy prolífica durante el franquismo y que ahora se convertirá en buque insignia de este cine erótico. En 1974 declaró a Maruja Torres: “Yo soy la persona que ha hecho la película más católica del mundo, *El Judas*. Soy católico y, por tanto, incapaz de hacer pornografía” (*Fotogramas*, nº 1333, 3/5/1974). Para este anciano director de películas rancias y carpetovetónicas, *Aborto Criminal* o *Chicas de alquiler* son cine de verdad y denuncia: “Porque lo mismo que el aborto, considero que otra de las lacras de nuestra sociedad es la prostitución. Y yo, como católico, tengo la obligación de denunciar estas cosas” (Barroso, 2001: 111).

Jess Franco ha quedado como una figura de culto en el cine español. Es el padre del cine X hispano, del fantaterror y el sadoerotismo. *Una rajita para dos* está considerada la primera película porno del cine español, estrenada en Barcelona el 10 de diciembre de 1984. Todavía en esas producciones se practica la doble versión, pero ahora en versión *soft* y *hardcore*. El porno español llegó con la legalización de las salas X en 1984, con una década de retraso respecto al resto de países europeos, y pronto quedó destinado a uso doméstico con el auge del VHS. Las películas S representaron, como el periodo, un producto en “transición” entre el erotismo *light* y el porno duro, cubriendo un vacío, rompiendo con los principios conservadores y provocando a la audiencia (Gil, 2001). El propio aburrimiento que provocaron estas versiones *light* frente al porno verdadero confinó a estos productos al VHS, al consumo doméstico y al olvido.

Me gustaría enunciar un aspecto de estas películas que considero fundamental y que desarrollaré en el análisis específico de las películas: la cualidad transgresora y subversiva de los arquetipos masculinos y femeninos representados en el cine S. Quizás se deba, como dijo Jorge Grau, a que “los españoles, por vírgenes en la materia, somos los que mejor podemos hacer un cine erótico”.

El cuerpo masculino en el cine erótico de los años 80 es representado de manera innovadora. Aparece como un cuerpo erotizado, representación que siempre estaba vinculada al cuerpo femenino (Melero, 2017). Este cine, que crece como la espuma, permite el análisis cultural de los arquetipos masculinos y femeninos desde la transgresión de la mirada binaria en busca de otras representaciones sexuales.

A priori, el cine erótico es un cine misógino, pero nos sorprende al ver que en muchas películas los personajes femeninos aparecen en una actitud activa sexualmente a la vez que celebran la subversión de la imaginación sexual del/de la protagonista. Actores como Tony Fuentes, Jorge Rivero y Pedro Mari Sánchez ofrecen arquetipos masculinos diametralmente opuestos a los que pueblan el cine popular del landismo y ozorismo. Estos actores representan una masculinidad en las antípodas del macho celtibérico del landismo; a través de sus fornidos y esculturales cuerpos revelan la diversidad de la masculinidad, su vulnerabilidad y sus orientaciones sexuales heterodoxas. Unos cuerpos que se vuelven más vulnerables cuanto más placer experimentan y de manera libre experimentan las mujeres.

En este cine el deseo femenino se muestra empoderado de manera activa y manipuladora. Las películas del cine erótico español representan masculinidades que aceptan su homosexualidad y su vulnerabilidad; son los niños del desarrollismo que han crecido y se han transformado en los hombres y mujeres del destape. Los hombres y sus cuerpos ahora pasan a ser observados al servicio del placer femenino. El placer se ha desplazado, ya no es sólo exclusivo de la mirada masculina. (Melero, 2017: 139-153)

Este cine propone una narrativa sexual inédita en el cine español. Los cineastas se adaptaron a las demandas de un público que exigía cambios en la representación del sexo, pero que al mismo tiempo tardaba en quitarse el lastre de la represión (Melero, en Palacio, 2011:126). La transgresión es uno de los aspectos más importantes de la nueva narrativa sexual: incesto, zoofilia, sadomasoquismo, pederastia, homosexualidad y lesbianismo pueblan las pantallas cinematográficas en la etapa constitucional. La homosexualidad masculina y femenina, con una presencia muy significativa y casi rasgo primordial de ese cine, responde, según su estudio, a cuatro arquetipos: el triste homosexual, el mariquita, la heterolesbiana y la lesbiana vampiresa. Merece la pena ampliar el marco analítico hacia estos personajes para estudiarlos como arquetipos que aportan interpretaciones ricas y poliédricas frente a los estereotipos, que presentan imágenes más simplificadas.

Socialmente, el lesbianismo ha sufrido una doble discriminación de género y sexual. A ojos del espectador heterosexual masculino, una lesbiana, como mujer, también debe estar disponible para satisfacer su deseo sexual. Por eso, este cine representa a las lesbianas como bisexuales que, finalmente, por su debilidad, necesitan de un hombre protector o serán duramente castigadas. El espectador disfruta de manera voyeurística del lesbianismo, pero al final la lesbiana es reconducida al paradigma heterosexual. La virilidad del hombre queda en entredicho ante la homosexualidad femenina y el miedo a su exclusión lleva a una manifestación muy violenta. Salvo algunas excepciones, casos minoritarios en los que las mujeres eligen a otras mujeres en vez de regresar al orden heteronormativo, la cinematografía española induce a la lesbofobia. Tanto el cine como la literatura han construido con el paso de los años una imagen del lesbianismo que, lejos de servir de referente para las mujeres lesbianas, se ha convertido en un lugar común del imaginario erótico heterosexual masculino (Pelayo, 2011). Sin embargo, ante la histórica invisibilidad, son películas que en ese momento abren una puerta con carácter político social (*Carne apaleada* o *Silvia ama a Raquel*). La construcción de una conciencia social más justa e igualitaria pasaba por el desmantelamiento jurídico de unas leyes que oprimían estas orientaciones sexuales. Recordemos que la Ley de Vagos y Maleantes fue sustituida por la de Peligrosidad y Rehabilitación social (estuvo vigente del 4 de agosto de 1970 hasta el 9 de junio de 1988) y que la nueva ley incorporaba la figura de “escándalo público”.

La homosexualidad en el cine ha sido representada de manera enfermiza y por eso el cine de terror y el erótico son los géneros que más visibilidad le dan, con sus peligrosas representaciones. La lesbiana vampiresa, lejos de ser una especificidad española, entra dentro del mito de la lesbiana depredadora, de la mujer vampiro. La heterolesbiana fue definida por Linda Ruth Williams para designar a un personaje frecuente en el cine erótico internacional que “exhibe su lesbianismo aparentemente para su propio placer, pero en realidad como espectáculos para los ojos del hombre heterosexual” (Pelayo, 2011: 280).

La heterolesbiana es el arquetipo predominante en este cine, que ya denominamos de posdestape. Sufre la violencia del heteropatriarcado, del que intenta huir de manera subversiva para apropiarse de su propio placer y libertad sexual. A homosexuales y lesbianas la sociedad los condena a la incomprensión y a la soledad. Por eso el homosexual, para ser aceptado, se representa de manera burlesca en las “comedias con mariquitas” tan características del landismo y, sobre todo, del cine de Ozores. Es aquella una España viril que evoluciona a una España travesti, donde esta figura

simboliza la ruptura con los modelos de sexualidad imperantes. La figura del travesti resulta muy interesante para estudiar la profunda transformación de esa época y sus ambigüedades. El travesti es un hombre que se viste de mujer pero sin querer dejar de ser hombre; son identidades en construcción que se manifiestan a través del cuerpo — el travesti se viste, la mujer se destapa—, que cruzan los límites, transgreden, se desvían escapando de esa sociedad reaccionaria con la sexualidad no normativa.

La sexualización del cine español se puede estudiar en dos direcciones: el cine de autor, que muestra los mecanismos y consecuencias psicológicas de una larga represión sexual —homosexualidad, transexualidad, incesto, fetichismo y perversiones—, y el otro cine erótico, el cine S, que surge en un contexto global de los *sexploitation* (Kowalsky, 2004).

La distribución legal del cine S permitió la penetración de la *softcore pornography*, convirtiéndose España en el único país occidental donde el porno no fue automáticamente condenado al gueto de las salas X. Las películas calificadas S se exhibían en cines comerciales y recibían un 15% de subvención. Cineastas que habían emigrado y otros que habían triunfado durante el régimen, como José María Larranz, Alfonso Balcázar, Jess Franco, Iquino, Carlos Aured, Francisco Lara Polop, José María Zabalza, constituirán los principales directores de estas películas.

Este fecundo cine se puede dividir en dos etapas: una primera etapa de experimentación sexual e introspección social (1977-1979) y una segunda de explosión de proyectos de bajo presupuesto (1980-1982).

La primera etapa del cine S recoge el testigo del cine del landismo, del macho reprimido que va evolucionando a un tipo de masculinidad más sexual y a una feminidad más rebelde y crítica que el cine anterior. Las aventuras de tres colegialas con la masturbación y la bisexualidad como tema central de la pionera *Una loca extravagancia sexy* (1978) muestran, tal como expone Kowalsky, que el molde del destape se había roto y que asistimos al inicio de una nueva forma de hacer cine. De esta etapa cabe resaltar *Las eróticas vacaciones de Stela*, que analizaremos en el capítulo siguiente, por la participación de un gran elenco de actores representativos del cine de la transición, como Teresa Gimpera y Azucena Hernández. Esta película tendrá una continuación en *Bacanal en directo*, donde Stela, la adolescente ya graduada, vivirá sus aventuras sexuales en la ciudad. Esas películas transpiran una libertad sexual asociada al fin de la dictadura, pero ese abandono a la vida licenciosa y sexual se paga caro y la protagonista sufrirá la violencia por transgredir la norma.

Al igual que en la etapa anterior que hemos estudiado, los cineastas utilizaron sugerentes, picantes e ingeniosos títulos. El cine S fue evolucionando hacia un sexo más explícito y dejando atrás las referencias sociales y políticas, como por ejemplo en *La caliente niña Julieta* (Ignacio F. Iquino, 1981), cuya protagonista es una criatura sexual que, a diferencia de Stela, sí tiene y ve el sexo como un acto de rebelión contra la autoridad. Julieta se deja llevar por su deseo sexual en una sociedad que no la juzga (Kowalsky, 2004:199). Otras películas referenciales de ese periodo, como *El fontanero, su mujer y otras cosas que meter* y *Confesiones íntimas de una exhibicionista*, son cintas arriesgadas, desvergonzadas y provocativas que se dirigen directamente al espectador, como en el caso de *Confesiones*, aunque sin mayor pretensión que excitar como lo hace el cine pornográfico.

El cine erótico español se enganchó tarde a dicha corriente internacional, pero lo hizo de una manera imparable e incomparable. La peculiaridad del cine S erótico español es que, bajo una apariencia de *softporn*, se muestra un sexo más explícito que el que se estaba realizando en el resto del cine erótico europeo, sin llegar al sexo explícito del *hardporn*. Como dijo Jess Franco, “la diferencia entre cine erótico y porno es solo un problema estético” (Arce, 2014:102).

Se trata de un cine de explotación sexual (*sexploitation*) difícil de clasificar por la abundancia de subgéneros producidos en su seno y de temáticas abordadas y con una estética visual y sonora heredera del cine de serie B norteamericano, con Russ Meyer como director de referencia. La caída del cine S fue acelerada por factores externos, independientemente del género: la aprobación de la Ley Miró, por la necesidad de elevar la calidad del cine español y que se pudiera exportar.

Sin duda, existen factores socioculturales y políticos que explican la desaparición de este cine. El (ab)uso de la violencia, el sexo y la política (Gil, 2011) tuvo una razón de ser como respuesta a la represión sexual experimentada durante cuarenta años. De ahí el carácter violento y oscuro de este cine como parte del proceso catártico del periodo, sobre todo para las mujeres que pasaron de excluidas a protagonistas. Ese cine trasgresor, que abordó temas tabúes durante décadas y ahora lo hacía de manera disruptiva y en salas comerciales, fue perdiendo apoyos a medida que el país avanzaba hacia la consolidación democrática. El sexo y la política dejaron de ser algo prohibido para entrar a formar parte de la vida cotidiana del español común. En marzo de 1984 empezó a funcionar el primer cine X, pero ya sin el éxito de su predecesor. La baja calidad y la continua y progresiva homogeneización del cine español —gracias a

la Ley Miró— provocaron la paulatina desaparición del cine S y, como ya hemos mencionado, este tipo de películas quedaron relegadas al consumo doméstico.

Al igual que las comedias del landismo y del ozorismo, el cine S recibió el rechazo más visceral tanto por parte de la crítica como de los intelectuales y, sobre todo, del feminismo, pero siguió recibiendo el apoyo de un público cada vez menos analfabeto culturalmente pero igual de misógino.

Comparto la opinión del profesor Kowalsky (2004: 203) cuando afirma que un cine que supuso el 30% de la producción total cinematográfica durante el periodo en el que estuvo vigente la clasificación S (1977-1994) merece especial atención, no tanto por su nula calidad artística, sino por el papel que desempeñó como emblema de la transición de una sociedad reprimida por la dictadura a una libre y democrática. El contexto histórico en el que nació es imprescindible para entender cómo surgió este tipo de cine y cuál fue su impacto social en una población que necesitaba una catarsis sexual tras cuarenta años de dictadura.

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DEL CORPUS FILMOGRÁFICO

5.1 Determinación de los criterios de selección y metodología analítica aplicada

En las siguientes páginas vamos a realizar el análisis de las películas que finalmente hemos seleccionado tras haber aplicado los criterios de selección ya explicados en el capítulo 1. Como ya he mencionado, no ha sido una labor fácil seleccionar y determinar las 9 películas que forman el corpus filmográfico. El volumen de producciones del período estudiado es muy alto y, por eso, ha sido necesario ir aplicando distintos filtros para acotar nuestro campo de estudio.

En síntesis los principales filtros aplicados han sido los siguientes:

- Nº de espectadores, películas más vistas.
- Género comedia, comedias populares.
- Directores e intérpretes populares.
- Temática de impacto (sexualidad).

Hemos procurado seleccionar aquellas películas que muestran diferentes elementos para ser analizados. Especialmente para observar las continuidades y fisuras históricas en relación con la representación arquetípica de las masculinidades y feminidades.

La metodología analítica aplicada ha sido la misma para todas las películas. Cada película ha sido analizada siguiendo una misma estructura que he diseñado personalmente:

- a) Ficha técnica y artística.

- b) Ficha analítica (etapa, contexto, criterios aplicados, justificación, conceptos fundamentales). Imagen del cartel.
- c) Análisis del título y cartel.
- d) Sinopsis.
- e) Análisis crítico: incluye un análisis argumental, arquetípico y de los principales temas que muestran las continuidades y fisuras en relación con nuestro tema de investigación.
- f) Valoración: síntesis de las principales aportaciones de la película al global de nuestra investigación.
- g) Clips seleccionados: he creado fragmentos de vídeo con las secuencias más importantes para ilustrar los temas abordados. Las imágenes que se incluyen en este apartado son miniaturas que se corresponden con dichos clips. Para visionarlos y tener una idea más clara del material analizado, he preparado una presentación en Powerpoint que se encuentra incluida en el DVD adjunto a la tesis.

Para el periodo del paleodestape hemos elegido: *Pero... ¡En qué país vivimos!*, *Amor a la española*, *Verano 70*, *Manolo la Nuit*, *Lo verde empieza en los Pirineos*. Para el destape: *Pepito Piscina*, *Me siento extraña*, *Los bingueros*. Y para el posdestape: *El fontanero*, *su mujer y otras cosas de meter*. Entre la primera y la última abarcamos quince años, desde el tardofranquismo hasta el denominado periodo de consolidación democrática. No hay ninguna película de 1976, a pesar de que el 75% de las películas de ese periodo pertenecen al género de comedia popular picante (*La mujer es un buen negocio*, *Mauricio mon amour*, *Alcalde por elección*, *Las delicias de los verdes años*, por citar algunas), bien por su temática o bien por no tener suficientes espectadores o impacto cultural. Me he decantado por elegir dos de 1977, año también de especial relevancia en el estallido del “espectáculo de la carne”, que empezará a disiparse conforme la democracia se vaya imponiendo de manera normalizada en la vida de los españoles y la sexualidad no sea vista como un hecho novedoso y reprimido, sino integrado y naturalizado.

Los criterios de selección aplicados y su justificación están incluidos en la ficha analítica de cada película. Soy consciente que toda selección es arriesgada, pero en

todo caso debo de decir que ha sido muy reflexionada, y considero que las nueve películas escogidas nos sirven para analizar las principales hipótesis y cuestiones de nuestra investigación sobre el destape.

5.2 Listado final del corpus seleccionado

El paleodestape:

1. La crisis de la modernidad en el tardofranquismo: arquetipos masculinos tradicionales y chicas yeyé: ***Pero... ¡En qué país vivimos!*** (José Luis Sáenz de Heredia, 1967).
2. Donjuanes, rodríguez y suecas: la irrupción del eros landista: ***Amor a la española*** (Fernando Merino, 1966) ***Verano 70*** (Pedro Lazaga, 1970), ***Manolo la Nuit*** (Mariano Ozores, 1973).
3. Peregrinos eróticos y Nadiuska: ***Lo verde empieza en los Pirineos*** (Vicente Escrivá, 1973).

El destape:

5. Del desarrollismo a la nueva sociedad: ***Pepito Piscina*** (Luis María Delgado, 1977).
6. Nuevos comportamientos sexuales: ***Me siento extraña*** (Enrique Martí-Maqueda, 1977).
7. El ozorismo: ***Los bingueros*** (Mariano Ozores, 1979).

El posdestape:

8. Masculinidades y feminidades disidentes en el cine erótico S: ***El fontanero, su mujer y otras cosas de meter*** (Carlos Aured, 1981).

5.3 Análisis

PALEODESTAPE

PERO... ¡EN QUÉ PAÍS VIVIMOS! (1967)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Pero... ¡En qué país vivimos!</i>
Dirección	<i>José Luis Sáenz de Heredia</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1967</i>
Duración	<i>102</i>
Calificación	<i>Calificación</i>
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>Concha Velasco, Manolo Escobar, Alfredo Landa, Gracita Morales</i>
Guion	<i>José Luis Sáenz de Heredia y José María Palacio</i>
Productora	<i>Gonzalo Elvira S.A</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Madrid</i>
Productores	<i>Arturo González P.C.</i>
Estreno	<i>27/10/1967</i>
Espectadores	<i>4.054.235</i>
Recaudación	<i>506.707,48 €</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapa:	<i>Paleodestape (1964-1977)</i>
Contexto histórico	<i>Tardofranquismo</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espectadores (4.054.325) 2. Dirigida por un cineasta popular y del régimen. 3. Popularidad de sus intérpretes: Manolo Escobar y Concha Velasco.
Justificación	A pesar de ser una comedia con cantante y de que en principio rechazábamos ese criterio, se ha seleccionado por el choque entre la tradición y modernidad y el análisis de los arquetipos. Además de por ser una película poco analizada.
Conceptos fundamentales	Masculinidad hegemónica franquista, tensión cultural tradición-modernidad, tensión de género: binarismo/arquetipos principales masculinos y femeninos: galán hispano y chica yeyé.

ANÁLISIS DEL CARTEL Y TÍTULO

El título es llamativo y resume muy bien el contenido de la película. En este caso podemos decir que se corresponde, además de cumplir la función publicitaria. En cuanto al cartel, también ilustra muy bien el argumento de la película: la batalla que se produce entre los dos protagonistas. El cartel de la izquierda es el utilizado para el mercado nacional y el de la derecha para el internacional, concretamente México. Dada la popularidad de sus intérpretes, tuvo una importante distribución en ese país. Se aprecia claramente que en el usado para el exterior aparece un dibujo de Concha Velasco en minifalda, mientras que en el del mercado interior viste pantalones, así como que se incide más en la imagen de pelea de gallos y se usan colores más llamativos.

SINOPSIS

A un concurso musical de televisión acuden dos aspirantes de estilos muy diferentes: él representa la música tradicional y popular española; ella, en cambio, los ritmos modernos. Solo uno de los dos podrá ganar el concurso. (FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

La película según la crítica: no hemos encontrado críticas en la prensa de la época, pero sí en relación con su reposición en televisión, en el programa *Cine de Barrio* de TVE, donde ha sido programada dos veces en los últimos dos años y más de cinco en los diecisiete años que lleva el programa en parrilla.

Se trata de la primera de las cinco películas que rodaron juntos Manolo Escobar y Concha Velasco entre 1967 y 1971: *Relaciones casi públicas*, *Juicio de faldas*, *En un lugar de la Manga* y *Me debes un muerto*. El dúo formado por el galán que enamora a la moderna chica yeyé fue la perfecta pareja cinematográfica y logró los mayores éxitos de taquilla del cine desarrollista tardofranquista. En el análisis de esta película veremos de forma concreta cómo se refleja lo que hemos expuesto en el capítulo 4 en relación con este cine desarrollista, sus valores y su función como vehículo ideológico del régimen. En esta película se hace más evidente, al estar dirigida por uno de sus cineastas emblemáticos, José Luis Sáenz de Heredia. En la década de los cuarenta y cincuenta había logrado cosechar grandes éxitos y fue uno de los directores más afamados del régimen, con títulos como *Raza* (1941) o *Historias de la radio* (1955). *Raza*, basada en la novela homónima que Franco firmó con el pseudónimo de Jaime de Andrade, recoge todo el ideario del dictador. Sáenz de Heredia fue capturado y estuvo a punto de ser fusilado por ser primo carnal de José Antonio Primo de Rivera. Luis Buñuel recuerda en su libro de memorias *Mi último suspiro*¹⁴⁵ que testificó en favor del director capturado por

¹⁴⁵ “Ontañón, dibujante muy conocido, me comunicó un día la detención de Sáenz de Heredia, director que había trabajado para mí en el rodaje de *La hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?* Sáenz dormía en un banco público, por miedo a entrar en su casa. En efecto, era primo carnal de Primo de Rivera, el fundador de la Falange. Detenido, pese a sus precauciones, por un grupo de socialistas de izquierda, se hallaba en constante peligro de ser ejecutado por causa de su fatal parentesco. Me dirigí inmediatamente al estudio Rotpence, que conocía bien. Los obreros y los empleados del estudio habían formado, al igual que en muchas empresas, un consejo del estudio, y se encontraban celebrando una reunión. Pregunté a los representantes de las diversas categorías de obreros cómo se había comportado Sáenz de Heredia, bien conocido por todos. ‘¡Muy bien! —me respondieron—. No hay nada que reprocharle’.

Pedí entonces que una delegación me acompañara hasta la calle del Marqués de Riscal, donde se hallaba custodiado el director de cine, y repitieran ante los socialistas lo que acababan de decir. Seis o siete hombres me siguen con fusiles; llegamos, encontramos un hombre que monta guardia con el arma negligentemente apoyada en la jamba. Adoptando una voz lo más ronca posible, le pregunto dónde está el responsable. Aparece este. Resulta que he cenado con él la noche anterior. Es un teniente tuerto, chusquero. Me reconoce. —Hombre, Buñuel, ¿qué quieres? Se lo digo. Añadí que no podíamos matar a todo el mundo, que, desde luego, conocíamos el parentesco de Sáenz con Primo de Rivera, pero que eso no me impedía decir que el director se había comportado siempre perfectamente. Los delegados del estudio dieron igualmente testimonio en favor de Sáenz, que fue liberado. Poco después, pasaría a Francia para incorporarse al bando de Franco. Terminada la guerra, reemprendió su profesión de cineasta e, incluso, realizó una película en honor del Caudillo, *Franco, ese hombre*. Una vez, en el festival de Cannes, en los

milicianos comunistas. Sáenz de Heredia había trabajado con él y mantuvieron, a pesar del exilio, la amistad. Al finalizar la guerra volvió a hacer cine y Franco lo eligió para llevar a la pantalla su guión de *Raza*. Desde entonces ha sido conocido como el cineasta oficial del régimen. Una de sus últimas películas fue la landista *Solo ante el Streaking* (1975).

En los sesenta su carrera estaba en declive y, a propuesta del productor Arturo González, logró otro gran éxito de taquilla al usar la popularidad de estos dos cantantes. Los ingredientes: cantantes populares —ya hemos visto que las películas protagonizadas por Manolo Escobar superaban el millón de espectadores— más valores tradicionales; con ellos logró una fórmula que le sirvió para llegar al gran público, adaptándose a las nuevas necesidades y sensibilidades de la sociedad desarrollista tardofranquista.

Arturo González y Regia Films habían fichado a Manolo Escobar para interpretar *Mi canción es para ti* (1965) y *El padre Manolo* (1966). Siguiendo la fórmula utilizada con Marisol, Joselito y Rocío Dúrcal, el uso de un cantante popular era del gusto del público y a mediados de los sesenta Manolo Escobar era el rey de la canción española. Por entonces, Concha Velasco ya era también muy popular; los dos pertenecían a la misma compañía discográfica, Belter, por lo que el acuerdo fue rápido. El presupuesto fue de algo más de siete millones de pesetas y en taquilla se convirtió en la cuarta desde que entró en vigor el control de taquilla en junio de 1979, una medida muy reclamada por el sector cinematográfico, basada en los ingresos obtenidos por la explotación de la película, para proteger el cine español y así conocer su rendimiento.

Manolo Escobar y Concha Velasco representan a la perfección los arquetipos que hemos analizado, masculinos y femeninos, representados en este cine cuya misión fundamental es el entretenimiento. Si bien es cierto que el discurso principal responde a los valores del nacionalcatolicismo respecto al ser “hombre” y “mujer” en la España franquista, en la película se aborda el conflicto existente entre la tradición y la modernidad, entre el pasado y el presente inminente, que augura unos cambios que chocarán con los principios del régimen. Ese choque queda encarnado en la batalla entre los dos cantantes, que a su vez se convierte en una batalla de sexos. Sin duda, tal

años cincuenta, almorzamos juntos y hablamos largamente del pasado”. Buñuel, L. *Mi último suspiro*, Debolsillo, 2008, pp. 129-130

como hemos visto, a pesar de que Bárbara, como su propio nombre sugiere, se muestre como una mujer difícil de domar, acabará sucumbiendo y sometiéndose al ideal de feminidad franquista y contraerá matrimonio con Antonio de la Torre. Esta película reafirma el dominio de la masculinidad hegemónica hispana como referente popular frente a una feminidad que se halla en transformación desde la tradición a la modernidad, pero sobre la que todavía vence la primera.

El retrato de los valores de esta masculinidad y su triunfo se impone sobre el componente erótico o sexual que desborden los arquetipos que veremos en las siguientes películas analizadas. Podríamos decir que esta película es la única de todas las analizadas en las que no emerge ese deseo irrefrenable del depredador sexual. Sí que se aprecia en el personaje secundario de Rodolfo Sicilia, interpretado por Alfredo Landa, que es un conquistador y que aprovecha su puesto como responsable del departamento de “ideas fulgurantes” de la agencia de publicidad Dum-Dum para ligar con las modelos. Pero en ningún momento intentará conquistar a Bárbara ni a su secretaria, Rosarito, con la que mantiene fuertes discusiones y sobre la que intentará imponer su autoridad, con el curioso giro final en el que será ella quien lo someta.

Desde el inicio de la película vemos que sigue los códigos habituales de la comedia costumbrista y de enredo: inicio-nudo-desenlace. Tras unos títulos de crédito muy llamativos y de estilo pop, comienza como muchas comedias de los sesenta con la voz de un narrador en *off* sobre imágenes en *travelling* de un Madrid moderno y frenético, presentando a los dos personajes protagonistas: a la moderna yeyé y cantante pop Bárbara y al cantante hispano Antonio de la Torre, estableciendo una comparación entre ellos como Cervantes y Shakespeare, quienes, pese a coexistir en el tiempo, no se invadían, en una declarada intención de preceptos ideológicos en los que se asienta la idea de la invasión foránea que pueda perturbar la “reserva moral de Occidente”. El narrador continúa “el destino quiso que se conocieran gracias a Rodolfo Sicilia”. El *travelling* aéreo nos ofrece una panorámica de la capital hasta detenerse en el luminoso cartel de la agencia de publicidad Dum-Dum. Tras el plano situacional, la cámara en *zoom* se aproxima a una Gracita Morales que se está comiendo un bocadillo de mortadela. El narrador interpela a la secretaria, Rosarito. Con esa interpelación y la naturalidad con la que enfoca a Gracita, la cámara ya establece una complicidad y comicidad con el espectador. Tras esa breve introducción de situación y presentación de

los personajes, la película comienza con una reunión en la moderna empresa de publicidad Dum-Dum. Dos empresarios de marcas de manzanilla y whisky están buscando nuevas ideas de marketing para sus productos y proponen a sus ejecutivos la posibilidad de lanzar una gran campaña promocional mezclando un producto nacional como la manzanilla y otro foráneo como el whisky. El responsable de llevar a cabo la campaña será Rodolfo Sicilia, jefe del departamento de “ideas fulgurantes”. Rodolfo (Alfredo Landa) irrumpe en la reunión tarde y agitado, con los labios manchados de carmín, detalle que le recrimina Rosarito —“Límpiese, besucón”—, su secretaria. Sin ser todavía una película perteneciente al landismo, Alfredo Landa ya deja entrever las esencias de los personajes que interpretará y que veremos en películas como *Manolo la Nuit* (1973). Rodolfo es un ejecutivo de publicidad que vive inmerso en la nueva sociedad moderna, bien representada por el mundo de la publicidad, que comenzaba a ser un negocio emergente o “fulgurante” desde mediados de los años sesenta, con el estallido de la sociedad de consumo.

Rodolfo necesita de una “idea fulgurante” y alardea de tenerla, aunque no la tiene. Gracita le sugiere que utilice “el gran cerebro”, la computadora, pero él critica las nuevas tecnologías y le pide a su secretaria ir a un bar a “pensar”, esas cosas extrañas de una profesión creativa como la publicidad. El personaje de Rosarito, tan fantásticamente interpretado por esta genial cómica, es un continuo contrapunto que ridiculiza al serio ejecutivo-creativo. En busca de inspiración, Rodolfo le ofrece a Rosarito que pruebe ambas bebidas: “La manzanilla es seria y entera como nuestras catedrales”. Pero a Rosarito le gustan ambas, lo que enfurece a Rodolfo, desesperado ante la ausencia de una idea. De repente, asisten a una pelea entre un grupo de señores mayores que están hartos de escuchar la música moderna que un grupo de jóvenes ponen en la gramola. La trifulca entre los partidarios de la canción española y la música pop será el germen para la campaña de publicidad de la manzanilla y el whisky. Rodolfo presenta su brillante idea con enorme éxito: “Las ideas son como las mujeres: si se las presenta sin maquillar y en chancletas, no dicen nada. Mi idea acaba de levantarse, aún está en bata pero, créanme, es una gran mujer”. Esta frase es una de las que mejor sintetizan el discurso patriarcal hegemónico respecto a la idea de mujer. Una idea de feminidad que disocia o divide a la mujer en bata y sin maquillar, cuyo valor es insignificante y asociado a su papel de esposa, y la mujer maquillada, que adquiere una feminidad y un valor en la nueva sociedad de consumo.

Rodolfo presenta su campaña “Señores, que canta España”, que consistirá en una pugna entre la estrella yeyé Bárbara —Concha Velasco había logrado un gran éxito cantando “La chica yé yé” en *Historias de la Radio*, dirigida por Sáenz de Heredia en 1965— y el ídolo de la canción española Antonio Torres —Manolo escobar era famoso ya por su “Porrompompero”—, que se dirimirá con los votos del público presente en el Palacio de Deportes de Madrid y los emitidos por correo. La lucha entre los dos cantantes simboliza la lucha entre los valores patrios hispanos y la amenazante invasión de costumbres europeas. Las alusiones al patriotismo de los ejecutivos, aunque vendan whisky, son continuas, así como la defensa de la canción española como la pura esencia de la identidad nacional frente al simulacro moderno yeyé.

A partir de ahí comienza el nudo, que tendrá como principal argumento convencer a ambos para que participen, utilizando el dinero como principal cebo, pero también otros métodos de persuasión y engaño.

Rodolfo contacta primero con Bárbara, en cuya primera escena aparece haciendo relajación en medio de un lago, tomando el sol, y a la que no se la puede molestar por menos de un millón y menos para un medio como la publicidad, que no está a la altura de su “arte”. Pero en cuanto Rodolfo accede a sus condiciones económicas, acepta inmediatamente, ofreciendo una imagen de mujer materialista. La escena de Bárbara contrasta completamente con la presentación de Antonio de la Torre, grabando en su estudio la copla “Besos y flores”. Antonio se presenta firme, insobornable a los ofrecimientos de Rodolfo, y rechaza la propuesta: “Yo no me subo a un *ring* a enzarzarme con otro. Es una melenuda. Yo no me pego con nadie y menos con una mujer”. Sus valores tradicionales y su discurso de género quedan evidenciados en esta frase: él no puede exponerse a una lucha con una mujer y menos con una que lleve melena.¹⁴⁶

¹⁴⁶ El tema de la melena es muy interesante porque la cultura yeyé fue asociada a nivel de imagen con los “melenudos” que incomodaban al régimen por tener una identidad poco varonil. Una moda asociada a los Beatles, al igual que el término “yeyé”, que proviene de su canción “She loves you”. Recordemos que los Beatles habían actuado en España el 7 de julio de 1965. En aquellos momentos simbolizaban la libertad y rebeldía juvenil y su visita significó un desafío para el régimen. Hasta una semana antes del concierto no tuvieron autorización del Ministerio de la Gobernación. El coso de las Ventas, con unos 5.000 asistentes, se llenó de policías, hubo muchos “melenudos” detenidos y al día siguiente actuaron en Barcelona ante 18.000 espectadores en un clima menos opresor.

Sobre la visita de los Beatles a España, cfr. Tarazona, J. y De Castro, J., *Los Beatles. Made in Spain. Sociedad y recuerdos en la España de los sesenta*, Editorial Milenio, Lleida, 2007.

Torres se resiste y Rodrigo tendrá que utilizar toda su picaresca para convencerlo. Finalmente será Bárbara quien utilizará sus armas de mujer para que acepte el combate, a través de una apuesta: si gana Antonio, le cortará públicamente su simbólica melena, mientras que si pierde, le donará el millón que Rodolfo le ha ofrecido por su contratación. Bárbara acude a convencer a Antonio a su casa, en un entorno rural. Ella llega de manera inesperada en su deportivo descapotable rojo mientras Antonio está con sus perros lobos. El encuentro evidencia sus diferencias culturales: ella bebe whisky, él no; la casa está llena de escopetas y animales disecados. Para Bárbara, Antonio representa toda la antítesis de su mundo: lo antiguo y pasado. Ella es una urbanita, él es un hombre de campo. En ese encuentro quedan mostradas sus dos concepciones antagónicas sobre la vida. Manolo Escobar es el macho ibérico pero con forma de galán; aúna las esencias celtibéricas, encarnadas por Alfredo Landa, con la galantería, sin llegar a ser un donjuán. Manolo Escobar es el arquetipo de la patria franquista imperturbable a las “invasiones bárbaras”. Un hombre hecho a sí mismo, para quien el dinero no es lo más importante, un héroe arquetípico, honrado y muy varonil, como lo ha calificado Huerta Floriano (2013). En el clip número 2 podemos ver íntegra la escena en la que ella le llama “homo hispanicus”, al que le deben gustar “las mujeres en casa y con la pata quebrada”.

La dialéctica de lucha y oposición binaria irá aumentando conforme avanza la película y, sobre todo, conforme avanza el enfrentamiento entre ellos. Los comentarios y actitudes machistas que degradan a Bárbara por su condición femenina son constantes. Lo mismo que se ridiculizan sus costumbres, como la escena en la que vemos a Bárbara practicar yoga (ver fotogramas). El mensaje de Sáenz de Heredia parece claro: los nuevos hábitos de la sociedad consumista son banales frente a los valores puros, que Antonio preserva en la naturaleza y calor de su hogar.

Resulta muy interesante la escena de la encuesta en Segovia, preguntando por la calle a la gente sobre sus preferencias musicales. Las respuestas en torno a la música moderna y tradicional contienen un gran valor documental sobre la opinión pública acerca de la minifalda o sobre la música moderna como poco varonil. Por su apariencia, bien podían resultar testimonios reales y se trata de un debate polarizado y extrapolable a la España de ese momento (ver clip 4).

La competición tiene lugar en el Palacio de los Deportes de Madrid, sobre un escenario decorado como un ring de boxeo y con un aforo lleno de jóvenes y mayores

que defienden a una y a otro. Entre la multitud enloquecida se ven pancartas: “No nos cortáis la melena aunque lo mande tu abuela”. Cabe resaltar la presencia del comisario que indica que desde arriba se está vigilando para que no haya alborotos, lo que recuerda la misma situación vivida en el concierto de los Beatles.

Otro detalle que aporta un planteamiento documental o aproximación a la realidad, además de las alusiones al éxito del “Porrompompero”, es la presencia de Matías Prats interpretándose a sí mismo como locutor de la Cadena Ser. En la primera actuación, Antonio regala a Bárbara un ramo de flores como símbolo de su galantería y canta la rumba “Zumba, zúmbale, toca la guitarra, que yo cantaré” junto con sus hermanos en la vida real. El contenido violento de esta canción sería impensable hoy en día. A continuación es el turno de Bárbara, que se contonea al ritmo de “Top secret”, mientras la juventud enloquecida menea las melenas y minifaldas.

Una vez finalizadas las actuaciones se producen las votaciones en urnas, bajo un redoble de vigilancia que no es otra cosa que la larga presencia del régimen. En la primera votación sale victoriosa Bárbara ante los gritos del público mayor, que no acepta su triunfo.

Esta escena permite un análisis contextual, teniendo en cuenta que los españoles no podían votar democráticamente, pero que recientemente se había celebrado el referéndum del 14 de diciembre de 1966 en el que se aprobó la Ley Orgánica del Estado. En la película hay un momento en el que Antonio alude al referéndum, cuando en la comisaria dice: “Yo ya dije sí”.

En el tercer y último asalto, Antonio elige cantar un popular pasodoble con el que espera vencer:

*“Cuando se escuchan los cantos de España
es imposible sujetarse el corazón,
porque nos saltan las venas y el alma
y nos sentimos capitanes del amor.
Y no me importa que me llamen vanidoso,
que todos somos españoles de verdad.
Y los que vienen extranjeros a nosotros,
con un abrazo le entregamos la amistad.

Viva el vino y las mujeres
y las rosas que calienta nuestro sol.*

*Viva el vino y las mujeres,
que por algo son regalo del Señor.
Y vivan los cuatro puntos
cardinales de mi patria.
Que vivan los cuatro juntos,
que forman nuestra bandera
y el escudo de mi España.*

Para darle un escarmiento por el intento de sabotaje que ha sufrido por parte de Antonio, ella interpreta “La morena de mi copla”, cantada por primera vez por Estrellita Castro y popularizada por Manolo Escobar, pero con arreglos pop de Augusto Algueró, autor de “La chica yeyé”, y sobre todo introduciendo una letra contra el machismo muy valiente para la época e incluso para hoy: “el que enamora a las suecas, pero a la menda, ni hablar. (...) tirano, déspota, opresor...” (ver clip 6).

La película destapa los peligros de la invasión de las costumbres europeas, de la sociedad de consumo y sus hábitos, de la democracia acechante, todo mostrado con amabilidad y humor, como el perfecto vehículo ideológico propagandístico que vimos en el capítulo 4. La falsa modernidad y la artificialidad que mencionaban Goytisolo o Montalbán respecto a los cambios reales de la España de los sesenta quedan representadas en la simbólica melena de Bárbara y en su mismo nombre. Al final de la película y tras varias peleas y enredos, acaban en comisaría y Bárbara firma con su verdadero nombre: Balbina González. La indomable mujer, libre y descarada, oculta bajo su apariencia, nombre y melena a una mujer que en el fondo busca el ideal del matrimonio. Esa larga y morena melena resulta ser una peluca, bajo la cual lleva otra rubia, hasta que tras el engaño muestra su ser real, la deseada por Antonio: morena y de pelo corto. Así se diluye la Bárbara reivindicativa y libre, que viste traje (ver fotogramas) y dice lo que piensa contra el machismo y aflora la verdadera Balbina, apocada y abnegada futura señora De la Torre.

En esos finales felices que siempre tienen las comedias del desarrollismo se restauran el orden, los desvíos y las fisuras planteadas en este caso por el personaje de Bárbara. Finalmente, la transgresión no se puede producir y su felicidad será consumada al convertirse en la “señora De la Torre”. El hecho de que adopte su apellido refuerza y ratifica el dominio y la jerarquía de género. Como contrapunto tenemos a la otra pareja, formada por Rodolfo y su secretaria, siendo ella en la escena final quien da a entender que es Rodolfo el dominado, cuando a lo largo de toda la película lo hemos

visto tratarla con enorme desprecio. Las relaciones de género se presentan en términos de oposición binaria, de dominación-dominado o subordinación, salvo entre las dos mujeres, entre las que se establece una amistad en términos de solidaridad contra las agresiones de los personajes masculinos.

VALORACIÓN

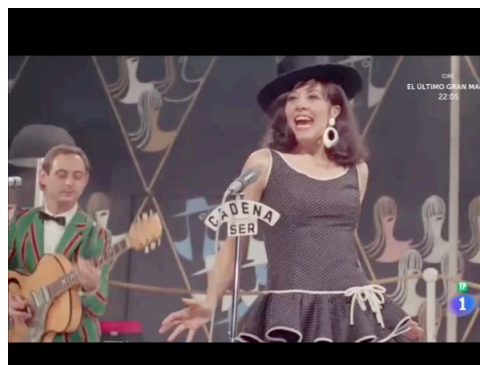
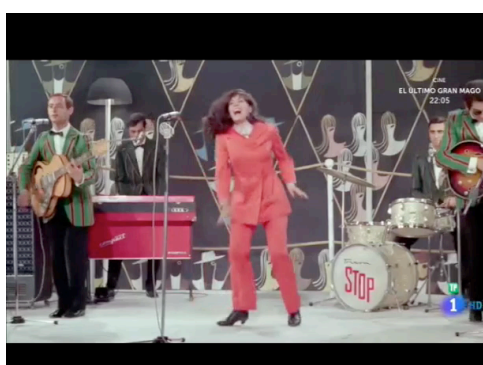
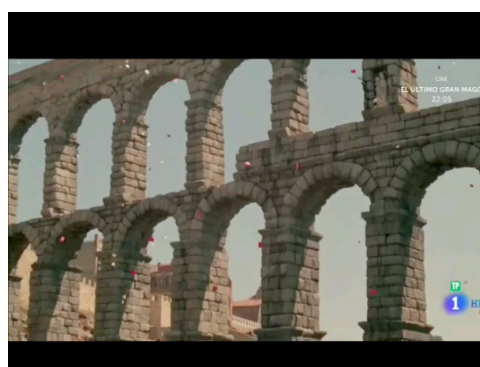
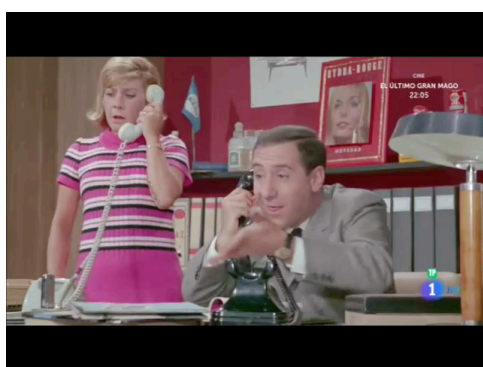
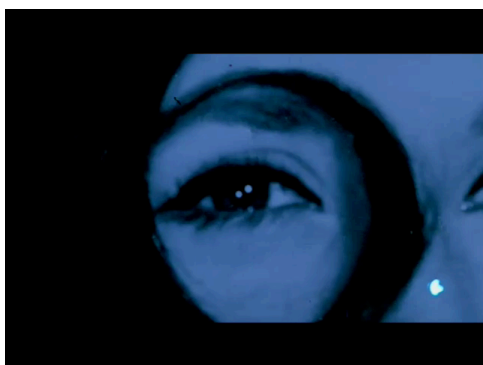
Se trata de una película que representa el cine denominado “de filiación oficial”, que hizo fortuna en taquilla y que hoy se sigue proyectando en *Cine de barrio*.

¿Qué tiene en común con el cine del destape? Si nos adscribimos al significado meramente de destape relacionado con el cuerpo desnudo o con la intención erotizante, esta película no forma parte del destape ni del predestape. Los personajes femeninos no están representados con carga erótica, pero sí existe un discurso sexista. Y, sobre todo, destapa la intencionalidad ideológica del cine desarrollista como rostro amable de un régimen que en su etapa final intentaba ocultar los problemas internos y externos, que pensaba dejar todo atado y bien atado, como los cuerpos tapados y bien tapados, pero que de aquí en adelante el conflicto de su cosmovisión con la realidad llevaría a un imparable destape, ahora sí físico. Por lo tanto, esta película predestapa a nivel más ideológico/psicológico que físico.

Ese mundo perfecto, simbolizado en los finales felices conciliadores y metafóricos, un mundo en el que triunfa lo hispánico frente a lo foráneo, comenzaba a destaparse en toda su imperfección y con sus fisuras. De hecho, Manolo Escobar, perfecto símbolo de todas estas esencias, dejará de protagonizar grandes éxitos y su carrera cinematográfica se extinguirá iniciada la década de los setenta, acuciada por el desinterés de un público con ansias de ver, que es lo que vamos a analizar en el siguiente bloque. Ese espectador medio que bebía de aquellos mitos ficcionales, que hallaba en esos arquetipos sus alter ego, buscará otros referentes: sin duda, Alfredo Landa. Del heroico galán casto, puro y elegante al reprimido depredador sexual. En cuanto a las representaciones femeninas, a pesar de que impera el discurso hegemónico franquista, la actitud de Bárbara supone un desafío a la norma durante toda la película, salvo al final. Eso evidencia que se está produciendo un cambio social real respecto al ideal de la mujer y el inicio de la lucha por un nuevo orden de género. Bárbara, con su melena, transita de Balbina a Bárbara, pero todavía queda camino, ya que se produce un retorno de Bárbara a Balbina.

Lo mismo ocurre con la rebeldía juvenil, que vemos en forma de manifestación musical y no política; pero hay que valorar dicha rebeldía. Al final la lectura es que hay un discurso crítico con el desarrollismo y todo el futuro democrático que puede traer, una amenaza real, que el milagro económico y la mejora social están muy bien mientras refuercen la legitimación y el fortalecimiento renovados del régimen al ofrecer a la ciudadanía la promesa de un futuro mejor. Y que “Que cada cual cante lo que quiera; lo importante es estar alegre”, “... regalamos simpatía y querer porque en España lo que sobra es la hidalguía, porque las penas las volvemos alegrías, porque tenemos la grandeza de mostrar”, “viva el vino y las mujeres”.

CLIPS SELECCIONADOS: PERO... ¡EN QUÉ PAÍS VIVIMOS!



PALEODESTAPE

AMOR A LA ESPAÑOLA (1966)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Amor a la española</i>
Dirección	<i>Fernando Merino</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1966</i>
Duración	<i>92 minutos</i>
Calificación	<i>Mayores de 18 años</i>
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>José Luis López Vázquez, M Gómez Bur, Alfredo Landa, Walner, Elena María T Margot Cottens,</i>
Guion	<i>José Luis Dibildos, Alfonso Pa</i>
Productora	<i>Ágata Films</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Torremolinos</i>
Productores	<i>José Luis Dibildos</i>
Estreno	<i>27/12/1966</i>
Espectadores	<i>2.053,657</i>
Recaudación	<i>233.492,69 €</i>



PALEODESTAPE

VERANO 70 (1970)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Verano 70</i>
Dirección	<i>Pedro Lazaga</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1969</i>
Duración	<i>110 minutos</i>
Calificación	
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>Juanjo Menéndez, Jesús Puente, José Sazatornil, La Polaca, Luis Dávila, Manuel de Blas, Marisol Ayuso, Marta Baizán, Mónica Randall, Rafoela Aparicio</i>
Guion	<i>Pedro Masó</i>
Productora	<i>Filmayer</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Benidorm y Madrid</i>
Productores	<i>Pedro Masó</i>
Espectadores	1.108.397



PALEODESTAPE

MANOLO LA NUIT (1973)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Manolo la Nuit</i>
Dirección	<i>Mariano Ozores</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1973</i>
Duración	<i>91</i>
Calificación	
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>Alfredo Landa, María José Alfonso, Josele Roman, Juanjo Menéndez, Nadiuska, José Sacristán</i>
Guión	<i>Mariano Ozores y Vicente Coello</i>
Productora	<i>Filmayer S.A</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Torremolinos y Madrid</i>
Productores	<i>Manuel Sánchez</i>
Estreno	<i>29/10/1973</i>
Espectadores	<i>1.230.424</i>
Recaudación	<i>304.387,90 €</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapas:	<i>Paleodestape (1964-1977)</i>
Contexto histórico	<i>Tardofranquismo/inicios de la transición</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espectadores (cumplen las tres) 2. Dirigida por cineastas populares y afines al régimen 3. Popularidad de sus intérpretes (cumplen las tres)
Justificación	He optado por cambiar la metodología de análisis para analizar el tema de la comedia picante, el landismo y los arquetipos vacacionales, escogiendo tres películas que representan muy bien estos conceptos.
Conceptos fundamentales:	Es cierto que podría haber elegido una de ellas, pero me he dado cuenta que perdería elementos muy interesantes que contienen unas y otras. Entre las tres el retrato es completo. Pseudoerotismo, comedia sexy-celtibérica. Escenarios vacacionales, impacto del turismo, arquetipos de donjuán, sueca, rodríguez y esposa. Masculinidades y feminidades subalternas y alternativas.

ANÁLISIS DE LOS CARTELES Y TÍTULOS

En *Amor a la española* y *Verano 70* hay una referencia clara al escenario playero, en la primera sin que se vean bikinis y en la segunda sí, con lo que se aprecia la evolución de los tres años que hay entre ambas. En el primer cartel, el sombrero alude al componente nórdico y en el segundo ya solo se aprecian rubias en bikini; en los dos los hombres aparecen mucho más pequeños. Se trata de dibujos, no de fotografías; en *Manolo la Nuit* también, aunque aquí adquiere más importancia la esposa embarazada y Alfredo en su clásico gesto; y aparecen en miniatura chicas en bikini. El protagonismo del cartel lo tiene Alfredo Landa. Los títulos también hacen referencia al contenido de manera sintética, sin caer en los juegos de palabras o chistes de los títulos de las películas del destape.

SINOPSIS

AMOR A LA ESPAÑOLA: Rodada en Torremolinos, la película refleja las peripecias de un grupo de españoles para hacerse con los favores de las numerosas jóvenes extranjeras que veranean en la ciudad. Típico producto del subgénero que dio en llamarse "landismo". (FILMAFFINITY)

La acción se desarrolla en Torremolinos, donde los españoles se dedican al deporte de "la caza de extranjeras". Sus playas, sus hoteles, sus calles aparecen llenas de miles de muchachas bonitas que hablan los más diversos idiomas. La leyenda de las extranjeras hace concebir las más diversas esperanzas a hombres como Paco. (Fotogramas)

VERANO 70: Está ambientada en Benidorm, la famosa localidad costera alicantina a la que acuden numerosas familias a veranear. Relata los

preparativos del viaje y las anécdotas que se suceden antes de instalarse en los apartamentos, así como el regreso de los maridos a la ciudad y sus infructuosos intentos para ligar estando de "Rodríguez". (FILMAFFINITY)

MANOLO LA NUIT: Manolo trabaja en la Costa del Sol, divirtiéndose y ligando con las extranjeras que veranean allí. Mientras tanto, su mujer se encuentra en Madrid, presa del aburrimiento y los celos. Influenciada por su despiadada hermana, simulará un embarazo con otro hombre para darle una lección. (FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

Como ya hemos analizado en el capítulo 4, para entender el tardofranquismo y el efecto del turismo, el cine nos ofrece una ventana privilegiada desde la que asomarnos al efecto que tuvieron el hecho de veranear y la llegada de turistas a la España desde mediados de la década de los sesenta. Principalmente voy a analizar aquellos aspectos que están relacionados con la aparición de un tono erótico que irá aumentando hasta destapar por completo la represión sexual de la sociedad española. No quiero repetir conceptos que ya hemos analizado, así que prefiero ir sin más dilación al análisis de las películas analizadas:

Amor a la española la he elegido por ser, digamos, el germen de todo este cine de turismo, donjuanes, rodríguez, suecas y esposas, comedia pseudopicante que tiene a Alfredo Landa en su primer papel coral y que antecede a lo que ya será abiertamente en

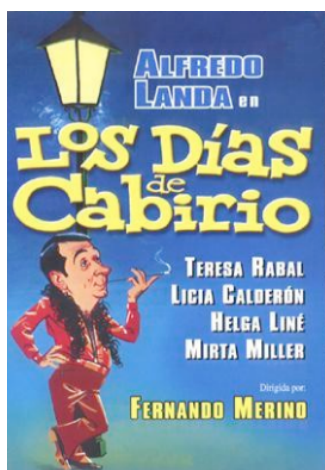
Manolo la Nuit (1973), película elegida por ser una de las obras cumbres del landismo, el retrato del macho celtibérico. Entre ambas películas, que comparten director e intérprete protagonista, me permito analizar de manera colateral otro escenario turístico, pero con un personaje singular en la cinematografía española y muy relevante en ese contexto: *Los días de Cabirio* (1971). Por último, he elegido *Verano 70* porque refleja muy bien la figura de los rodríguez. A pesar de que tal nombre proviene de la película *Tres suecas y tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975), *Verano 70* tuvo el doble de espectadores que la anterior.

Entre *Amor a la española* y *Manolo la Nuit* se aprecia cómo se convirtió el turismo en un fenómeno. En la primera todavía no se aprecia tanto el boom turístico y las extranjeras son mostradas como presas de caza, pero con una intención más seria y con el fin último del matrimonio. Mientras que en *Manolo la Nuit* las suecas ya son presentadas como meros objetivos de conquista y ligue y son ellas las que disfrutan del macho más famoso de Torremolinos. En ambas se aprecia el mismo discurso final: las suecas sirven para divertirse, pero al final lo mejor es casarse con la novia de toda la vida o regresar al hogar matrimonial.

En *Amor a la española* se cumple esa idea de que llegan las suecas, aterrizan y se dirigen a las costas en autobuses. Manolo es guía turístico y después la trama se basa en el enredo de las situaciones, las confusiones, los malos entendidos, como cuando Francisco Paco Lafuente (José Luis López Vázquez) se enamora de Ingrid (Erika Wallner) e intenta conquistarla, pero Rafa (Alfredo Landa), el camarero del hotel que conoce la vida de todos sus clientes, le induce al engaño haciéndole creer que es una prostituta. La relación entre autóctonos y foráneos es distinta si es hombre o mujer, como es el caso de la relación del inglés alcohólico que se quiere casar con la joven veraneante española.

Fernando Merino también dirigió uno de los grandes éxitos de inicios de la década de los 70: *Los días del Cabirio* (1971), que, con *Manolo la Nuit*, es una de las películas más emblemáticas de la comedia sexy celtibérica. *Los días del Cabirio* cuenta la historia de Alfredo, un hombre de clase media, empleado de banca, que quiere casarse pero no le llega con su sueldo. Y, sobre todo, está muy reprimido sexualmente, ya que su novia no le permite tener relaciones hasta que se consume la unión matrimonial. Un día se reencuentra por casualidad con un antiguo amigo de la infancia y este lo anima a ejercer de “palanquero”, de gigoló en la zona turística, para obtener grandes cantidades

económicas y así poder ahorrar y casarse con su novia de toda la vida. Alfredo emprende así un viaje en avión que parece que parte al extranjero y aterriza en Sitges, que por los primeros planos ya se representa como otro mundo lejano al suyo. Recomendado por su amigo, acude a un extravagante proxeneta que dice llamarse “Tía”. A Alfredo se le abre todo un mundo de posibilidades para ganar dinero fácil, pero sobre todo se le abren las puertas al sexo, asunto que le tiene totalmente obsesionado. Su represión y sus miedos e inseguridades se muestran a lo largo de la película. Como la escena en la que conoce a Tía y este le pide que se desnude para ver sus dotes. Él es consciente de su ausencia de atractivo, pero se convence para aparentar ser un macho ibérico cuya virilidad y potencial se ocultan bajo su poco agraciada apariencia física.



Cartel de la película

Alfredo, ya convertido en Cabirio —en alusión a la Cabiria de Fellini—, podría dar rienda suelta a sus fantasías y liberar sus instintos reprimidos, pero sus fuertes convicciones morales le impiden actuar en libertad. De ahí que se las ingeniará para engañar y simular ser un gran amante con sus adineradas clientas, que en la mayoría de los casos no buscan placer, sino ser infieles como sus maridos. Siguiendo la misma fórmula de estas comedias, Alfredo y su picaresca

no lograrán consumir las relaciones sexuales, pero se afamará como un gran depredador sexual a nivel nacional (como la escena en la que una señora “Ocassis” le tiende una trampa con *paparazzi* para ser acusada de adúltera y que así su marido pueda solicitar el divorcio. Ya avanza lo que hoy es una práctica en la prensa rosa, el tema de los montajes y la venta de reportajes. Cabirio representa una masculinidad singular, nunca se ha visto antes ni se verá después la figura de un “palanquero” en la comedia popular de esos años. La prostitución masculina fue abordada desde el punto de vista de la marginalidad homosexual en películas como *El Diputado*, de Eloy de la Iglesia. Cabirio cambia su identidad en un escenario turístico; en estos espacios, como en el resto de las películas, parece ser que las normas pueden ser transgredidas y adoptar modelos sociales y culturales más avanzados, aunque la excusa es la necesidad de cumplir con unos objetivos económicos y sociales impuestos por la nueva sociedad de consumo: con su sueldo no alcanza y deben pluriemplearse.

En respuesta a las nuevas demandas, se les permite el adulterio e incluso la prostitución. Es lo que desde el enfoque culturalista se llamará una transgresión de la norma, de la masculinidad heteronormativa. Hipermasculinidades que se muestran en crisis. Cabirio se muestra como un hipermacho, pero en realidad sufre graves conflictos morales internos relacionados con la sexualidad, que algunos autores, como Cáceres, creen que destapan a un macho que cuestiona su sexualidad. Es una opinión que no comparto, puesto que cualquier atisbo de feminización del personaje tiene más que ver con la gracia del “mariquita” que con la verdadera homosexualidad del personaje. Recordemos que en 1970 Alfredo Landa ha reventado las taquillas con un éxito sin precedentes protagonizando a un “mariquita” en *No desearás al vecino del quinto*.



Cartel de la película

al vecino del quinto. Si observamos ambos carteles, Alfredo Landa se encuentra en la misma postura afeminada que puede inducir al espectador a pensar que se trata de un personaje similar; pero, en mi opinión, el de *Manolo la Nuit* tiene que ver más con una representación de la prostitución, con ese fular propio del cabaret.

Siempre en estas películas hay un detonante argumental que impulsa al protagonista. En el caso de Cabirio, reunir un dinero para poder casarse y comprarse un piso, ya que como empleado de banca no le alcanza y es capaz de aceptar la prostitución —lo que supone una ruptura con la masculinidad heteronormativa— con tal de casarse. Actúa en contradicción con sus propios dogmas, con la moral castradora y estricta que lo oprime. Las contradicciones del personaje como individuo son extrapolables a las experimentadas colectivamente por la sociedad española en ese contexto determinado.

Alfredo Landa interpretando a Cabirio o Manolo representa hipermasculinidades fingidas al servicio de extranjeras adineradas o esposas traicionadas que lo usan. Ahí subyace la mentalidad de la cultura del dinero como algo novedoso que provoca estas situaciones. Pero al final, ni Cabirio ni Manolo son lobos depredadores sexuales, sino

machos carpetovetónicos¹⁴⁷ (Tía denomina así a Cabirio cuando lo ve por primera vez) que tratan de mantener su “orden y mando” patriarcal.

Los personajes masculinos de *Verano 70* son machos landistas que actúan entre su frustración sexual como maridos hastiados y el mantenimiento de su poder patriarcal. Parafraseando a John Hopewell, son películas de catetos para espectadores que quieren dejar de ser catetos o niños que crecen en un mundo que se está modernizando, para un público más abstencionista que reaccionario.

Verano 70 comienza con el mismo recurso estilístico que otras películas, como *Pero... ¡En qué país vivimos!*. Un narrador presenta la ciudad de Madrid y los grandes cambios que ha sufrido en los últimos años —gente, prisa, velocidad—, alternándolo con imágenes antiguas de veraneo, en un interesante contraste entre los escasos veraneantes del siglo pasado, del lujo exclusivo de la aristocracia y la realeza, y el “hoy” de la película, un veraneo accesible para toda la clase trabajadora que busca sol, mucho sol. El narrador sintetiza la democratización del ocio y el veraneo gracias al progreso de la economía, que ha permitido a la sociedad tener su propio automóvil con el que desplazarse; una vida frenética que dura once meses para disfrutar de uno (Ver clip 1).

En las siguientes escenas se nos presenta a las cuatro parejas protagonistas, que preparan el viaje a las playas de Benidorm, donde coinciden cada verano.

La primera familia es la formada por Mario (Luis Dávila), al que sus amigos llaman “el pechos” por su escultural figura, su joven esposa Julia (Marisol Ayuso) embarazada y tres niños pequeños. En una escena ya entendemos que se trata de una familia con unos roles bien establecidos, cuando el cabeza de familia reprende a uno de sus hijos por haber suspendido todo menos religión —“¡Y para qué quiero yo la religión!”—; un síntoma de cambio: la educación religiosa ya no es prioritaria. La segunda familia la forman Enrique (José Sazatornil “Saza”), Lula (Trini Alonso), un matrimonio de edad más avanzada, de clase acomodada y con dos hijos adolescentes, que viajan con criada —a la que despiden al enterarse de que no acepta ir de vacaciones porque su

¹⁴⁷ Según la Fundéu, la palabra proviene de la unión de los carpetanos y los vetones, pueblos celtíberos que habitaban la Península Ibérica antes de la llegada de los romanos. En el siglo II a. C., ambos pueblos se unieron para enfrentarse a los romanos, derrotándolos en dos ocasiones antes de ser sometidos en el 153 a. C. por Escipión el Africano. Dicha alianza ha sido tomada como un símbolo de la defensa de lo español frente a lo foráneo, así como un estereotipo que resume las virtudes y los defectos del carácter nacional español.

novio no se lo permite—. A la tercera pareja se la presenta con el Dr. Valverde, “Paco” (Jesús Puente), leyendo mientras su esposa Merche (Mónica Randall) se pasea en bikini ante el pasotismo de su marido. Viajarán con su hija adolescente y la suegra. La última familia en ser presentada es la formada por Juan (Juanjo Menéndez), su esposa Luisa (Diana Lorys), a la que llaman “la ibérica” o “sargento”, tres niños pequeños y una suegra histriónica, interpretada por Rafaela Aparicio. La discusión se centra en el ridículo bañador que intenta ponerse Juan, al que enseguida la madre de Luisa llama calzonazos.

Las cuatro escenas resumen muy bien el tipo de relación matrimonial de cada una de las cuatro parejas, así como los roles de género y las jerarquías.

El viaje en sí es otro retrato de lo que son y lo que les espera: el verano como ilusión para ellas y condena para ellos. Largos viajes pesados en carreteras en construcción, decoradas con la publicidad del toro de Osborne, todo un icono de esos años, en coches diminutos sin aire acondicionado, cargadísimos, en los que las riñas son continuas. “Mientras haya un hombre, yo no hago nada”, sentencia una de ellas, dejando claro que los maridos están a su servicio durante el periodo vacacional. Los cuatro actúan de manera pusilánime, sin autoridad, y de nuevo son arquetipos ridiculizados constantemente por las mujeres, que son quienes dominan la situación. Las escenas de disputas se sucederán una tras otra para mostrar que los maridos no soportan estar ahí y hacerse cargo de los niños ni cuidar de sus esposas. La escena de los tres, menos el médico, mientras pasan dos suecas en bikini, imagen que forma el cartel, escenifica la figura del macho ibérico reprimido —Saza: “Viva el Segundo Plan de Desarrollo y el ministro de Información y Turismo”— y del padre poco acostumbrado a ejercer sus funciones.

Así como “el pechos” asegura seguir enamorado de su esposa y esperan el cuarto hijo, el médico y Enrique, el hombre de negocios, planean su escapada a “Madrid la Nuit”, relación directa con el apodo “Manolo la Nuit” y todo lo que encierra, mientras Juan actúa como una marioneta al servicio de su mujer y bajo la constante burla de la suegra.

En cuanto a los arquetipos femeninos, ellas parecen más sosegadas y comentan temas como la nueva maternidad de Julia desde una perspectiva singular, no como perfectas esposas, sino criticando la postura de los hombres ante la despreocupación por la crianza de los hijos. Las mujeres ya no aceptan ese rol asignado tradicional y

expresan un deseo de cambio y de hastío hacia esa figura de mujer cuya máxima aspiración —o única— en la vida era la maternidad. Su queja es la habitual: “Ellos la meten y nosotras a hacernos cargo del paquete”.

La escena en la que se van todos juntos al cine a ver un *western* es otro ejemplo del conflicto matrimonial, de la lucha de sexos: ellos viendo la película como niños mientras uno de los pequeños comienza a llorar hasta que la esposa enfadada le pide a su marido que se haga cargo (ver clip 4). Ellas están hartas de su papel y esperan que se hagan cargo sus esposos, para quienes el matrimonio y las vacaciones son una condena, pues tienen que asumir tareas domésticas que nunca acostumbran a hacer, como ir a la compra, escena en la que comentan el precio de las cosas (ver clip 5).

En esos espacios vacacionales, ellas abandonan sus roles y tareas habituales. Ellas les demandan que se comporten también como esposos, además de padres. Es el caso de Merche, que le recrimina a su esposo el médico que no la lleve a bailar, que siempre esté cansado. Interesante reclamo también en el plano de lo sexual, insinuación que se produce desde ella y no de él, que nos indica que también se está liberando, abriendo o destapando la insatisfacción femenina respecto a la vida conyugal sexual. Entre Juan y “la ibérica” está la suegra, interpretando ese personaje femenino tan propio de las comedias de ese periodo, que se interpone y enfrenta al matrimonio, chismosa, enfurecida y criticando constantemente la hombría del esposo. Malhumorada, dispuesta a estropearle las vacaciones, la suegra suele ser la madre de ella y el peor escollo en un matrimonio. Rafaela Aparicio, en tono cómico, representa un sentir muy generalizado de esa época en la que las suegras convivían con los matrimonios y era obligatorio llevárselas de vacaciones.

Tras pocos días en ese escenario infernal para ellos, finalmente logran escaparse a Madrid, aludiendo asuntos de trabajo. Ahí respaldan su discurso victimista, de sacrificados y responsables hombres que deben abandonar el veraneo para poder mantener el bienestar de su familia. Esa dinámica propia del desarrollismo no oculta el verdadero motivo, que es convertirse en “rodríguez” por unos días. A pesar de que en esta ocasión no es la playa el escenario “de ligue”, sino un vacío Madrid en agosto, símbolo de la libertad e independencia conyugal.

Resultan muy interesantes las posturas de las esposas “rodríguez”. En realidad son ellas las que, en ausencia de sus esposos, adquieren o respiran esa libertad: salen a comer paella, a tomar una copa o a navegar con Patrizio, el italiano guapo que merodea

por las playas y que conocen de otros años. Sin intención de ligar, muestran una atracción hacia otro tipo de hombre, atlético y apuesto, aventurero, con otras cualidades que no hallan en sus maridos. Es el caso de la escena en la que van a pescar las tres, menos Julia, que está embarazada y se muestra la más reticente a hacer planes sin su marido. Son esposas que, sin querer ser adúlteras, muestran una actitud crítica hacia sus maridos y hacia el matrimonio; ya no son tan sumisas ni crédulas, puesto que desconfían de lo que estarán haciendo sus maridos de *rodríguez* en Madrid. Ellos aducen numerosas excusas y se muestran como sacrificados trabajadores, pero ellas no los creen. “Los esclavos nos vamos al infierno” o “Solo en casa me entra una tristeza” son algunas de las frases y artimañas que utilizan. Ellos parecen los listos y ellas las tontas, pero eso solo sucede en el caso de la joven Julia, que es la única que se muestra enamorada y que sigue idealizando a su esposo. Significativo o relevante es el hecho de que quieran ir al cine a ver una película no tolerada; todavía la censura está vigente, pero se muestra cierta apertura.

Ya en Madrid, los esposos se comportan tal como intuyen sus esposas, salen de fiesta a “ligar” con suecas y cumplen con todos los tópicos culturales: flamenco, toros... No saben idiomas, hasta que llega el médico, que parece que tiene más mundo y habilidades (chapurrea una especie de *spanglish*) y logra sacarlas a bailar. Mientras, Juan está en casa comportándose tal como le ha prometido a su mujer: tomando fruta, viendo la tele, formal, sin ir al cine para acostarse temprano... A partir de aquí se suceden las escenas de enredo conforme al género de comedia, líos y mentiras que se repiten y muestran una actitud infantilizada de los personajes masculinos. Mario “el pechos” y Enrique acaban durmiendo juntos tras una noche de borrachera en la que no sucede nada. Todo es inocente pero induce al embrollo, a una falsa ruptura de lo establecido. Mario llega a su casa y tiene que mentir a la asistenta sobre dónde ha dormido. Al final Juan también se unirá a las juergas de “Madrid la Nuit”, que tienen de nuevo en el flirteo con la extranjera la esencia de su diversión, aunque no pretendan llegar hasta el final. Todo es un juego, una curiosidad, el reto de mostrar que pueden conquistarlas.

Regresan al mes, más simpáticos de lo normal porque se sienten culpables de haber cometido algo o sospechan que sus mujeres los han descubierto. Por ejemplo, Enrique se muestra más cariñoso de lo normal y le dice a su mujer que quiere “estar con ella”, mostrando poco interés por su hija adolescente, que exhibe sus dotes como cantante.

La escena refleja la nula relación paternofamiliar y el papel secundario de los hijos en estas comedias. La suegra sigue siendo esa figura insidiosa, agresiva y solidaria con su hija; una manera de ataque verbal es cuestionar la masculinidad de su yerno en relación a que no han tenido más hijos. El reencuentro tras el mes que han estado de rodar se salda con diferentes escenas íntimas de reconciliación, hasta la escena final en la que todos juntos se van a ver una actuación de la racial bailaora “La Polaca”. La cena transcurre en armonía hasta que aparecen las extranjeras que habían conocido en Madrid y todos, de forma ridícula, se van escondiendo debajo de la mesa.

Tras la consecuente bronca y enfado de todas, hasta parecer que los van a echar de casa, se produce el final feliz. Porque la familia, como en las anteriores películas, y el matrimonio están por encima de “una canita al aire”.

Manolo la Nuit es una de las películas cumbre del landismo y recoge todos los ingredientes de este subgénero de la comedia tardofranquista. La película se inicia con el narrador contrastando los climas gélidos de los países nórdicos frente al sol de España, parodiando como llegan las turistas en autobús a Torremolinos, se quitan la ropa nada más bajarse corriendo para no perder un minuto y se bañan en bikini en nuestras playas. No se ve a hombres, solo hordas de mujeres. El narrador, sobre imágenes de rubias extranjeras en bikini, proclama:

Han venido porque saben que España es diferente y aquí encontrarán el sol, la paella, las corridas de toros y también, por qué no decirlo, algunas vienen buscando el romance, la aventura. Desde Rodolfo Valentino, los *latin lovers* tenemos mucho cartel, y ustedes perdonarán la inmodestia. Claro que sobre gustos no hay nada escrito, por eso el que levanta más admiración a su paso es ese colosal producto que salió del cruce de dos pueblos fuertes, rudos y primitivos: los celtas y los íberos. Nos referimos al racial celtibero, que en este caso se llama Manolo.

En esta película se encuentra el origen del macho o ligón celtibérico. Tras varios hombres rubios y musculosos aparece Manolo, tal como lo describe el narrador: el racial celtibero. Manolo es bajito, moreno, con pelo en el pecho y poco agraciado físicamente, pero, como ya hemos mencionado, levanta pasiones entre las extranjeras. Él se pasea por la playa y ante los piropos actúa con desdén y desprecio. Manolo trabaja de día como guía turístico en una agencia de viajes, Viajes Olé, y por las noches se dedica a

descubrir la vida nocturna a las turistas. De ahí su mote. Manolo es la gran atracción de la agencia de viajes, sobre todo por su jornada nocturna.

Desde un principio se muestran todos los tópicos de lo español como reclamo turístico y los efectos del turismo como un gran negocio. Manolo vive como una obligación el reclamo de las extranjeras a las que debe satisfacer. Mientras, lejos de la costa, en Madrid, vive su esposa, sola y desatendida. Susana (María José Alfonso) espera noticias de su marido, al que no ha visto en meses. Abnegada pero nerviosa, acepta su situación, mientras su hermana Martina (Josele Román) critica la actitud de su esposo, poniendo como ejemplo su matrimonio con Pelayo, interpretado por José Sacristán en su papel de sumiso, delgaducho y tartamudo esposo. Martina intenta abrirle los ojos a su hermana, explicándole la verdadera vida de su marido, al que llaman “el drugstore” por su vida disoluta y nocturna conquistando inglesas —referencia a Gibraltar: “Que no nos lo han devuelto”—. Para darle un escarmiento, traman una emboscada a Manolo para obligarle a que vuelva, mintiéndole con que Susana está embarazada. Susana espera que aparezca en su aniversario de bodas, pero él ni se acuerda y pasa la noche con la joven Nadiuska, que solo afirma: “No flamenco”. Susana le llama y le caza. Manolo, entonces, decide volver a casa como si no hubiese cometido ningún delito. Cuando llega, Susana se muestra un poco indignada, pero tarda muy poco en caer rendida a las adulaciones y manipulaciones de su esposo, que enseguida se la lleva a la cama como forma de solucionar la soledad y la frustración de Susana.

A la mañana siguiente, Manolo se encuentra el cebo: una carta del ginecólogo que lee sin atención, un test positivo de embarazo. Enseguida reacciona al grito de “¡Viva España!” y corre a la oficina a compartirlo con sus compañeros y regalarles anís y puros. Será por su compañero cuando descubre que por fechas el bebé no puede ser suyo, lo que le hace quedar como un cornudo ante todos los demás (ver clip 2). Manolo estallará en cólera, mostrando que sus múltiples aventuras amorosas pueden ser consentidas pero jamás tolerará ser un cornudo. Los chistes en torno a los cuernos se suceden. Manolo acude a un abogado para consultar qué puede hacer sin hacer referencia a sí mismo, sino como si le hubiera sucedido a un amigo (ver clip 3). El abogado le explica que, como caso de “flagrante adulterio”, puede solicitar la separación o emprender un proceso criminal. Ante lo que Manolo contesta: “O sea, meterla en la cárcel”, a lo que el otro contesta: “No, esa pena ya no se aplica” y le sugiere que tiene que pasarle una pensión, algo a lo que Manolo se niega totalmente. Con esta escena se

refleja que en términos de separación todavía era impensable llegar a acuerdos equitativos, aunque el abogado le explique que todo depende de quién haya cometido el delito y de qué tipo sea. Menciona “sevicia”, palabra que Manolo no conoce, pero afirma: “Ah, no. De pegarle nada”. Tampoco es homosexual: “Ah, no. Es un macho”.

Cuando la masculinidad de Manolo se pone otra vez en duda, este estalla y confiesa que es él quien quiere poner el pleito. Y así acude el abogado a comunicarle a Susana que va a ser denunciada por adúltera. A partir de aquí el nudo se va haciendo más grande y las escenas de enredo se suceden con el tema del adulterio femenino, los cuernos y, de fondo, sus ligues, que en realidad son una excusa. La película en realidad retrata los arquetipos convencionales, a pesar de no tratarse de un matrimonio convencional. Todo el discurso de la película responde a ese conservadurismo moral y a esa lógica perversa que a principios de los años setenta permitía que los machos ibéricos conquistasen a suecas en las playas a la vez que conservaban un matrimonio ejemplar. Cabría destacar otro elemento que se repite en estas comedias y es la presencia del “mariquita” como recurso humorístico y contraposición al macho ibérico.

El falso engaño parece tener efecto y Manolo, poco a poco, va olvidándose de su vida en Torremolinos para pelear por su honor, pero en el fondo por recuperar ese matrimonio. Hay una escena en la que Manolo recuerda el día que se casaron, la noche de boda, la luna de miel con música melancólica, imágenes en la playa besándose, con un claro parecido al mítico beso de Burt Lancaster y Deborah Kerr. Mientras, Susana mira un álbum de fotos y recuerda el primer coche, el mítico Seat 600 que ella pretende conducir pero no lo logra —la mujer al volante es un peligro— y esa riña se convierte en un momento de felicidad. Manolo, como he dicho, va perdiendo interés por las suecas y se las pone en bandeja a su compañero de oficina, Juanjo Menéndez, que interpreta a un personaje igual de torpe que el de *Verano 70*. El engaño va llegando demasiado lejos y sale el tema del aborto, a lo que Manolo responde que eso jamás, que prefiere asumir sus cuernos que asesinar a un bebé. Cuando Manolo descubre todo el pastel, desarrolla su propia estrategia de escarmiento, su venganza, y estalla la guerra de sexos con la mentira como forma de mantener la unión matrimonial, que en definitiva es el objetivo de ambos.

Martina, la hermana se mantiene firme: a los hombres hay que dominarlos; son las dos caras de esposa, la tradicional y la moderna que emerge. Al final, como siempre, todo el embrollo se resuelve y el desenlace es feliz. Susana está embarazada de verdad

y Manolo decide quedarse con ella. Tener un hijo es la consumación de un matrimonio feliz y, por lo tanto arregla, todas las mentiras y adulterios. Manolo deja su trabajo de guía turístico para preparar oposiciones a funcionario del Estado. Un nuevo hombre, serio y respetado cabeza de familia.

Al igual que en el resto de las comedias, tras unos visos o desvíos del orden establecido, incluidos enfados y reprimendas, los protagonistas vuelven al lugar social natural. Esta película retrata por primera vez al celtíbero, destapando esa sociedad retrógrada y machista. Ya se nota apertura. Manolo, como Pepito, forma parte del imaginario popular para referirnos a un tipo de masculinidad en extinción, de pelo en pecho y mujer en casa con la pata quebrada.

VALORACIÓN

El análisis de la representación de los arquetipos masculinos y femeninos en estos escenarios playeros —desde la perspectiva cultural, tal como propone Nash (2018)— nos permite concluir que las masculinidades que se representan en los escenarios veraniegos responden a una identidad dual: donjuán en la playa y abnegado trabajador y esposo en la ciudad. El donjuán y el rodríguez son cánones de masculinidad que se construyen en estos espacios, que generan nuevas masculinidades y, por extensión, nuevas feminidades construidas en relación con ellos. Todo ello en un contexto que, por un lado, refuerza el orden de género establecido por los principios del nacionalcatolicismo y del patriarcado pero, por otro, que permite la apertura a nuevas representaciones identitarias.

En esos escenarios turísticos son las mujeres las que dominan la situación, tanto la foránea sueca como la esposa española. La mujer franquista que vivía encerrada en el hogar ahora disfruta del espacio público, donde ya no tiene que ejercer como la perfecta casada, actúa como una mujer moderna, como en *Verano 70*. Mientras, los hombres son representados como arquetipos sobrecargados que reciben la carga del cuidado de sus esposas e hijos durante las vacaciones, por lo que no se les permite que sean donjuanes conquistadores, y se convierten en rodríguez cuando huyen a la ciudad. El celtibérico arquetipo de *Manolo la Nuit* no responde al arquetipo de rodríguez como los tres anteriores; no está “de rodríguez”, directamente ha dejado a su esposa en la ciudad mientras él trabaja en la costa. Sería un arquetipo a caballo entre el donjuán turístico y el rodríguez. “Estar de rodríguez” tiene las connotaciones de estar solo y libre para

poder ligar, un estadio psicológico similar a “estar de veraneo”, ya que para ellos las vacaciones se convierten en una auténtica privación de los privilegios que disfrutaban en sus escenarios naturales. Como ya mencionamos, el origen de la expresión “estar de rodríguez” se encuentra en la película *El cálido verano del Sr. Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1964), la primera de la trilogía de Pedro Lazaga sobre las suecas; después realizaría *Verano 70* y, por último, *Tres suecas para tres Rodríguez* (1975).

Lo interesante de estos escenarios vacacionales es el cambio de los límites de permisividad en los comportamientos sexuales masculinos que, en ausencia de sus mujeres, cometen adulterio —o al menos lo intentan— sin ser condenados socialmente.

En el caso de Cabirio todavía resulta más trasgresor, porque acude a esos escenarios convertido en “palenquero” (prostituto) para ganarse la vida. Se visibilizan comportamientos prohibidos e impensables en arquetipos heroicos, como el de Manolo Escobar en *Pero... ¡En qué país vivimos!*, que demuestran que existe una evolución, o al menos este cine la anticipa.

Todos estos modelos de masculinidad comparten el gusto por las extranjeras, a pesar de no saber idiomas. En las cuatro películas analizadas, las extranjeras son representadas de manera exótica, tanto por su belleza física como por sus comportamientos modernos, muy distintos al modelo generalizado de mujer española recatada. Sin embargo, lo que me resulta interesante, y por eso he escogido *Verano 70*, es que en esta película las esposas son bellas, inteligentes y saben lo que quieren. No se amedrentan ni se creen las artimañas y mentiras de sus maridos, salvo la más joven, que está embarazada. A pesar de su belleza, el matrimonio es visto como una institución que encadena y de ahí la necesidad de buscar una aventura donde volver a sentirse “hombres”, más por el placer de conquistar como un *latin lover* que para obtener placer sexual, algo que no consiguen por torpes y por poca destreza en su poder seductor. En cambio, en *Manolo la Nuit* sí: Manolo las conquista a todas hasta el final.

A través de un humor sarcástico se ridiculiza continuamente a estos rodríguez, así como su contexto de esposos hastiados de veraneo. Quien parece tener un estatus diferente es el médico, Jesús Puente, quien no aparece tan desgastado y presionado, seguramente porque sus hijos ya son mayores y se encuentra en una fase más de hastío matrimonial que de agotamiento. Los cabezas de familia intentan todavía contentar a sus esposas, mientras que el médico no. No son tan corrientes y vulgares

como el Manolo de Alfredo Landa, aunque Juanjo Menéndez sí, es endeble y flacucho, pero los otros dos son apuestos, más en el perfil de donjuán.

Manolo en cambio, a pesar de ser mediocre y corriente, ejerce como de rodríguez pero sin cargas familiares, sin responsabilidades sociales y familiares, como sí las tienen los tres rodríguez de *Verano 70*, quienes deben ser productivos y responsables para mantener el estatus social y las demandas de la sociedad de consumo, pero necesitan una aventura sexual, generalmente más imaginaria que real. Después, cuando llega el momento, no se atreven; todo forma parte de la fantasía. Manolo es un donjuán turístico y un rodríguez sin cargas que justifica su desatendido papel como esposo por la necesidad de ganar dinero gracias al turismo para mantener todos los lujos que supone tener un piso de propiedad y así hacer feliz a su mujer. A diferencia de las esposas de *Verano 70*, la de Manolo sí se comporta según el discurso franquista como la perfecta casada que acepta todo de su marido con tal de mantener el matrimonio. Aunque finalmente utilice el engaño, empujada por su hermana, que sí es una esposa diferente, con voz propia, que no se deja doblegar por su marido, sino todo lo contrario: en dicho matrimonio los roles de género se intercambian.

Las esposas de *Verano 70* son fieles pero fuertes y cuestionan todo el rato a sus maridos, incluso cuando se marchan disfrutan más que con ellos, salvo la que está embarazada. Salen a comer, al cine, se entretienen, apenas piensan en ellos e incluso flirtean con el atractivo Patrizio. La presencia de sus maridos las irrita, es una lucha constante entre sexos; las mujeres comparten las mismas preocupaciones y quejas frente a unos hombres cuya amistad se basa en el mantenimiento en secreto de sus inocentes aventuras.

Todos los arquetipos masculinos comparten la sexualidad como algo importante en sus vidas, pero más que por saciar un deseo es por demostrar su virilidad. En cambio, Arturo Fernández, que en los setenta protagonizó muchísimas comedias, sí que responde al arquetipo de donjuán al uso: es un seductor nato, soltero, urbanita, elegante, educado y de clase social más alta; no es representado de forma tan ridícula como los hombres de estas películas.

El deseo sexual hacia las suecas es una forma de liberar su reprimida sexualidad y una excusa temporal para romper con la monotonía, el orden y las normas. La curiosidad los impulsa a conocer a esas mujeres tan diferentes que cruzan las fronteras para veranear y traen consigo usos y costumbres tan atractivos. Pero si tienen que

elegir, eligen a sus mujeres españolas, como en *Lo verde...* Se desvían, pero no rompen del todo con el orden imperante, con lo que se espera de ellos dentro de su estatus social y de género. No son como José Luis López Vázquez, que sí busca el amor en “la otra” y que, a pesar de su sentimiento de inferioridad cultural, consigue contraer matrimonio.

En el fondo subyace la necesidad romper con la monotonía que la vida matrimonial impone y la presión a la que es sometido el nuevo hombre consumista (“homo consumens”), disfrazado de macho ibérico y donjuán turístico, que encubre a la perfección una masculinidad en crisis, un poder en tránsito del orden del género dictatorial al democrático.

Las suecas, las extranjeras, en *Verano 70*, *Cabirio* y *Manolo* ocupan un lugar muy secundario y testimonial como recurso para abordar el tema del matrimonio. En cambio, en *Amor a la española*, sí que ocupan un lugar central en la trama. De ello deducimos que la sociedad española se fue habituando a la presencia de las extranjeras.

En mi opinión, estas películas están destapando/abordando más el peso de la sociedad patriarcal y consumista sobre los hombres, que se traduce en unas masculinidades cuestionadas que responden mostrando su virilidad para recuperar su posición de poder, tanto en el espacio íntimo del matrimonio como en el público. Todo eso se refleja en la necesidad de sentirse libres, solteros por un momento, pero para finalmente regresar a su lugar como esposos. Por mucho que quieran esa libertad, salirse de la norma, desviarse, conlleva la culpa y por eso restablecen el orden social y tienen un apego familiar.

El discurso que transmiten estas películas es que la institución matrimonial y la familia están por encima de todo, pero que se les perdona una breve aventura sexual para liberar sus “pesadas cargas”. Ellos son los que trabajan, son profesionales que triunfan y se desarrollan, mientras que de las mujeres solo sabemos que son amas de casa, ninguna tiene profesión más allá de las tareas domésticas, que no aparecen muy valoradas. Las esposas son mandonas, castradoras, establecen los límites, existe una continua lucha de poder de género y social, porque, por ejemplo, ser un simple empleado está peor visto y se representa en una masculinidad mucho más frágil, como la del personaje de Juanjo Menéndez.

Cuando acaba el verano todo vuelve a su sitio. O cuando acaba el engaño, como en el caso de *Cabirio* y *Manolo*.

La trama de estas películas permite lecturas más ricas del *Rodríguez y el donjuán* porque se comportan de manera no hermética a estas representaciones arquetípicas. Pero en todos ellos se reconocen los rasgos principales del modelo arcaico de masculinidad, que tiene como objetivo fundamental mantener su dominio. Además de la presión social y económica, está la presión de las mujeres, que comienzan a alzar la voz y reivindicar otros modelos de masculinidad, más acorde con la modernidad.

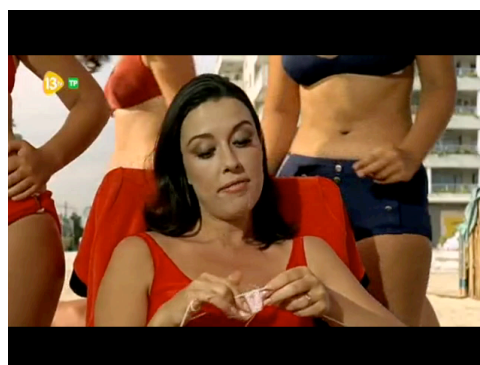
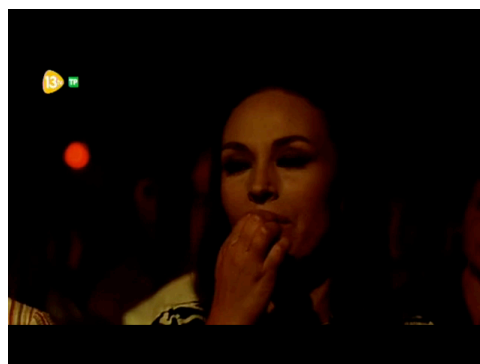
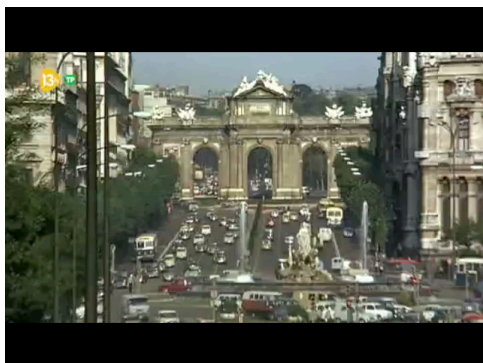
En definitiva, estas películas de *Suecas*, *Donjuanes* y *Rodríguez* predestapan una intención erotizante y desvelan la represión sexual. Perpetúan el mismo discurso machista propio de esas comedias tardofranquistas, pero muestran síntomas de cambio en los roles de género. Estas comedias tuvieron enorme éxito gracias a la popularidad de sus intérpretes, y crearon arquetipos culturales nacionales como el *Celtífero* o el *Macho Carpetovetónico*. Figuras masculinas ridiculizadas, cuya parodia pueden ser leídas de manera crítica o de aceptación hacia esos modelos a través de la risa.

Estas películas no podían mostrar cuerpos desnudos debido a la censura, pero desnudan una ideología que se debate entre el conservadurismo moral y la nueva sociedad moderna. Las referencias al sexo comienzan a ser más evidentes, aunque siempre en el contexto de la relación matrimonial. Es decir, utilizado como castigo o premio: las esposas son las que lo administran y aprovechan para recriminar o premiar a sus esposos infantilizados.

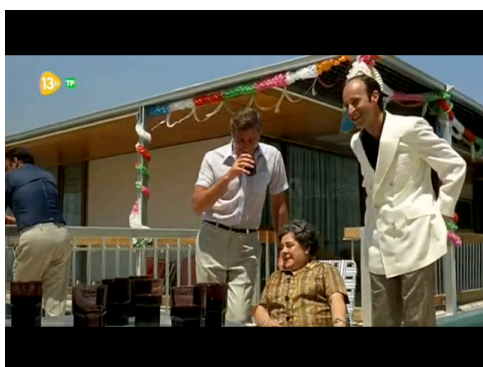
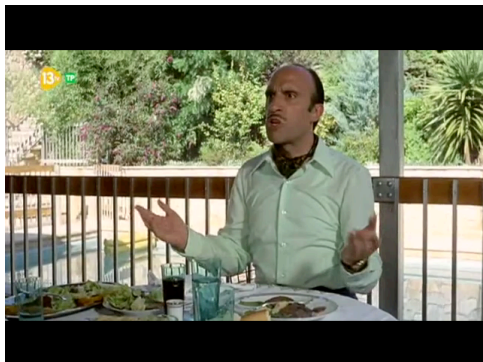
CLIPS SELECCIONADOS: AMOR A LA ESPAÑOLA



CLIPS SELECCIONADOS: VERANO 70



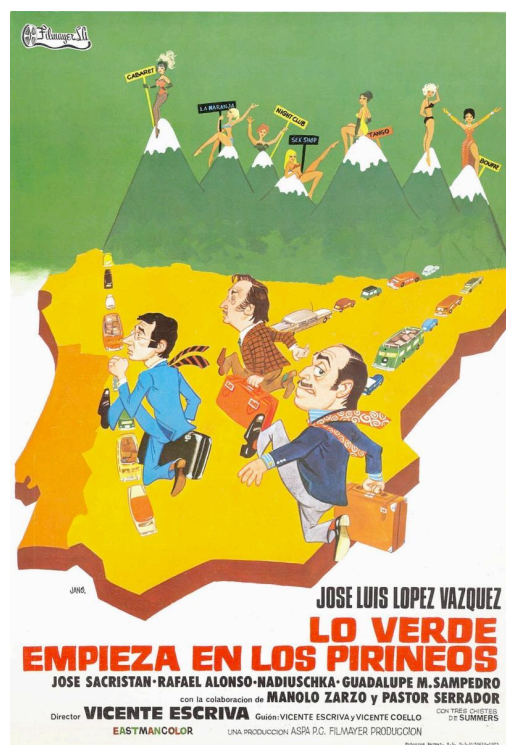
CLIPS SELECCIONADOS: VERANO 70



PALEODESTAPE

LO VERDE EMPIEZA EN LOS PIRINEOS (1973)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Lo verde empieza en los Pirineos</i>
Dirección	<i>Vicente Escrivá</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1973</i>
Duración	<i>82 minutos</i>
Calificación	<i>Mayores de 18</i>
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>José Luis López Vázquez, José Luis Sacristán, Nadiuska, Rafael Alonso, Guadalupe Muñoz Sampedro, Pastor Serrador, Manuel Zarzo, Trini Alonso, Marisol Ayuso, Eva León</i>
Guión	<i>Vicente Escrivá y Vicente Coello</i>
Productora	<i>Filmayer Producción SA, ASPA Producciones Cinematográficas</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Madrid y Perpignan</i>
Productores	<i>Vicente Escrivá</i>
Estreno	<i>14/09/1973</i>
Espectadores	<i>1.983.726</i>
Recaudación	<i>570.343,06 €</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapa	<i>Predestape (1964-1977)</i>
Contexto histórico	<i>Tardofranquismo/Inicios de la Transición</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espectadores (1.983.726) 2. Dirigida por cineasta popular (Vicente Escrivá) 3. Popularidad de sus intérpretes (José Luis López Vázquez, José Sacristán, Nadiuska). 4. Contenido: la peregrinación a Francia a ver películas eróticas prohibidas, traumas sexuales del protagonista.
Justificación:	Se trata de una de las películas más populares del periodo y refleja muy bien el contexto histórico y social, así como el fenómeno del “turismo verde” más allá de nuestras fronteras.
Conceptos fundamentales	Pseudoerotismo, comedia sexy-celtibérica. Francia como escenario europeo novedoso, impacto del turismo verde, arquetipos masculinos reprimidos que buscan ligar con extranjeras, emigración española femenina.

ANÁLISIS DEL CARTEL Y TÍTULO

El título hace referencia directa al color verde y sus connotaciones eróticas, que comienzan más allá de las fronteras físicas de la cordillera pirenaica, en alusión al cruce que realizaban aquellos turistas de fin de semana. El cartel, al igual que el título, ilustra muy bien el contenido de la película: los tres protagonistas corren hacia los Pirineos, en cuya cima aparecen dibujadas mujeres en bikini. El nombre de José Luis López Vázquez destaca sobre los demás, como reclamo publicitario.

SINOPSIS

Don Serafín es un anticuario soltero que tiene un grave problema: a todas las mujeres guapas las ve siempre con barba. Para intentar curarlo, sus amigos se lo llevan a Biarritz, aunque, en realidad, su intención es cruzar los Pirineos para zambullirse en la orgía de desnudos y "películas verdes" tan de moda en Francia. (FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

El fenómeno del turismo verde de fin de semana llegó hasta las páginas de la revista *Time*, que se hizo eco del número de peregrinos cinéfilos que habían visto *El último tango en París*, a los que denominó "The Blue Pilgrims", cuya traducción literal sería los peregrinos tristes. Y es que a pesar de tratarse de una comedia, el trasfondo muestra una realidad triste, la de unos protagonistas masculinos reprimidos que cruzan la frontera en busca de la libertad. El pretexto que utilizan es el de ayudar a curar a Serafín, protagonizado por José Luis López Vázquez, que sufre una patología relacionada con el sexo: cada vez que ve una mujer atractiva se la imagina barbuda. El problema se plantea desde el inicio de la película; Serafín acude a Madrid para visitar al psicoanalista y explicarle su situación, una patología que el médico parece hallar en la admiración de Serafín hacia las mujeres como seres bellos. Para curarle, le da el siguiente remedio: que se convenza a sí mismo de que "el hombre es el rey de la creación, métase esto en la cabeza... Las mujeres están para abordarlas. Desde ahora, cuando se acerque una mujer, repita una y otra vez: son seres inferiores, son seres inferiores...". Y le cobra 3.500 pesetas, que en la época era una cantidad considerable. Como sucede en otras comedias de la época, el diván aparece en numerosas ocasiones para exponer los problemas de salud mental de los protagonistas, siempre relacionados con el sexo. Y se representa de una manera trivial, casi siempre con alusiones a Freud pero de una forma muy cómica. Recordemos que el psicoanálisis en España no tuvo muy buena implantación debido a la resistencia de figuras relevantes como Gregorio Marañón y José Ortega y Gasset hacia el método freudiano. En España empezó a permitirse la divulgación de artículos científicos sobre psicoanálisis en la década de los cincuenta. El pensamiento y el método de Freud chocaban con los preceptos morales de aquellos intelectuales. De ahí esta representación vulgar del psicoanalista como un falso curandero.

Serafín regresa a la ciudad de provincias donde vive con su anciana tía en un ambiente lúgubre y represor. Resulta interesante la escena cuando llega a casa y ve a su tía escribiendo cartas al ministro en contra de las películas indecentes que últimamente se están tolerando, lo que guarda relación con el aperturismo que se respiraba desde 1969 y nos pone en el contexto de la censura y de la visión del cine como un medio masónico e impuro.

Serafín recibe una postal de su amigo Pepe desde Biarritz. La foto de la postal es de una película, *Los pecados de Madame Jolie*, película ficticia pero que se refiere a *Los pecados de Madame Bovary* (1969), una adaptación de la novela de Gustave Flaubert con tintes eróticos.

Pepe regresa de Biarritz para ver a sus amigos, les cuenta las maravillas del otro lado de los Pirineos y los incita a que preparen el viaje para conquistar a “europeas, o sea, unas zorras”. Pepe les relata imágenes que ha visto: “En una película salen sirvientas en cueros dentro de una iglesia... y en una de arte y ensayo se la pasa una mujer dentro de una ballena con un cocodrilo (...) guarradas todas. Y la playa, ríete de Benidorm o Torremolinos, el bikini de ombligo para abajo...” (ver clip 3). Así los tres amigos, Serafín, Román (Rafael Alonso), que es médico, y Manuel (José Sacristán), que es vendedor, buscan las excusas necesarias para irse unos días lejos de sus esposas y su tía. Ya en el viaje, cantan entusiasmados una canción que es como un himno para ellos: “Tenemos un problema, tenemos un problema... Nos gustan las gachís”. Y se imaginan a las mujeres francesas cargadas de tópicos en camisón y pronunciando la famosa frase “voulez vous coucher avec moi ce soir”, de la canción que se convertiría en un gran éxito en 1975, interpretada por Labelle.

Entran en la ciudad, decorada con un cartel que da la bienvenida a los españoles. Las escenas de la llegada a Biarritz también son muy reveladoras. La ciudad francesa se muestra como otro mundo, completamente nuevo, donde las mujeres pasean por la calle en bikini. Se pasean por las calles de la ciudad intentando aparentar no ser españoles, pero sus formas, maneras de mirar y vestir los delatan. Llegan al cine dispuestos comerse el mundo. Al llegar al cine preguntan a un chico en francés y resulta ser un español, cinéfilo que acude a ver películas de autor, que los llama “hambrientos sexuales celtibéricos”. El diálogo entre ellos, con el cartel de *El último tango* de fondo, sugiere ese choque cultural y las distintas formas de entender el cine entre los que acudían para ver películas de arte y ensayo, en las que se reflexiona sobre “la

decadencia sociopolítica de una época que se ahoga en su propia mierda”, y la mayoría, que acudían, como ellos, en peregrinación, sin saber lo qué iban a ver, sin ningún interés por el cine como manifestación cultural (ver clip 6):

— ¿Esta es la de las señoras que se casan? — pregunta una señora mayor

— Esta es la de la cabra erótica — contesta el guía.

Esta secuencia también resulta interesante por su explícito discurso machista. Al ver que en ese autobús también viajan mujeres para ver películas, Serafín se refiere a ellas como esposas acompañantes porque son feas. Y para Manuel, ir a Biarritz debería estar prohibido para las mujeres y condenado con cadena perpetua.

Los visionados de las películas se realizaban en jornadas maratónicas de sesión continua, interrumpidas con breves descansos, como muestra la cinta, en las que ven película tras película y solo descansan para tomar un bocadillo y un café y mantenerse despiertos. Los tres amigos asisten a la proyección de *Le masseuse perverse*, de Don Chaffey (1972), un drama erótico, *Inga*, de Joseph W. Sarno (1968), una *sexploitation* sueca y *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick (1962), películas difíciles para el tipo de espectador que los tres representan. La cámara enfoca a la sala donde los espectadores, todos varones, bostezan, están agotados. Y al salir comentan las películas mezclando los argumentos: no saben ni lo que han visto. Hastiados ya de ver películas que no entienden, se lanzan a ver mujeres “de carne y hueso” y acuden a un cabaret. Una de las frases más repetidas, al igual que en otras películas, es “cómo nos vamos a poner”, considerando la mujer como mercancía de adquisición fácil. Al igual que en *Verano 70* o, como veremos, en *Los bingueros*, los amigos acuden en grupo a ligar; solos no se atreven ni tienen recursos para seducir, además de sentirse fraternalmente menos culpables. Ligar se convierte en un acto de valentía, en una demostración de su hombría y, de nuevo, se manifiesta en una falsa apariencia de conquista. Son rudos, ignorantes en las artes de la seducción. De ahí que caigan fácilmente en las redes de mujeres más experimentadas, como en la escena del cabaret y las siguientes (ver clip 7, 8, 10). En esa falsedad, Serafín, el enfermo, resulta ser el que más liga. En el cabaret lo suben al escenario y lo ridiculizan con un disfraz de conejo, que siempre tiene connotaciones eróticas vulgares (el cine S utilizará el conejo en alusión a los órganos sexuales femeninos en títulos como *Mi conejo es el mejor* [Ricardo Palacios, 1982] o *La pitoconejo* [Zacarías Urbiola, 1982]). Serafín es un hombre serio y rígido y sus amigos le dicen: “Ríe, macho, que eres español”, en un

alarde de defensa de lo patrio frente a la superioridad cultural francesa. Otra escena rica para analizar este tema de los arquetipos masculinos españoles frente a los franceses es en la que un grupo de chulos motoristas les intimidan e insultan: “Couchon capitaliste” (ver clip 8).

Al final, ese más allá de los Pirineos, más que una tierra de oportunidades y libertades, se manifiesta como un terreno hostil por su educación y moralidad, donde tanto hombres como mujeres se ríen de ellos. Cabe mencionar que de nuevo aparece en esta película una figura que se repite constantemente, que es la del travesti. Otra vez ligan por error, como en *Manolo la Nuit*, *Los días del Cabirio* o *Los bingueros*, y todos reaccionan de la misma manera: de la ignorancia a la repulsión. El travesti o el “mariquita” se presenta siempre como una amenaza que pone en entredicho al macho ibérico. Ya analizamos en el capítulo 4 cómo la imagen del travesti ha sido analizada desde el punto de vista político como una figura trasgresora y subversiva en el contexto de la transición de la dictadura a la democracia. En definitiva, se trata de expresiones de sexualidades divergentes que comienzan a visibilizarse en este periodo. Si bien el travestismo, en palabras de Mercè Picornell (2011), es concebido como una práctica simbólica con la que visibilizar la voluntad de ruptura con un orden político y cultural franquista. Es una alternativa al poder franquista y su virilidad que adquirió gran relevancia contracultural en la figura artística de Ocaña. En estas comedias es un recurso humorístico, que tiene nulo valor subversivo, pero sí que lo tiene en cuanto a que visibiliza públicamente otros modelos de masculinidad.

El viaje de los tres amigos se va enredando según marcan los cánones de la comedia vodevilesca, enredos que siempre tienen un trasfondo sexual, como la escena donde La Madame (Trini Alonso) intenta tener una aventura con Serafín por su gran parecido con su marido —con alusiones a los cuernos, aunque está viuda (ver clip 11)— o cuando Manuel y Román compran una muñeca hinchable, juguete sexual prohibido también en España. En 1973, Luis García Berlanga realizó *Tamaño natural*, la historia de amor entre un dentista burgués y una muñeca, que se convirtió en una alegoría sobre la falta de libertad sexual y que, por supuesto, fue prohibida. Berlanga es un director que siempre ha sido considerado un erotómano, pero trata el sexo no como un fin, sino como un medio para hablar de la soledad. Esta película, al igual que *El último tango* o *La gran comilona*, filmes que van a ver los protagonistas de *Lo verde...*, tiene

como trasfondo la imposibilidad de satisfacer el deseo del ser humano, no tanto sexual, sino existencial.

Como marcan los cánones del género, el enredo acabará en situaciones inverosímiles, como Manuel y Román en la cárcel, a cuya salida les esperan sus esposas, que han descubierto sus mentiras, con el consiguiente castigo. Sus esposas se visten como “gachís”, con minifalda y bikini, para engañarles y acuden a comprar entradas al cine: “Si no estuviera tan rica, parecería tu mujer”. Ellos caen en el engaño e intentan ligar con ellas. Este es un recurso utilizado en otras comedias por parte de las esposas para atraer a sus maridos o comprobar si son adúlteros. Al igual que en *Manolo la Nuit*, ellos pueden ser adúlteros, pero cuando observan esa mínima posibilidad en sus mujeres se muestran posesivos y censuradores y no las dejan ir al cine a ver una película que ellos sí han visto (ver clip 14). Ellos pueden salir a tomar copas, pero ellas no. Manuel (José Sacristán) intenta reconciliarse con su mujer poniendo como excusa que gracias al cine ahora es un hombre nuevo, pero su esposa prefiere el antiguo. Manuel y Román temen ser acusados de adulterio: “Eso en España son cinco años...”.

Por último, me detendré en la relación amorosa entre la pareja interpretada por Nadiuska y José Luis López Vázquez, una de las parejas más extrañas del cine español. Paula trabaja como empleada de limpieza en el hotel donde se hospedan y conoce a Serafín porque es doncella de cama en su habitación. En el primer encuentro, a Serafín se le disparan las alarmas de sus traumas y repite la frase que le ha dado su médico como antídoto: “Es un ser inferior, es un ser inferior”. Paula, a pesar de ser una doncella, se muestra muy inteligente y le explica a Serafín las razones por las que ha emigrado (ver clips 5 y 9). Paula se ríe de Serafín y descubre los verdaderos motivos por los que está en Biarritz. Hablan de “esas películas”. Paula solo va a ver cine español, o sea, una vez al año, lo que indica que en Francia no se veía cine español y que el que llegaba era casto. Serafín, seducido por ella, intenta demostrarse a sí mismo que puede superar su trauma y la invita al cine a ver una película española con Manuel Summers y Josele San Roman, que podría ser *Aunque la hormona se vista de seda*, dirigida por el mismo Escrivá. Paula ya no le produce ese rechazo, ya no la ve como un objeto de deseo y repudia, con barba, sino como una mujer a la que amar y respetar. Serafín se muestra como un hombre bueno y honesto y le suplica un beso para comprobar si se ha curado o no. Serafín regresa a casa con su dominante tía, se da cuenta que no puede dejar escapar el amor de Paula y regresa a buscarla. El final,

como en todas las comedias, es feliz: las esposas perdonan a sus pícaros maridos y Serafín supera sus traumas con las mujeres al encontrar una bella y exótica mujer que es capaz de renunciar al sueño de tener su propio negocio por contraer matrimonio.

La película *El reprimido*, de Mariano Ozores (1974), tiene algunas semejanzas con el personaje de Serafín. En este caso Alfredo Landa interpreta a un vendedor de lencería femenina que no puede contraer matrimonio porque no es capaz de ver a una mujer desnuda y tiene miedo a fallar en la noche de bodas. Y le pide a un amigo que vayan a Francia para quitarse ese complejo. Allí conocerá a Brigitte, de la que se enamorará y con la que contraerá matrimonio.

Nadiuska es sin duda una de las actrices icónicas del destape y un reflejo del ascenso de una actriz por su belleza y de su posterior caída. Un auténtico mito erótico creado por las manos de uno de los representantes más importantes de la época: Damián Rabal, que logró llevarla hasta lo más alto, a pesar de que no creía en sus dotes interpretativas. Ya la habíamos visto interpretando a una de las extranjeras con las que se acuesta el protagonista de *Manolo La Nuit* y a partir de esta película comenzaría su etapa cumbre: realizó más de treinta películas en el periodo que estamos analizando. En todas se resaltaban su singular belleza eslava y su cuerpo, a pesar de que ella declaraba: “Si me desnudo delante de una cámara es porque ese desnudo está totalmente justificado desde un punto de vista artístico y también porque lo requieren las circunstancias que se especifican en el guión de la película. Y no me preocupa desnudarme, porque yo tengo un cuerpo interesante”.

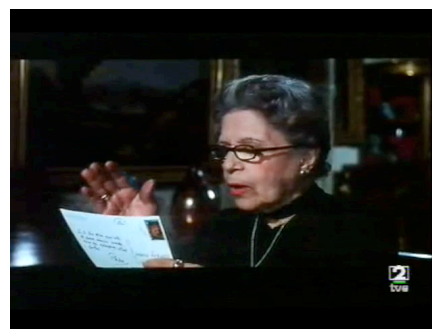
José Luis López Vázquez y Nadiuska repitieron en *Zorrita Martínez*, también dirigida por Vicente Escrivá en 1975. En esta película, López Vázquez, que también se llama Serafín, se enamora de Nadiuska, una artista de cabaret que necesita casarse para no ser expulsada de España. La película fue una de las más taquilleras de ese año, publicitada como una comedia erótica y utilizando como reclamo a Nadiuska, que, como ya hemos mencionado, en ese decisivo año había sido erigida como un auténtico mito erótico. En febrero, la revista *Guadiana* publicaba una foto suya con los pechos al descubierto para ilustrar un reportaje titulado “1975, el año de la carne”.

VALORACIÓN

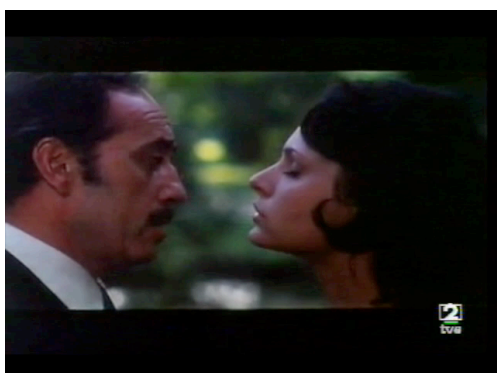
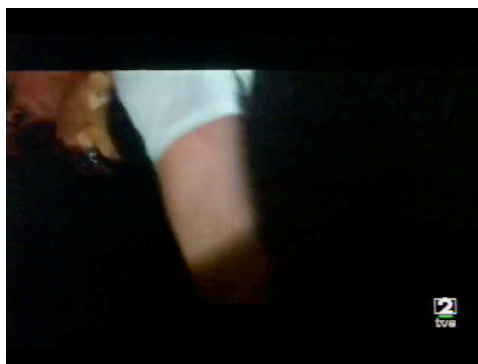
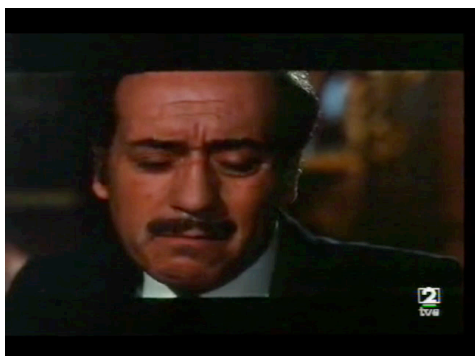
La película refleja la peregrinación de tres hombres corrientes que, sin inquietudes intelectuales, emprendían ese viaje para ver escenas prohibidas en España, películas “verdes”, y acostarse con francesas. Pero descubrirán que ese mundo de oportunidades es hostil para unos hombres sin educación y con una moral tan represora. El comportamiento de los tres demuestra esas ansias por liberar sexualmente sus instintos y su choque con la realidad; los cazadores son cazados en un terreno cuyas reglas desconocen, en una sociedad mucho más avanzada como es la europea. En esa confrontación cultural evidencian las fronteras reales que separan a España de Europa a principios de la década de los setenta. Por otro lado, está la historia de amor entre Serafín y Paula (Nadiuska), la joven provinciana que emigra a Francia para poder ganarse la vida y regresar a su pueblo para montar un pequeño negocio. Serafín acaba enamorándose de ella, venciendo sus traumas y miedos y proponiéndole en matrimonio, que ella por supuesto acepta, renunciando a sus propios sueños.

La película fue un éxito de taquilla, publicitada como “Una sátira celtibérica sobre la discutida vida sexual”. Su director, Vicente Escrivá, ya había logrado importantes éxitos de taquilla con *Aunque la hormona se vista de seda* (1971) y, como guionista, con *Vente Alemania, Pepe* (1971), comedias que abordan el tema de la represión sexual y la emigración. *Lo verde empieza en los Pirineos* es una comedia pseudoerótica que, sin mostrar todavía desnudos, destapa la moral y la intención erótica desatada de cientos de miles de españoles que cruzaban las fronteras esperando encontrar en las pantallas lo erótico como símbolo de la libertad, no política, sino individual, como forma de sublimación de los deseos de la mayoría de los españoles de la época. La constante narrativa de ese cine refleja la confrontación entra la modernidad y la tradición de la sociedad tardofranquista. Se trata de una película en clave cómica y testimonial de los deseos y frustraciones de unos españoles carentes de educación sexual ni sentimental.

CLIPS SELECCIONADOS: LO VERDE EMPIEZA EN LOS PIRINEOS



CLIPS SELECCIONADOS: LO VERDE EMPIEZA EN LOS PIRINEOS



PEPITO PISCINA (1977)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Pepito Piscina</i>
Dirección	<i>Luis María Delgado</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1977</i>
Duración	<i>80 minutos</i>
Calificación	<i>Mayores de 18</i>
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>Fernando Esteso, Manolo Gómez Bur, Mirta Miller, Rafael Alonso, Susana Estrada, Helga Line, Rafael Hernández</i>
Guión	<i>Félix Paulet</i>
Productora	<i>Ízaro Films, Acuaris Films S.A, EMSE</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Marbella</i>
Productores	<i>Pedro Masó</i>
Estreno	<i>13/06/1977</i>
Espectadores	<i>717.849</i>
Recaudación	<i>490.610,40 €</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapa	<i>Destape (1977-1979)</i>
Contexto histórico	<i>Transición/periodo constitucional</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espectadores (717.849) 2. Dirigida por cineasta popular que había filmado importantes títulos durante el franquismo 3. Popularidad de sus intérpretes: Esteso, Mirta Miller, Helga Liné... 4. Características propias del cine del destape (desnudos, humor)
Justificación	Película muy conocida a nivel popular, comedia de destape, reflejo del contexto social, la crítica la considera representativa del fenómeno.
Conceptos fundamentales	Comedia popular. Desnudos injustificados, donjuán de piscina, arribismo, nuevos hábitos de la sociedad de consumo y democrática.

ANÁLISIS DEL TÍTULO Y CARTEL

En este caso se sigue utilizando la ilustración, pero ya aparecen en miniatura fotografías de los intérpretes secundarios. La imagen principal representa lo que es toda la película: el personaje principal, Pepito Piscina, con el bañador y el gorrito que tanto lo caracterizan, ligando con una bella mujer en bikini. El escenario turístico playero es sustituido por el de piscina urbana, aunque con el toque sofisticado de estar tomando un cóctel. La pose de la mujer indica su actitud rendida ante los encantos de Pepito. En cuanto al título, Pepito es el diminutivo del nombre de pila del protagonista José Fernández Arriba. Un nombre muy vulgar que necesita cambiar para adoptar su identidad de ligón de piscinas y seducir a ricas mujeres. Pepito en sí mismo es un nombre bastante ridículo y cómico y nos recuerda a Jaimito, otro gran personaje de la cultura popular italiana, interpretado por el actor cómico Álvaro Vitali y protagonista de la

comedia erótica italiana de los setenta, lo que indica las conexiones e influencias entre ambos personajes. Por último, cabe señalar que el cartel tiene un error en cuanto al título ya que no es Pepito Piscinas el nombre del personaje sino Pepito Piscina.

SINOPSIS

Don José (Fernando Esteso) es un tipo que se pasa los veranos en las piscinas tratando de ligar, aparentando que es un supermillonario, si bien no es más que un vulgar vendedor de coches al que todos llaman “Pepito Piscina”. Un día conoce a una millonaria viuda apasionada de los rallies que quiere competir en el Gran Premio Costa del Sol. Don José no solo querrá venderle un supuesto Ferrari, sino que le cuenta que él mismo es un piloto de rally profesional y juntos irán a Marbella a la competición. (FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

Nos encontramos ya ante una de las películas del denominado cine del destape. Cuenta con todos los ingredientes para clasificarla así: no destapa otros elementos ideológicos más soterrados ni permite análisis más complejos de sus personajes. Esta película es lo que es, una película realizada en 1977, cuando ya la censura se ha abolido y el cine se llena de comedias de entretenimiento con personajes que buscan ligar y tener relaciones de manera abierta y el cuerpo femenino de la mujer ya se destapa de manera evidente.

La película narra las aventuras y desventuras de Pepito, un donjuán que ya no va a las playas, sino a las piscinas para intentar ligar con mujeres y engañarlas en algún negocio. Es su *modus vivendi*, el de un buscavidas que en el fondo y en la forma es un hombre vulgar de pueblo que emigró a la ciudad para labrarse un futuro. Pepito, con su ridículo bañador y su gorrito, pero con la gracia propia que tiene Fernando Esteso, al igual que Alfredo Landa, logra conquistar a bellas mujeres foráneas y locales. Pepito en sí mismo es un personaje ridículo: no tiene buen cuerpo, no sabe nadar, no es otra cosa que el arquetipo masculino de macho ibérico pero que ya no necesita acudir a escenarios vacacionales costeros, sino que se puede permitir sus andanzas en piscinas municipales. Recordemos la guerra de los bikinis que tuvo lugar en varias piscinas de Zaragoza en el verano de 1970, cuando una mujer fue expulsada por ir en bikini, por

usar la prenda entonces prohibida. Su expulsión provocó una ola de rebelión y el número de mujeres en bikini fue aumentando como símbolo de protesta. La guerra desatada provocó que en esa comunidad se aceptase el uso del bikini, y poco a poco su uso se fue normalizando.

Pepito Piscina representa una hipermasculinidad falsa, aparenta ser un hombre seguro de sí mismo, pero sus inseguridades quedan al descubierto desde las primeras escenas, en las que vemos que no sabe nadar y un hombre lo va a salvar haciéndole el boca a boca. El tema de la masculinidad amenazada por la homosexualidad vuelve a utilizarse como recurso humorístico, destapando a un macho ibérico que aparenta avanzar hacia la modernidad o asentarse en la nueva sociedad democrática, pero con los mismos valores retrógrados. En este caso, el mariquita es interpretado por Manuel Gómez Bur, que interpreta a un hombre adinerado y muy afeminado que quiere comprarse un coche de lujo (ver clip 1).

Pepito es un escalón más allá del celtíbero landista, es un pícaro, un tramposo que compra en el desguace coches y los camufla como coches de lujo. Representa el arquetipo de nuevo hombre arribista, fruto de la nueva sociedad de consumo en la que busca sus oportunidades de enriquecimiento rápido a costa de lo que sea. Es un prototipo no basado en la formación y el esfuerzo, sino en el posibilismo de la sociedad española desarrollista que tuvo como modelo de crecimiento la industria del turismo y la construcción.

Los nuevos hábitos de la sociedad moderna consumista son mostrados de manera ridiculizada. Al igual que sucedía con el personaje de Concha Velasco, que practicaba yoga en *Pero... ¡En qué país vivimos!*, Pepito duerme con pijama de raso, va al gimnasio, al solárium, a la peluquería, estudia inglés... Un nuevo modelo de masculinidad, un hombre que se cuida pero que en realidad solo responde a una falsa apariencia. Debajo de ese refinado hombre de negocios pervive el macho ibérico, rudo y machista.

Disfruta de la diversión nocturna en discotecas, donde intenta ligar con espectaculares mujeres y, como suele ser habitual en todas las comedias que estamos analizando, queda ridiculizado por su estatura física e intelectual. En este caso por la confusión con su nombre: la extranjera le llama "Pito" en vez de Pepito. Las alusiones soeces al sexo son continuas. Pepito intenta engañarla para venderle un coche. Podría ser un "Pepito La Nuit". La escena en la que bailan los dos es interrumpida cuando

aparece un amigo que es representante: “Una mujer así estoy buscando para mi nuevo espectáculo... Yo te la promociono en una semana”, en alusión directa al funcionamiento del mundo del espectáculo en esos años, de representantes y lanzamientos de *starlettes* casi cada semana, que luego desaparecían como juguetes rotos o carne de cine (ver clip 2).

Pepito, siguiendo el esquema narrativo convencional y tan repetido, se mete en líos y acaba en comisaría tras una gran pelea en la discoteca. La escena del obseso sexual que se lanza a morder los pechos de una chica que baila es la representación simple del depredador sexual incapaz de reprimir sus instintos. El jefe de Pepito, don José, acude a solucionar el embrollo en comisaría y a poner orden entre las jóvenes que acusan de guarro, sádico e inmoral a su agresor, entre las que se encuentra Susana Estrada en uno de sus primeros papeles. Estrada también había hecho una breve aparición interpretando a una francesa en *Lo verde empieza en los Pirineos*, y el mismo año de *Pepito Piscina* protagonizó *El maravilloso mundo del sexo* (Víctor García, 1978), considerada con el tiempo como uno de los grandes clásicos del cine erótico español, con 73 millones de pesetas recaudadas y con 631.875 espectadores, no muy lejos de la película más vista ese año, también clasificada como de destape: *El virgo de Visanteta* (1.010.657 espectadores). Gran parte del éxito se debe a la presencia de Susana Estrada como principal protagonista. La película, clasificada S, se convierte en un verdadero manual de educación sexual, ya que sus intérpretes practican distintas posturas del *Kamasutra* guiados por una voz en *off*. Posteriormente se publicó una colección de fascículos semanales que llevó por título *Los kamasutra de Susana Estrada*.

Con cada entrada, el espectador entraba en el sorteo ante notario de una estancia de 24 horas con Susana Estrada, que se rifaría entre los asistentes a las primeras semanas de la película. La propia actriz escribió una columna con motivo de las calumnias y el revuelo que generó la película, acusando al director Gil Carretero de utilizar un pseudónimo para esconderse de las críticas que recibió la película por pornográfica: “Yo solo asumo mi papel, mi cara, mi cuerpo, mi mirada, puesto que el cine es en definitiva un arte de miradas.(...) Yo quería una película tan fuerte como se quisiera, pero muy bella, porque creo que el problema del sexo no es el sexo, sino el mal gusto de su tratamiento, la ramplonería y la mediocridad. Yo quería una película muy fuerte, sin precedentes, pero llena de belleza y también de humor, un humor sin

tacos, un humor desmitificador del sexo, que es tan natural como los filetes con patatas. (...) Yo sabía muy bien que hacer esta fortísima película significaba que se me iba a poner a parir”. Susana Estrada se muestra valiente por su atrevimiento y se defiende así de las críticas por el resultado final de una película que fue la primera en rodarse en España con esas características. Susana Estrada ponía su cuerpo y otros la imaginación, pero con la cobardía de no atreverse a firmar el producto con su nombre real.

Regresando a la película *Pepito Piscina*, en la escena de la comisaría, el agresor contesta al insulto de las agredidas con un discurso sobre el destape y la democracia que no tiene desperdicio: “Las inmorales son ustedes, que incitan al público con exhibicionismos degradantes, confundiendo la democracia, la apertura y el destape con el erotismo y la pornografía” (ver clip 4). Pepito Piscina defiende a las chicas, distanciándose de aquel “sátiro, moralista” que ha intentado violar a la pobre joven. Pepito se destapa como un nuevo modelo de masculinidad, el “homo hispanicus landista” evolucionado.

La participación en esta escena de Susana Estrada, la supuesta novia de Pepito Piscina, nos ha permitido hablar de la polémica que se generó en torno a ella en el mismo año que se estrenaba esta película. *Pepito Piscina* y *El maravilloso mundo del sexo* son, en mi opinión, un claro ejemplo de la diferencia entre comedia del destape y cine erótico. A pesar de que ambas sean productos de escaso valor cinematográfico —y de que en la primera, a diferencia de la segunda, el sexo es tratado como lo describe Susana Estrada: a través de un humor chabacano—, se aprecia entre ambas una evolución en el tratamiento o recepción social del sexo. Las reflexiones de Susana Estrada nos muestran otra postura, inteligente y propia, sobre el uso del cuerpo femenino y del sexo en un medio en el que la representación estaba dominada exclusivamente por el hombre. Frente al abuso del cuerpo femenino como objeto, Susana Estrada se erigió como una voz singular en defensa de otra mirada al respecto. Pero como ya hemos analizado en el capítulo 4, el discurso de Susana Estrada no lo entendieron sus compañeros de profesión, ni las feministas ni el propio gobierno que la procesó.

Volviendo a la película, Pepito logrará enamorar a una rica y bella viuda con la que contraerá matrimonio. Es un personaje “pequeño y pesado” —como lo definen Tip y Coll, que ejercen de coro griego en varias secuencias de la película— que emigró del

pueblo, sin educación y que logra buscarse la vida en la nueva sociedad consumista y capitalista, donde el lujo, el dinero fácil y la falsa apariencia hacen olvidar a la España retrasada y rural. Aunque la realidad es que todavía España, más allá de la capital, sigue en las mismas condiciones, como reflejan las imágenes del viaje a Marbella, atravesando un país con unas carreteras en condiciones lamentables y unos pueblos que retratan la verdadera España.

Otro rasgo que cabe destacar es que Pepito —a diferencia de las figuras del paleta Paco Martínez Soria o el macho ibérico Alfredo Landa, que se debaten entre los dos mundos— se adapta muy bien a la nueva sociedad moderna y urbana y no siente melancolía ni deseo de regresar a sus orígenes. Pero su verdadera identidad y su origen humilde serán revelados en la fiesta que se celebra tras el rally en Marbella, con personajes reales muy populares que habitaban esos años la noche marbellí, como Jaime de Mora y Aragón. También resulta interesante resaltar, además de los orígenes humildes de Pepito, su formación militar en Melilla, con claras referencias a Franco cuando Tip y Coll narran en *off* que “poco a poco se hizo el amo del cuartel”. Y una vez licenciado, decide en vez de regresar a su pueblo irse a Madrid, donde llega vestido con una chilaba y un *tarbush* rojo, atuendos característicos marroquíes. Muerto de hambre, comienza a buscarse la vida con la picaresca típica española. Todos se ríen de él y descubren su verdadera identidad como escarmiento por haber traspasado los límites de su condición social. La diferencia de clases todavía se revela como un elemento muy importante y su transgresión es castigada con su regreso a un escenario más acorde con su origen, como es la piscina municipal.

El desenlace parece que no va a ser tan feliz como en otras comedias, pero da un giro cuando aparece Lola, la rica viuda (Mirta Miller), para decirle que sabía desde un principio que tramaba engañarla pero que aceptó el juego y le pide en matrimonio. La película acaba con la pareja lanzándose a la piscina. Pepito, gracias a Lola, ha superado su miedo al agua.

Este final, con Lola tomando la iniciativa en la petición matrimonial y quitándole el miedo a Pepito, indica que la sociedad comienza a asimilar cambios sociales y en las relaciones de género que eran impensables pocos años atrás.

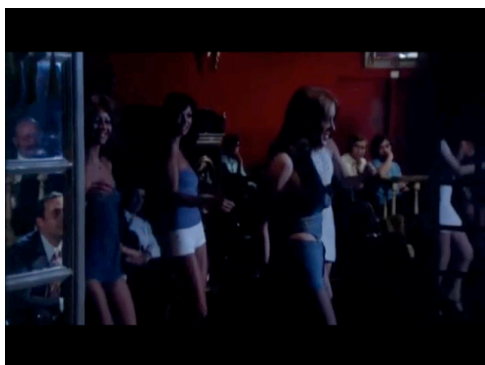
VALORACIÓN

Pepito, al igual que Landa, se ha convertido en un personaje importante de la iconografía popular de finales del siglo XX, pero me atrevo a decir que muestra una cierta evolución del arquetipo “macho ibérico” representado por Landa. Pepito se muestra como un hombre vulgar pero con cierta conciencia del trato de igualdad hacia las mujeres.

Pepito Piscina pervive como un personaje icónico en el imaginario popular español. Y el uso de su nombre se identifica inmediatamente con un tipo de personaje cómico muy reconocible, con su bañador y su gorro, que se comporta de una manera ligona y vulgar pero con gran gancho humorístico. Pepito no es un personaje aislado o descontextualizado. En la misma época el cine italiano crea un personaje muy similar: Jaimito (Alvaro Vitali), que formó una saga en la que se mezclan el humor y el erotismo más vulgar y para todos los públicos. Jaimito/Pepito son dos maneras de llamar a los protagonistas de muchos chistes en la cultura latina. Ambos personajes comparten popularidad y características similares: vulgaridad, uso del cuerpo de la mujer para dar rienda suelta a la represión y machismo. Por ejemplo, el mismo año que se estrenó *Pepito Piscina*, en Italia se estrenó *Jaimito: la doctora arma el lío*. El argumento es el siguiente: la doctora militar Eva Marini quiere unirse a un regimiento en pos de la igualdad de géneros. Así que el coronel Farina la envía a un campamento liderado por el coronel Fiaschetta, donde acaban los soldados más indisciplinados. El médico del campamento está experimentando con la tropa un excitante sexual y el regimiento está muy salido sexualmente, así que tienen que contratar a prostitutas para saciarlos. Como vemos, el argumento bien podría pertenecer a cualquier película del destape español.

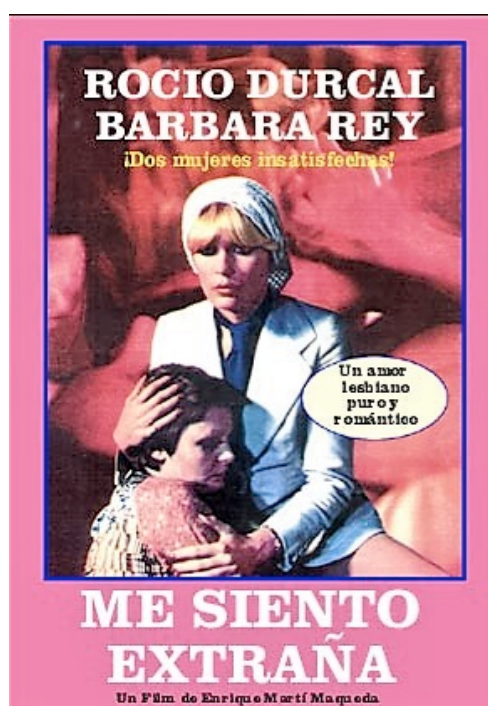
Por último, cabe señalar que la imagen de Pepito Piscina a día de hoy es utilizada en promociones publicitarias de discotecas, dirigidas a un público que ignorará el origen de dicho personaje, aunque sigue teniendo gancho entre los más jóvenes. Las causas por las que funcionan estas representaciones son las mismas que encuentran una pervivencia del landismo en personajes como Torrente. La neovulgaridad en una sociedad que ha experimentado una fuerte transformación en los últimos cuarenta años, pero que se reconoce en los mismos cánones populares. Mentalidad cultural que resume perfectamente la frase de Andrés Pajares: “Los humoristas somos como los políticos: vivimos de la falta de memoria de la gente” (Barba, 2009:163).

CLIPS SELECCIONADOS: PEPITO PISCINA



ME SIENTO EXTRAÑA (1977)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Me siento extraña</i>
Dirección	<i>Enrique Martí-Maqueda</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1977</i>
Duración	<i>87 minutos</i>
Calificación	<i>Mayores de 18</i>
Género	<i>Drama-Erótico</i>
Reparto	<i>Rocío Dúrcal, Bárbara Rey, Francisco Algora, Ricardo Tundidor, Eva León, Luis Marín, Rafael Navarro</i>
Guión	<i>Enrique Martí-Maqueda y Rafael Herrero</i>
Productora	<i>Óscar Guarido Tizón</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Madrid capital y alrededores</i>
Productores	<i>Óscar Guarido Tizón</i>
Estreno	<i>15/09/1977</i>
Espectadores	<i>974.970</i>
Recaudación	<i>532.220,94 €</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapa:	<i>Destape (1977-1979)</i>
Contexto histórico	<i>Transición/periodo constitucional</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espectadores (974.970) 2. Fin de la censura. Película de gran impacto por el tema abordado; lesbianismo 3. Popularidad de sus intérpretes: Bárbara Rey, Rocío Dúrcal
Justificación	Película que provocó mucho escándalo y que destapa la liberación de nuevas expresiones de la sexualidad y nuevos arquetipos femeninos.
Conceptos fundamentales	Lesbianismo. Violencia de género, trasfondo de cambio político y conflicto entre los sectores franquistas. Arquetipos masculinos heteropatriarcales y nuevos arquetipos femeninos. Crisis matrimoniales, separación, rupturas discursivas.

ANÁLISIS DEL TÍTULO Y CARTEL

“Me siento extraña” es una frase que pronuncia Marta (Bárbara Rey) cuando descubre que se ha enamorado de Laura (Rocío Dúrcal). En cuanto al cartel de la izquierda, se sigue utilizando el dibujo para abaratar costes, pero resulta muy atrevido al ser muy explícito el romance entre ambas actrices. No juega con el engaño o la simulación: Bárbara Rey aparece con los pechos descubiertos. Este cartel lo habría prohibido la censura, pero justo en el año del estreno se había abolido. El de la derecha no sé bien si es el original, pero promociona la película con frases que transmiten un mensaje de amor entre dos mujeres insatisfechas. Ambos transmiten al espectador un mensaje muy claro de lo que va a ver.

SINOPSIS

Laura (Rocío Dúrcal) es una pianista que abandona su hogar debido a los malos tratos de su marido. Conoce entonces a Marta (Bárbara Rey), una "vedette" de revista y

televisión, con la que trabajará en la preparación de nuevas canciones para su espectáculo. Desde el momento en que Laura se muda al chalet de Marta, empiezan las habladurías de los vecinos. (FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

La película se estrenó veinte días después de la abolición de la censura por el Real Decreto 3071/1977 publicado el 11 de noviembre de 1977. Tal como señala Irene Pelayo en su tesis doctoral, utilizando las palabras de John Hopewell:

Muy pocos directores han sido capaces de, por ejemplo, volver completamente la espalda a la transición y eso es algo que tampoco supo hacer Enrique Martí-Maqueda, que llevado por la atracción del pasado de España y las necesidades inmediatas de expresar todo aquello que había estado reprimido durante décadas, crea un filme en el que las protagonistas están tan atentas a otros problemas del momento, que apenas tienen tiempo para la relación lésbica que nace entre ellas. (Pelayo, 2011:59)

Para Irene Pelayo, que ha investigado la imagen del lesbianismo en el cine español, se trata de una película a caballo entre el erotismo y la reivindicación, ambos representados por cada una de las actrices protagonistas: Marta (Bárbara Rey) es la imagen del erotismo y Laura (Rocío Dúrcal) la de la reivindicación de una libertad alejada de un matrimonio y un entorno social opresor. Si prestamos atención al trasfondo contextual, más allá de la arriesgada relación sentimental entre las protagonistas, encontramos muchas referencias que reflejan el momento en el que está realizada la película. De hecho, a pesar de que el espectador conoce de antemano lo que va a suceder, la relación no se destapa hasta el final de la película. A lo largo de toda la película, la trama se centra principalmente en los problemas que sufre Laura, que la impulsan a huir de su hogar y refugiarse en el de Marta, una vedette a la que apenas conoce pero que le ofrece la oportunidad de trabajar con ella y retomar así su carrera musical como pianista.

Marta y Laura representan dos modelos opuestos de feminidad. Por un lado está Marta, el arquetipo de mujer independiente que vive de su éxito sobre el escenario, sin cargas familiares, en un chalet lujoso aislado en la sierra de Madrid. Por el otro, Laura, casada con un hombre que pertenece a una familia poderosa y por el que ha renunciado a su carrera como pianista. El entorno de Laura se muestra oscuro y opresor para

explicarnos la angustia vital en la que vive, desatendida por un marido encerrado en su estudio analizando insectos y muy presionado por la figura autoritaria de su padre.

Tal como analiza Pelayo, la novedad de *Me siento extraña* radica en que esta es la primera película en la que aparece una relación sexual explícita entre dos mujeres. Porque no olvidemos que, aunque cuatro años antes se estrenara la película *Las Vampiras* (Jesús Franco, 1972), la censura eliminó de ella todo aquello que podía inducir al lesbianismo y no al vampirismo.

El amor entre ambas se muestra como la necesidad de expresar un deseo de libertad de dos mujeres insatisfechas, pero no solo sexualmente, sino de sentirse libres en una sociedad machista que corta las alas a las mujeres. Iremos viendo las distintas escenas en las que la violencia contra ellas se revela de una manera brutal, tanto por los ignorantes y reprimidos aldeanos que rodean a Marta como por los opresores hombres de poder franquista que habitan en el entorno de Laura. El escenario rural y el de poder se muestran igual de castradores y violentos y ambas luchan por mantener o recuperar su identidad como mujeres. Laura, gracias a una amiga, logra dejar ese entorno familiar y encontrará cobijo y paz en casa de Marta, a la que mira entre la admiración y la perplejidad por ser tan diferente a ella. La sororidad entre ellas es uno de los rasgos más relevantes. En ningún momento se perciben otros acuerdos comerciales, ni siquiera relacionales. Laura, sencillamente, se deja ayudar por la generosidad de Marta.

Bárbara ha reconocido en numerosas entrevistas que la película convulsionó a la sociedad española pero que ellas sabían perfectamente de antemano qué era lo que iban a filmar. Al igual que Susana Estrada en *El Maravilloso mundo del sexo*, era consciente de que estaba apostando por un papel muy arriesgado: “Recibí críticas durísimas y muchos fueron los que me insultaron por participar en la cinta”. “Sin duda, mereció la pena”, asevera Rey, quien, aunque reconoce que no es una de las mejores películas que ha realizado, fue importante para los homosexuales de la época, que estaban repudiados, por mucho que se dijera que durante la transición había libertad. “Después del estreno me sentí como el Papa, porque hubo muchas mujeres lesbianas que me esperaron en el vestíbulo para alabarme. Fue algo increíble.”¹⁴⁸ Bárbara es de las actrices que siguen defendiendo el cine del destape, por su valor al

¹⁴⁸ Cfr. <https://www.20minutos.es/noticia/651144/0/cine/gay/barbara-rey/#xtor=AD-15&xts=467263>

mostrar temas totalmente prohibidos hasta entonces, como el lesbianismo, y porque gracias a los éxitos de taquilla cosechados el cine español se asentó como industria. Bárbara apela a los jóvenes, que solo la conocen por su popular presencia en programas del corazón, para que se acerquen a ese cine y lo descubran. La mayoría de los jóvenes que ven esos programas desconocen que Bárbara Rey fue Miss España en 1970, que fue la vedette mejor pagada en los setenta y que recientemente se ha destapado un secreto a voces: que fue amante del rey Juan Carlos I durante catorce años, un tema que también ha recobrado actualidad con la publicación del libro de Clara Usón *El asesino tímido* (2018), que cuenta la historia basada en Sandra Mozarowsky, una actriz que murió con 19 años en 1977 y que fue una de las protagonistas del número de *Interviú* de 1977 “Españolas sin sostén”, llamada la “Ornella Muti española” y muy amiga de Bárbara Rey. Mozarowsky fue una actriz ampliamente reconocida y popular en su época, con títulos tales como *El otro árbol de Guernica* (1969), de Pedro Lazaga, *El mariscal del infierno* (1974), de León Klimovsky, *Beatriz* (1976), su obra más reconocida, de Gonzalo Suárez, y *Abortar en Londres* (1977), de Gil Carretero.

Un año después de *Me siento extraña*, Bárbara Rey interpretaría otro papel lésbico en *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), como amante de Esperanza Roy en el papel de la novelista Inés Palou. La película está inspirada en la novela que escribió Palou antes de suicidarse y con la que obtuvo de manera póstuma el Premio Planeta, un drama carcelario ambientado en el franquismo. Esta película cuenta además con la peculiaridad de ser una de las primeras películas clasificadas S. En 1979 protagonizaría otro romance lésbico junto a Laura Gemser en *El Periscopio* (José Ramón Larraz). Fue una actriz de cine erótico famosa por la serie de películas de género *sexploitation*, que en la estela del éxito obtenido por *Emanuelle* adquirió notable popularidad. La película narra la historia de amor entre dos enfermeras que son espiadas por un adolescente, una comedia erótica interesante para reflexionar sobre el voyeurismo y las falsas apariencias sociales. Tras estas tres películas, Bárbara Rey se convertiría en un auténtico icono erótico.

El caso de Rocío Dúrcal es radicalmente distinto. Para la que fuera el otro rostro dulce del franquismo—además de Marisol—, esta sería la última película. Rocío Dúrcal se enroló en ese proyecto porque estaba atravesando problemas económicos. La película tuvo un éxito considerable, sobre todo entre los espectadores masculinos, que acudían empujados por el morbo de ver a la vedette estrella del momento y a la niña

prodigio del franquismo manteniendo relaciones sexuales. Hemos de reconocer que las relaciones lésbicas son una de las fantasías sexuales más comunes entre el cine erótico y pornográfico destinado a un público mayoritariamente masculino. El cine S español está plagado de títulos con relaciones sexuales entre mujeres, como veremos en el análisis de *El fontanero*.

La recepción por parte de la prensa fue muy mala. M.A.I escribía en el diario *Arriba* el 14 de octubre de 1977: “La película, que es breve, aunque no lo parezca, es un pretexto para una larga escena de homosexualismo en acción desarrollada por las dos protagonistas, pero que, como se trata de la peor película hecha del cine español, ha sido retratada con unos objetivos que la convierten en una suerte de monumento misógino... La película con el trasvase de Lesbos a Collado Villalba es simplemente ridícula, además de muy mala”. A. Martínez Tomás, en la *Vanguardia* del 21 de septiembre de 1977, escribía: “En *Me siento extraña* hay como un encogimiento y una oscuridad que hace que aquellas posibilidades no luzcan lo que tal vez debían, sensualismo, erotismo y desnudismo son los pilares sobre los que Martí-Maqueda ha intentado asegurarse el éxito”.

El propio Martí-Maqueda explica de la siguiente manera las razones que le llevaron a realizar esta película:

Aquel largometraje lo rodé en un momento muy concreto. No voy a decir que sea mi favorita, pero no tuve ningún problema en rodarla. De hecho me lo pasé muy bien en el rodaje con mis compañeros. (...) A veces los problemas están en los ojos que miran, no en los profesionales que hacen un determinado trabajo. (...) Lo que queríamos era hacer una película en la que se desdramatizara un poco la homosexualidad femenina. En ese momento las lesbianas estaban muy perseguidas y eran consideradas de forma muy negativa por la sociedad. El productor tenía claro que quería dar la mano a ese sector y ganar dinero. (...) No tratamos de hacer una apología del lesbianismo, intentamos mostrar algunas realidades que hasta ese momento eran imposibles de ser tratadas con naturalidad, no pretendía en ningún momento que aquello fuera una película de tesis, no queríamos explicar por qué se producen este tipo de conductas. Solo deseábamos contar una anécdota por la cual dos seres humanos pueden tener una relación amorosa y sexual producida básicamente por las circunstancias casuales. Eso sí, pretendíamos plantear que las relaciones entre dos personas del mismo sexo no eran nada malo, sino algo normal, y mucho menos condenable. (Aguilar, 2014:71-77)

La visión de Bárbara Rey sobre la película es muy diferente a la de Rocío; ella se sintió muy implicada en un rodaje muy emocionante:

Yo no siento ninguna vergüenza por haber rodado esa película, que en aquellos momentos fue importante para mucha gente. (...) Yo rodé la película porque quería hacerla, no hubo ningún factor personal que me obligara a ello. Solamente por las mujeres que me besaron las manos y que me agradecieron infinitamente mi intervención en la cinta, mereció la pena. (...) Veníamos de cuarenta años de dictadura y España necesitaba liberarse de la manera que fuese. (...) Tampoco he sido una abanderada de ninguna causa. Muchas que presumen de feministas han hecho menos que yo. (Aguilar, 2012:259-269).

Para Rocío Dúrcal supuso su última película, un salto al vacío. Le interesaba reivindicar una serie de derechos para los suyos y unas libertades para la sociedad que hasta ese momento no habían existido. Rocío, junto a Marisol, había representado el rostro amable del régimen y ahora era una artista capaz de ir a la huelga para defender los derechos de los trabajadores, hecho que la llevó a la cárcel. El episodio se convirtió en un escándalo social y la prensa la trató como a una delincuente, pero aquello provocó la movilización y la solidaridad del sector, poco acostumbrado a reivindicar derechos y libertades. Gracias a Sara Montiel y Lola Flores la pusieron en libertad tras el pago de una multa de 100.000 pesetas. Rocío Dúrcal estaba en un momento profesional delicado, deseaba romper con todo, estaba pasando un bache profesional: “Yo no sabía muy bien como enfocar mi imagen. No me importaba ponerme ligera de ropa o desnudarme ante un buen profesional de la fotografía. Todo el mundo lo hacía en esos años y yo consideraba que precisamente por ser quien era debía seguir lo que en aquellos momentos se estaba haciendo. No creo que hiciésemos nada malo, aunque reconozco que se abusó mucho del desnudo y no siempre de manera elegante”.

En la primera escena vemos a Laura, nerviosa con la maleta preparada. “No aguanto más al patriarca”, sentencia en referencia a su suegro, al que vemos en su despacho con un retrato del rey sobre la mesa y otro de Franco en el cajón. Es evidente que guarda o esconde el retrato del dictador mientras expone el del nuevo jefe del Estado. Tiene una cena con gente de círculos de poder políticos relevantes. Está nervioso porque Laura ha desaparecido: “No sabes manejar a tu esposa, que tú seas un inútil incapaz de mantener a tu mujer al lado me tiene sin cuidado”. Necesita que su hijo mantenga la apariencia de tener un matrimonio estable, ya que le quieren ofrecer un puesto importante en el nuevo mapa político que se está formando; intuimos que se

trata de la formación de nuevos partidos políticos con los que presentarse a las primeras elecciones democráticas que se celebraron en junio de 1977. “Una imagen nueva, joven y un apellido con solera son armas nada deleznable. Hay que incorporar a la juventud. ¿Y Sergio está inclinado a la política? Nuestra tardanza puede interpretarse como una falta de indecisión, incluso de desunión entre nosotros”. La conversación entre el grupo refleja muy bien las divergencias entre las distintas posturas del franquismo y la necesidad de unir fuerzas para lograr la victoria electoral, que es sin duda lo que sucedió con la formación de UCD en 1977. Unión del Centro Democrático fue una coalición bajo la que se agruparon diferentes familias procedentes del régimen, lideradas por Adolfo Suárez. Sergio podría ser ese joven del que hablan, que ofrecería una imagen renovada, tal como sucedió con Suárez, que había sido elegido por el rey presidente del Gobierno en 1976 para pilotar el camino a la transición (ver clip 2). Las alusiones al contexto son evidentes: “Hay que tenerlo todo atado y bien atado”,¹⁴⁹ le reprende el padre a su hijo tras su ausencia en la reunión.

Marta es presentada sobre el escenario como una vedette de éxito (ver clip 1). Después la vemos romper con su novio por aburrimiento, pero de manera amistosa, algo también nuevo respecto al tipo de relación sentimental en las parejas del cine tardofranquista. Marta se siente insegura, vacía, necesita encontrar algo diferente, aunque no sabe lo que es. Marta y Laura se conocen por medio de una amiga común y enseguida surge complicidad entre ellas. Laura le cuenta que abandonó su carrera de pianista al casarse. Laura no tiene adónde ir y Marta la acoge en su casa. Llegan, se pone una copa y en imágenes de *flashback* vemos a Marta manteniendo relaciones sexuales violentas. Estas imágenes traumáticas del acto sexual se repetirán a lo largo de la película para subrayar su tormento interior. Laura, mientras, descansa en la habitación de invitados con una camisa casi abierta en la que se aprecian sus pechos desnudos. Se asoma por la ventana y ve a Marta desnuda, bañándose. Aunque no apreciamos intención erótica en su mirada, debemos ponernos en la mente de un espectador que sí conoce de antemano la trama. Por lo tanto, esas escenas están dirigidas a despertar el erotismo de los que miran.

¹⁴⁹ Frase pronunciada por Francisco Franco en el mensaje navideño de 1969, transmitido por RTVE bajo la supervisión del entonces director general del medio, Adolfo Suárez. “Respecto a la sucesión a la Jefatura del Estado, sobre la que tantas maliciosas especulaciones hicieron quienes dudaron de la continuidad de nuestro Movimiento, todo ha quedado atado, y bien atado, con mi propuesta y la aprobación por las Cortes de la designación como sucesor a título de Rey del Príncipe Don Juan Carlos de Borbón”. Discurso íntegro en <http://www.generalisimofranco.com/discursos/mensajes/00030.htm>

El juego de miradas forma parte de la narración. A lo largo de la película vemos cómo se miran entre ellas sin darse cuenta o cómo las miran los trabajadores, cuya pulsión escópica se desata al final de la película. También está la mirada inocente de Lucio (Francisco Algora), el “tontico del pueblo” que le asiste y con el que mantiene una relación de sobreprotección maternal. Lucio es diferente, tartamudea, pero se comporta de una manera más respetuosa hacia las mujeres. Los demás son rudos y machistas y se ríen de él, pero en realidad envidian su relación con Marta, a la que consideran y tratan como una prostituta, aunque ella no se doblega ante los comentarios misóginos (ver clip 3 y 5). También es juzgada por otras mujeres por su vida disoluta; representa un modelo de feminidad diametralmente opuesto al de las mujeres del pueblo.

La presencia de Laura genera revuelo en el pueblo y enseguida llegan las habladurías sobre la relación entre la diva y la misteriosa amiga, insinuaciones que estallan mucho antes de que brote en ellas cualquier tipo de sentimiento. Poco a poco vemos que Laura se va relajando y sintiendo muy cómoda en casa de Marta. Ambas van creando su propio universo particular y sofisticado, lejos del exterior violento, machista y rudo. Vemos a Laura tocando el piano mientras Marta lee una novela de Jacqueline Susann, *Dolores*, novela póstuma de la autora sobre la vida de Jacqueline Kennedy, publicada en 1976 y convertida en un *bestseller*. La escena es idílica, el clímax va aumentando y se produce la primera escena en la que el espectador interpreta la relación incipiente. La música avanza lo que va a suceder.

Entre ellas, surge como elemento discordante la presencia de un atractivo periodista, que sirve como contrapunto al arquetipo masculino representado por su marido. Se trata de un hombre atractivo, aventurero, con una profesión liberal, que le pide a Laura que lo acompañe en uno de sus viajes profesionales a Roma.

Conforme avanza el metraje la carga erótica adquiere más peso, tanto entre ellas como en los hombres que las rodean. Como la escena en la que ella, harta de la actitud carpetovetónica de esos hombres, los marea haciéndoles mover muebles y los invita a bañarse para ridiculizarlos. Marta organiza una fiesta con personajes esperpénticos que acaba en una bacanal con todos los ingredientes de una película de Fellini: mujer gorda, enanos, travestis... Marta se mantiene de mera anfitriona mientras sus invitados van desatando sus instintos bajo los efectos del alcohol. Laura recibe la visita inesperada de su marido, que acude a verla para intentar convencerla y hacen el amor a modo de reconciliación, pero ella se siente forzada y acaba sufriendo una violación. Sergio la

repudia, la llama frígida, fría (ver clip 4). Laura intenta huir mientras la locura en la fiesta va *in crescendo*, la opresión y el desenfreno sexual se simultanean. Marta decide poner fin a la fiesta para cuidar de Laura, ante el enfado de sus invitados: “¡Antigua! Vámonos, que esta se ha afiliado a Acción Católica”.

Lucio, borracho y desinhibido, intenta abusar de Laura mientras duerme y esta le golpea. El desenlace no es dramático, pero provoca que Lucio cuente lo que ha visto en la casa y el pueblo entero se ponga en contra de ellas. Son repudiadas. El rechazo exterior aumenta y ellas cada vez se van acercando más. Durante una de las cenas íntimas a la luz de la vela, Marta le expresa que se siente extraña. Toda una declaración de amor que ahora ya no solo se interpreta de manera extradiegética (ver clip 6). En otra escena, los hombres del pueblo, mientras juegan a cartas, opinan sobre la relación entre dos mujeres, relación que ven como antinatural al no entenderse sin el miembro masculino.

El entorno cada vez es más hostil, incluso el patriarca acude a hablar con Marta para que vuelva Laura. Es capaz de olvidar la posible relación entre ellas con tal de que regrese a casa y se someta al orden establecido sin provocar escándalos: “No me gustaría utilizar a mis amigos”, una clara referencia a los grupos de extrema derecha que cometían actos violentos durante la transición. En la escena final los rudimentarios hombres del pueblo irrumpen borrachos en casa de Marta y la agreden y violan en manada, hasta que precisamente será Lucio quien la salve. Tras la violenta escena, las dos mujeres se quedan solas y por fin destapan todo el amor que ha surgido entre ellas y que por el entorno no han podido liberar/enunciar. Toda la película se ha ido construyendo para esta escena final en la que las escenas son explícitas, arriesgadas para la época. Aunque solo constituyan cinco minutos del total del metraje de la película, entendemos el valor y la dimensión que tienen en su contexto, por ser las primeras imágenes de amor entre dos mujeres transcurridos solo dos años desde la muerte de Franco.

VALORACIÓN

Me siento extraña —o “raruna”, como la llamaban entre los propios intérpretes— supuso un escándalo. Y aun así fue la segunda película más vista de los años 70, tras *No desearás al vecino del quinto*. Si hemos ido viendo cómo el cambio y la conquista de la libertad se fueron produciendo centímetro a centímetro, conquistando nuevos

espacios y buscando fisuras en el sistema heteropatriarcal franquista, esta película supone una ruptura respecto a la moral franquista y constituye un avance en los modos de representación de otras formas de sexualidad, a pesar de que sus intérpretes sufran la violencia por mostrarla.

Se trata de una de las películas más emblemáticas del cine de la transición, por la trama y por su éxito de taquilla, un cine que destapa cuerpos desnudos femeninos, pero que sobre todo destapa esa sociedad que está cambiando a pesar del coste de la violencia y el repudio.

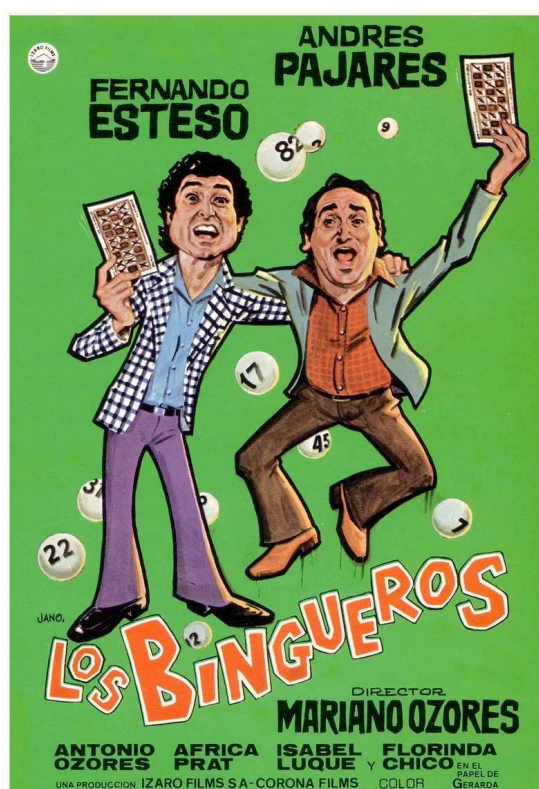
CLIPS SELECCIONADOS: ME SIENTO EXTRAÑA



DESTAPE

LOS BINGUEROS (1979)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>Los bingüeros</i>
Dirección	<i>Mariano Ozores</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1979</i>
Duración	<i>90 minutos</i>
Calificación	<i>Mayores de 18</i>
Género	<i>Comedia</i>
Reparto	<i>Andrés Pajares, Fernando Esteso, Antonio Ozores, África Prat, Isabel Luque, Norma Duval, Florinda Chico</i>
Guión	<i>Mariano Ozores</i>
Productora	<i>Ízaro Films, Corona Films</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Madrid</i>
Productores	<i>Joaquín Coll Espona</i>
Estreno	<i>13/09/1979</i>
Espectadores	<i>1.539.752</i>
Recaudación	<i>1.189.954,61 €</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapa	<i>Destape (1977-1979)</i>
Contexto histórico	<i>Transición/periodo constitucional</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. Espectadores (1.539.752) 2. Película cumbre de Ozores y de la pareja formada por Esteso y Pajares y, por lo tanto, con todos los ingredientes de su cine. 3. Popularidad de su director e intérpretes
Justificación	Comedia del destape más popular, contiene todos los ingredientes del género: desnudos, humor y referencias al contexto político y social
Conceptos fundamentales	Nuevas costumbres de la sociedad española en los albores de los ochenta. Arquetipos masculinos mediocres y femeninos continuistas con algunos ingredientes rupturistas

ANÁLISIS DEL TÍTULO Y EL CARTEL

La popular pareja formada por Andrés Pajares y Fernando Esteso aparecen dibujados celebrando un bingo. No hay alusiones a cuerpos femeninos desnudos, a pesar de que la película los usó indiscriminadamente. El verde vistoso y el dibujo de ambos actores se han empleado recientemente en el diseño de camisetas.

SINOPSIS

Amadeo es un mediocre empleado de banca que nunca alcanzará ese tranquilo nivel económico con el que todo el mundo sueña. Tampoco Fermín tiene muy seguro su futuro: cobra el paro y hace chapuzas vendiendo libros y haciendo contratos de entierro pagados a plazos. Por distintas razones llegan a la conclusión de que el bingo puede llegar a ser la solución de sus males y ambos personajes se conocen en la cola de entrada a un local del bingo. Aúnan sus esfuerzos, pero ni siquiera así logran sacarle

dinero al juego. Pero ya están atrapados por el vicio y siguen jugando, aunque para ello tengan que recurrir a todo tipo de trucos para lograr el dinero necesario... (FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

Como ya hemos visto, Mariano Ozores es el auténtico rey de la comedia española, el rey Midas del cine español, que logró durante más de tres lustros realizar casi cien películas. El secreto de su éxito no es otro que el uso repetitivo de unos intérpretes con grandes dotes humorísticas que gustaban a lo que él denominó el “respetable público”. Respetable con un doble sentido, ya que la crítica nunca le ha respetado. Ha tenido que esperar hasta cumplir más de noventa años para recibir un homenaje de sus compañeros de profesión: en el 2006 recibió el Goya de Honor. Al recoger el premio pronunció las siguientes palabras: “Hay un ente extraño y misterioso al que debo todo lo que soy y todo lo que he conseguido. Por eso este Goya también pertenece al público, al respetable público”.

Mariano Ozores utilizó a todos los actores y actrices de éxito del momento (José Luis López Vázquez, Alfredo Landa, Lina Morgan, Gracita Morales...), pero fue con Pajares y Esteso con quienes logró sus mayores éxitos de taquilla. La pareja cómica llegó a hacer nueve películas, de las que *Los bingueros* fue la primera, realizada en 1979. Aquel fue el año más prolífico de Ozores, en el que llegó a estrenar tres películas. Fueron unos amigos productores quienes le propusieron la idea de que formase un tándem cómico para renovar el panorama cinematográfico español y ofrecer un producto nuevo para una nueva época. Pajares y Esteso ya habían triunfado en el teatro y el landismo ya no funcionaba. En palabras del propio Ozores, el público demandaba otra cosa: más carne pero con el mismo humor disparatado y paródico de personajes bobalicones y ridículos, volcado totalmente en el entretenimiento del público. Ízaro Films sería la productora que respaldase este nuevo subgénero, con José María Reyzabal como productor ejecutivo. La película se abre con diferentes planos de este islote¹⁵⁰, ubicado en la costa vizcaína, frente a las localidades de Bermeo y Mundaka, referente de este tipo de cine.

El cine de Ozores siempre se ha caracterizado por el humor con tintes contextuales. En sus películas siempre hay alguna referencia explícita o implícita a los temas más

¹⁵⁰ El 23 de septiembre se estrena en la 66ª edición del Festival de Cine de San Sebastián (2018) la película *Izaro*, de Txuspo Poyo.

candentes de la transición, como el divorcio, el nuevo mapa político y, en este caso, el bingo como el juego que hizo furor a finales de los setenta y ochenta.

En esta película se hace un retrato social de dos pícaros que, como Pepito Piscina, buscan el camino fácil para ganar dinero rápido y mejorar su vida. En el caso de Amadeo, como a Cabirio, no le llega con el salario de empleado de banca. Y Fermín, interpretado por Fernando Esteso, bien podría ser una extensión de Pepito Piscina, un tramposo y un vago que cobra la prestación del paro y sobrevive haciendo chapuzas.

La escena en la oficina del INEM guarda una curiosidad de gran actualidad: el funcionario que le ofrece trabajo como “sexador de pollos” es Álvaro Pérez “el bigotes”, que interpreta un pequeño papel por ser sobrino de la ex mujer de Pajares y que entonces era el representante del actor. Cobrar el paro se presenta como una prestación novedosa del estado del bienestar (ver clip 3)

Ni el paro, ni las chapuzas, ni el trabajo en el banco son suficientes para estos dos buscavidas tramposos. Amadeo siente la presión de vivir en un piso pequeño con su esposa, dos hijos y la suegra (ver clip 1 y 2) y Fermín, la de su novia, que tras catorce años de noviazgo le pide casarse y comprarse un piso (ver clip 3). Hasta que alguien les menciona el nuevo juego que arrasa, el bingo, y se lanzan a probar. Cuenta Mariano Ozores que fue a un bingo en Barcelona para documentarse para la película y que le sucedió lo mismo que a la pareja protagonista, que cantó en el primer cartón jugado.

A partir de ese momento, se dedicarán a buscar más dinero para jugar más al bingo. Una asociación llena de situaciones disparatadas, con todos los ingredientes mencionados: humor chabacano, machista, mujeres desnudas, situaciones inverosímiles, como la escena en la que se hacen pasar por mujeres para lograr el dinero necesario. Los chistes rezuman machismo y racismo, como la escena en la que Amadeo (Pajares) llama a su mujer y le comenta que está trabajando, pero en realidad está en la cama con mujeres desnudas, alguna de ellas de color. Las situaciones son las mismas que veíamos con el celtíbero de *Manolo la Nuit* y el ridículo Pepito Piscina, arquetipos masculinos feos que consiguen acostarse con mujeres de gran belleza (ver clips 5, 6, 7).

Me voy a detener un poco más en dos escenas que recogen todas las esencias del cine de Ozores. En una de las secuencias, la pareja protagonista es invitada a casa de dos amigas rubias y esbeltas. Los dos creen haber conquistado a dichas mujeres pero en realidad no se trata más que de un trampa para reírse de ellos. A la casa acuden

también un hombre amanerado y una mujer de color, supuestamente embarazada, que en realidad se llama “Antonio”. El plan de ambos es ligar con Estes y Pajares. Antonio dice: “Una cosa es ser diferente, pero soy muy mujer”. Se trata de la popular actriz norteamericana de cine porno Ajita Wilson, conocida por ser una de las actrices transexuales más famosas de ese cine, que ya había participado con ambos actores en otra película dirigida por Mariano Ozores, *Los energéticos* (1979). La escena es tan grotesca que logra provocar la risa. Antonio (Ajita Wilson) simula que está de parto y la tumban en el sofá de la casa. Amadeo y Fermín, en camisa, calzoncillos y calcetines, corren a buscar toallas y agua caliente para asistirle en el parto. Hasta que finalmente se dan cuenta de que lo que asoma entre las piernas no es un bebé (ver clips 8 y 9). La situación es tan grotesca como la anécdota hoy siguen contando Estes y Pajares sobre Ajita Wilson, un bombero de Nueva York al que Ozores pidió que Pajares besara ante el hazmerreír de todo el set de rodaje. La actitud de ignorancia y desprecio —e incluso violencia— que muestran los protagonistas hacia lo “diferente” (tanto en identidades de género como en orientación sexual) muestra una opinión estereotipada pero muy generalizada en la sociedad de finales de los setenta y principios de los ochenta. Lo mismo sucede respecto a las drogas, en una escena anterior, cuando llegan a casa de las rubias y guapas azafatas con las que creen haber ligado y una de ellas les ofrece algo para tomar: “Whisky, aspirina con Coca-Cola, un porro o caballo. Ya sabéis... un pinchacito”. El propio Pajares ha reconocido no saber de qué le estaban hablando. La heroína estaba empezando a llegar a España, aún no había hecho estragos y se consideraba una sustancia para uso lúdico como cualquier otra. Este tipo de situaciones se producían teniendo en cuenta que los rodajes de Ozores eran frenéticos y con mucha improvisación.

Las alusiones al reciente pasado franquista y la crítica a los nuevos tiempos democráticos también aparecen en esta película como otra característica del cine de Ozores. El enredo va aumentando, Amadeo necesita más dinero para jugar al bingo y acude a su jefe, el director del banco en el que trabaja, para pedirle ayuda. Tiene el brazo roto por culpa de la pareja, aunque no lo sabe. La charla entre ambos da pie a que Amadeo pronuncie un discurso en el que se evoca al antiguo gobierno: “Un gobierno duro es lo que necesitamos; mano dura, mano dura...” (ver clip 10). Esas alusiones hacen referencia a la proximidad de la dictadura y a la nostalgia que sentían por esa forma de gobierno muchos españoles que todavía no se habían adaptado a vivir en democracia. Algunas de estas posturas descalificativas ante el cambio provinieron de

directores franquistas como Francisco Lara Polop, *Asalto al Castillo de la Moncloa* (1978), Gabriel Iglesias, *Un cero a la izquierda*, (1980), Rafael Gil, *La boda del señor cura* (1979), *Y al tercer año resucitó* (1980) y *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982). Todos utilizan el humor soez para despreciar el cambio de régimen (Ardanaz, 1998: 166-167).

Además de alusiones a la política, también hay alusiones un tanto críticas a los cambios experimentados en el estamento eclesiástico. Como muestra la secuencia en la que acuden a confesarse: “Padre, hemos robado”. Y el cura contesta: “Y en qué ministerio trabajáis...”. El padre resulta ser don Ramón, el jugador de bingo que todos los días juega para los pobres, pero a quien finalmente vemos salir conduciendo un lujoso Mercedes (ver clip 11).

El tema del sexo, junto con el deseo de ganar dinero fácil, es el que impregna toda la historia. Aparte de los intentos de ligue, vemos el tipo de relación que mantienen Amadeo y Fermín. El primero está casado con Carola, interpretada por una joven Norma Duval que comenzaba a tener éxito en el mundo del espectáculo. Carola cree que su marido le engaña porque por la noche menciona a “la niña bonita”, que no es sino el número quince en el bingo. Amadeo intenta convencerla para que tengan relaciones sexuales, pero se muestra torpe y atolondrado. Otra vez Carola utiliza el sexo para premiar o castigar el comportamiento de su marido. Por otro lado, Fermín mantiene relaciones con su novia; todavía no están casados porque no tienen suficiente dinero, pero a diferencia de las comedias del tardofranquismo, ahora el sexo prematrimonial es lícito.

Finalmente la pareja utilizará el recurso de vestirse de mujer para no ser reconocidos y poder seguir jugando y ganando al bingo. A la salida del bingo, los mafiosos que les han prestado el dinero para jugar les robarán y darán una paliza. En definitiva, han sido aleccionados y deben volver al lugar que les corresponde: al paro y al banco. El bingo ha sido en este caso, para estos dos arquetipos de perdedor, el lugar que les ha permitido triunfar de manera efímera y romper con los convencionalismos sociales de lo que se espera de ellos.

VALORACIÓN

En marzo del 2016, treinta y siete años después de su estreno, *Los bingueros* se reestrenó en un cine de Madrid y logró llenar la sala por un método de *crowdfunding* —

concretamente, el denominado *crowdticketing*— consistente en reestrenar la película solicitada si se consiguen vender todas las entradas de la sala. Entre el público, gente joven y gente del cine que quiere rendirle un homenaje. En el sentir general se percibe la necesidad de reivindicar la obra de Ozores tras el ostracismo y la repudia que ha sufrido por parte de la crítica especializada. Entre los comentarios más comunes están los que la tildan de obra maestra y de culto. Se me escapan las razones por las que jóvenes formados del siglo XXI puedan venerar a Ozores como un genio. No puedo entrar a valorar qué hace que algo se convierta en tendencia en la era digital, pero no cabe duda de que resulta curioso y que, al igual que en su momento, su cine y su éxito nos están indicando el tipo de sociedad que lo recibe con tanto entusiasmo. Debemos destacar que muchos chistes que aparecen en la película hoy serían punibles.

Andrés Pajares suele contar en las entrevistas que coincidió con Camilo José Cela en el hotel Miguel Ángel de Madrid y acababan de publicarse los datos de taquilla, que superaron a los de *La Colmena*, adaptación que realizó Mario Camus de la novela de Cela. “Me acerqué a Don Camilo y, con un respeto reverencial y casi pidiéndole disculpas, le pedí que no mucho caso a lo que sacaban los periódicos, que aquello era una tontería”. A lo que Cela le contestó: “Hombre, es normal que tu película haya recaudado más dinero. Es que es mucho más divertida”.

Además del reestreno de la película, en el 2015 Juan José Montijano publicó el libro *Pajares y Estesos, tanto monta monta tanto... Andrés como Fernando*. El autor, doctor en filología hispánica, analiza la trayectoria de estos actores y el carácter transgresor de aquellos primeros destapes: “El destape, tan denostado en nuestros días, era lo que reclamaba la gente. La censura franquista había impedido durante muchos años que se pudiesen ver cuerpos desnudos en la pantalla. ¿Qué hacían los más atrevidos durante aquel tiempo? Irse a Perpignan a ver las películas que aquí no nos dejaban ver. Aquello quedaba bien y resultaba vanguardista, pero los mismos críticos que se iban a Francia a ver esas cintas se quejaban del destape cuando se hacía en España. Esas películas con "rombos" provocaron los primeros sueños eróticos de nuestra generación”.

En el 2006 se estrenó la película *Yo quise hacer los bingueros 2*, dirigida por José Manuel Serrano Cueto, en la que un director de cine novel, Charlie Garci, trata de levantar el proyecto de su vida, la segunda parte de *Los bingueros*, con el argumento de que va a ser una película que va a enganchar con los “hijos de los bingueros”; una película que verdaderamente engancha con el público, pero que recibe la negativa de

todas las productoras. En la película participan los propios Andrés Pajares, Fernando Esteso y Emma Ozores, liderando una manifestación en la que proclaman: “Ya está bien, cojones, un Goya para Ozores”.

Me gustaría destacar la intervención de José Sacristán cuando le preguntan por qué no hace un *Verdugo 2* o un *Plácido 2*, verdaderas obras maestras del cine español. La respuesta es clara: la juventud de hoy en día no conectaría con el humor de Berlanga pero sí con el de Ozores.

La reivindicación del cine de Mariano Ozores está muy ligada al fenómeno de recuperación de las principales señas de identidad cultural de los años ochenta. De hecho, el único libro dedicado exclusivamente al cine de Mariano Ozores, aparte de sus propias memorias, está escrito por Javier Ikaz: *Disparate Nacional: el cine de Mariano Ozores*. Ikaz, uno de los autores creadores del fenómeno “Yo fui a EGB”, reivindica la obra de Ozores, tan vilipendiada por parte de “las mentes bien pensantes y mal entendientes. Las estrecheces de miras, la supuesta superioridad moral y estética y otras tantas tonterías han impedido valorar esas películas, despectivamente denominadas *españoladas*, como realmente se merecen”.

Para un sector de la juventud de hoy en día resulta moderno y bizarro el consumo de lo cutre y popular, lo banal. Realizando una búsqueda en internet descubrimos la vigencia de estas películas en blogs de aficionados, que las elevan a la categoría de “culto”, un término que siempre se ha usado en la cultura cinéfila para designar a aquellas películas que no eran para aptas para el gusto de todos los públicos. Ese “de culto” ahora se usa con películas comerciales para todos los públicos.

Definir qué es una película de culto no es fácil y, además, el término se va modificando con el tiempo. La RAE define “culto” como “la admiración afectuosa de que son objeto algunas cosas”. Y la Wikipedia —siguiendo la definición de *Cult Films* <http://www.filmsite.org/cultfilms.html>— se refiere a cualquier tipo de producción cinematográfica que ha adquirido alguna clase de culto popular, ya sea por su formato, su producción, su trama o su significado histórico. La mayoría de las películas de culto suelen generar polémica por su contenido o tratamiento controvertido, alejado de los convencionalismos estéticos o narrativos. Algunas películas pasan a ser consideradas de culto al ser admiradas como producto popular, a pesar de no ser transgresoras, como el cine de terror de serie B o el cine de explotación. En este segundo grupo

estarían las producciones denominadas “españoladas”, que hoy reciben el tratamiento de películas de “culto”, como es el caso que estamos analizando.

El periodista Carlos Prieto¹⁵¹ dedicaba un artículo a dicho fenómeno con motivo del Goya de Honor otorgado por la Academia Cinematográfica y de las Artes a Mariano Ozores en el 2015. Analiza el desafortunado culto contracultural a esta película y menciona que tal movimiento no proviene solo de *hipsters* y su “postureo cultural”, sino que se extiende a jóvenes de ideología de izquierdas y actitud *punky*, que han elevado a esta película conservadora, casposa y retrógrada a la categoría de hito.

Intentando profundizar en las razones de este renovado éxito, podemos concluir que la historia de esos dos tramposos sigue vigente para una generación que no tiene mucho futuro, con tasas de desempleo juvenil altísimas y educados televisivamente en el acceso fácil al dinero. El desfase o la irreverencia en el tratamiento de temas tabúes o políticamente incorrectos, como las drogas, el juego —entonces el bingo, hoy las apuestas— o la transexualidad resultan de gran atractivo para los jóvenes de hoy.

Asistimos a un fenómeno de recuperación de personajes como Pepito Piscina o los bingueros de la mano de Torrente, una neovulgaridad como seña de identidad cultural actual.

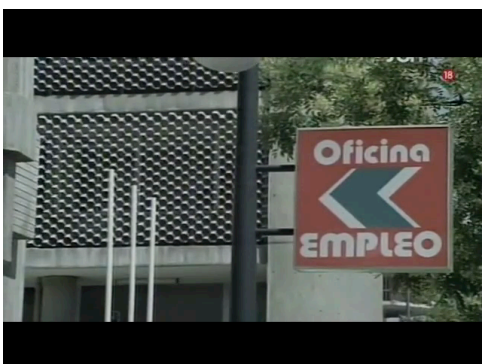
Sin duda, lo que no debemos olvidar es que las películas de Ozores, como él mismo afirma, “las veían 70 millones cuando en España éramos 25 o 30 millones de habitantes. Eso sale a que cada español había visto una película mía al menos dos veces en su vida”. Ozores tuvo una particular manera de retratar la realidad del momento: “Con Franco no me metí nunca, pero porque no tenía valor. No me sentía franquista. Era una necesidad que tenía la sociedad de aquel momento, igual que ahora Podemos es una necesidad. (...) Los que eran machistas eran algunos personajes, pero mis películas siempre pretendieron criticar y satirizar a la sociedad mediante el humor”. En octubre cumplirá 90 años: “Son muchos, pero aún tengo más películas que años, porque yo dirigí 96 cintas. Y si las siguen poniendo es porque no habrán pasado de moda. No lo habremos hecho tan mal”.

Mariano Ozores supo entender los gustos del público: 19 de las 75 películas más populares de la historia del cine español llevan su firma. Un gusto que se fue refinando y que con la normalización de la vida en democracia buscaba otro tipo de películas para

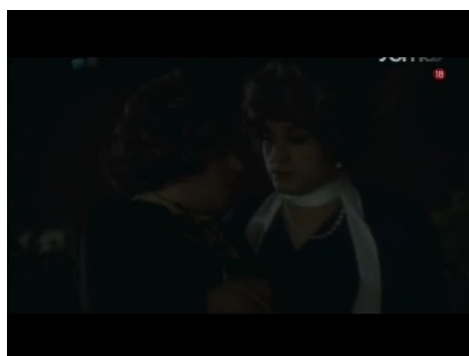
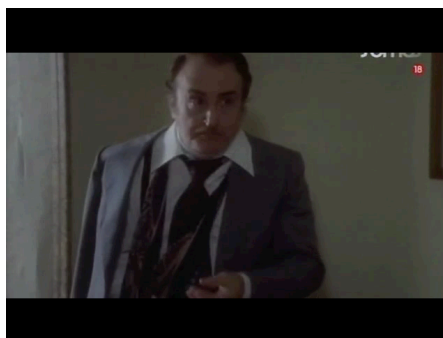
¹⁵¹ https://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2015-10-03/mariano-ozores-tetas-punkies-y-la-gurtel_1045748/

su tiempo de ocio. El cine de Ozores fue excluido de la política de subvenciones del PSOE (Ley Miró) y con el gusto popular transformado quedó relegado al consumo en vídeo doméstico (VHS).

CLIPS SELECCIONADOS: LOS BINGUEROS



CLIPS SELECCIONADOS: LOS BINGUEROS



POSDESTAPE

EL FONTANERO, SU MUJER Y OTRAS COSAS DE METER (1981)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Título original	<i>El fontanero, su mujer y otras cosas de meter</i>
Dirección	<i>Carlos Aured</i>
País (de producción)	<i>España</i>
Año (de producción)	<i>1981</i>
Duración	<i>85 minutos</i>
Calificación	<i>Mayores de 18</i>
Género	<i>Comedia-Erótica</i>
Reparto	<i>Ricardo Díaz, Montserrat Prous, Lina Romay, Antonio Parrilla, Carlos Sánchez</i>
Guión	<i>Carlos Aured</i>
Productora	<i>Hesperia Films S.A</i>
Localizaciones (filmación)	<i>Madrid</i>
Productores	<i>Manuel Muñoz</i>
Espectadores	<i>399.892</i>
Recaudación	<i>70.054.194 ptas.</i>



FICHA ANALÍTICA	
Etapa:	<i>Posdestape (1979-1981)</i>
Contexto histórico	<i>Última etapa de la transición. Consolidación democrática</i>
Criterios de Selección Aplicados	<ol style="list-style-type: none"> 1. En esta etapa el criterio espectador no es tan relevante. Aun así la cifra es considerable para una película S. Espectadores (399.892) 2. Clasificación S. Cine erótico 3. Título llamativo, uno de los más populares del cine erótico
Justificación:	Película trasgresora en la representación del sexo, en los comportamientos sexuales, sobre todo femeninos, y que cierra la evolución del cine como reflejo de los cambios experimentados desde el tardofranquismo a los primeros años de consolidación democrática.
Conceptos fundamentales:	Erotismo. Sexualidad femenina y masculina. Lesbianismo. Adulterio. Arquetipos populares sexuales como el fontanero, la esposa...

ANÁLISIS DEL TÍTULO Y CARTEL

El título resulta muy explícito y hace referencia al principal protagonista, que es el fontanero, y al uso de otras cosas en relación con “meter” en el acto sexual. Se trata de un título que juega con la rima y que se ha convertido en muy popular para hacer todo tipo de alusiones sexuales. Se sigue utilizando el dibujo para ilustrar el cartel, en este caso el fontanero, de espaldas en primer plano, mira a un grupo de mujeres desnudas en distintas posiciones eróticas. La relación sexual entre dos mujeres es explícita en el dibujo.

SINOPSIS

Un fontanero rechaza multitud de proposiciones sexuales de sus clientas por amor a su mujer. Pero un día, al llegar a casa, se encuentra a su mujer con otro hombre en la cama. A

partir de ese momento, la actitud del fontanero con sus clientas cambiará radicalmente...
(FILMAFFINITY)

ANÁLISIS CRÍTICO

En el capítulo 248 de la serie *Cuéntame* (Temporada 14, 2013) Antonio Alcántara recrea en un sueño una escena idéntica a una de la película que estamos analizando. La incorporación del fontanero en las fantasías sexuales del protagonista de la popular serie prueba la herencia de esta película, que ha creado personajes que perviven en el imaginario popular español. La imagen del fontanero contiene unas connotaciones eróticas que beben de la película que estamos analizando. Al igual que el rodríguez, el celtíbero y el Pepito Piscina, el fontanero forma parte de la cultura popular española y tiene su origen en este cine.

El argumento de la película es sencillo. Mario es un honrado trabajador y un esposo honesto. En su profesión se le ofrecen situaciones para ser infiel pero él está muy enamorado. Trabaja con un compañero mucho más joven y apuesto que él, que siempre le está tentando, pero el fontanero se mantiene fiel. Hasta que un día sorprende a su mujer en la cama con su mejor amigo. A partir de entonces, a modo de venganza, encierra a su mujer en casa y aprovechará todas las situaciones que se le presenten para acostarse con distintas mujeres, incluida la mujer de su amigo. Mujeres que le llaman con la excusa de necesitar alguna reparación en el hogar pero que lo utilizan como reclamo para acostarse con él. Siempre son las mujeres las que toman la iniciativa para mantener relaciones sexuales y esto en sí mismo ya supone una novedad en el cine español.

La película está dirigida por Carlos Aured, un cineasta del que recientemente se ha publicado el libro *Carlos Aured: nostalgia y pasión* (2015), escrito por el crítico cinematográfico Miguel Ángel Plana. Este autor reivindica la olvidada figura de este realizador en nuestro país, pero muy admirado en Francia, Gran Bretaña o Alemania. Es un cineasta de culto por títulos claves del cine de terror como *El retorno de Walpurgis* (1973) o *La venganza de la momia* (1973); aterriza en el cine erótico con *Susana quiere perder eso* (1977) y logra su gran éxito con *La frígida y la viciosa* (1981). Protagonizada por Lina Romay —conocida por *Apocalipsis sexual* junto con Ajita Wilson, actriz de la que ya hemos hablado en *Los bingueros*—, se trata de un melodrama erótico basado en el secuestro de Patricia Hearst. Al año siguiente rodaría *De niña a mujer* y *El hombre del pito mágico*, para regresar luego al cine de terror. Acabó su carrera profesional siendo responsable de programación de las noches golfas de Canal +.

Lina Romay fue el nombre artístico que utilizó Rosa María Almirall, musa y compañera sentimental del prolífico cineasta Jess Franco. En 1983 firmó con el pseudónimo Lulú Laverne *Una rajita para dos*, considerada oficialmente la primera película porno realizada en España, dato relevante pero que ha pasado desapercibido al estar codirigida junto a Jess Franco.

El fontanero, su mujer... y otras cosas de meter fue una de las películas más taquilleras de su época, pero su director perdió prestigio ya que el género erótico estaba muy menospreciado frente a otros géneros de culto como el de terror. Costó cuatro millones de pesetas (24.000 euros) y recaudó más de setenta (480.000 euros, aprox.).

La película, tal como explicó el propio Aured en el documental *Cuando España se desnudó* (2005), era una revisión del cine pseudoerótico del landismo llevado ya a la máxima libertad sexual: “Decidimos que [el largometraje] iba dirigido a una clase media-baja; decidimos que el protagonista tenía que ser una persona trabajadora y que, por otra parte, tuviera acceso a los domicilios para que así pudiera ligar con las señoras y todo eso”. La película, sin ningún tipo de valor artístico, como las películas anteriormente analizadas, comparte con ellas el gusto del público.

Lo interesante de esta película es analizarla como punto final de las intenciones iniciadas en materia de liberación sexual en el cine tardofranquista. Si bien esas películas tenían un argumento y desarrollo muy sencillos, contaban una historia y los encuentros sexuales formaban parte de la trama. En esta película, modelo que puede extrapolarse a todas las del cine S, el guion es casi inexistente. Estas producciones de bajo presupuesto priorizan el rendimiento sobre la forma, de una manera mucho más explícita que el cine comercial anterior. Apenas hay diálogos, las escenas sexuales son directas. Me gustaría señalar como uno de los aspectos más relevantes para nuestra investigación la forma en la que se representa el acto sexual. Desde un primer momento serán los personajes femeninos los que tomen la iniciativa, mostrando una actitud de control de la situación y de búsqueda de su propio placer que resulta una novedad en la forma de comportarse de los arquetipos femeninos en el cine estudiado.

Es cierto que se trata de una película que sigue los cánones del cine erótico, que no son los mismos que los del cine comercial. De hecho, está filmada teniendo al cine porno francés como referencia. Pero no hay que olvidar que todavía en 1981 esas películas se exhibían en salas comerciales y que lograban un éxito de taquilla muy significativo. Hasta la aprobación de las salas X en 1984, las salas comerciales proyectaban películas más cercanas a la pornografía que lo legalmente establecido. La falta de regulación legislativa

hizo que el cine S erótico español fuera uno de los más arriesgados del continente europeo. Señalemos algunos datos relevantes sobre este cine: *Las eróticas vacaciones de Stella* fue la sexta película más taquillera de 1978, con 372,6 mil euros (62 millones de pesetas), y *Sueca bisexual necesita semental* se convirtió en una de las producciones de mayor éxito internacional (Barroso, 2009).

Otro rasgo destacable de la película es que, a diferencia de la mayoría de las producciones de cine erótico español, tiene un tono más de comedia que violento. El sexo y la violencia son los dos de los elementos principales que conforman este tipo de películas. Violencia sobre todo vertida sobre las mujeres cuando mantienen relaciones lésbicas, que es otro elemento reseñable: la mayoría de estas películas resultan trasgresoras en cuanto al comportamiento femenino frente al masculino y por sus relaciones abiertamente homosexuales. Evidentemente, son escenas y situaciones creadas para una mirada heterosexual y masculina, pero muestran comportamientos sexuales con una libertad inexistente hasta entonces. Como hemos visto en el capítulo 4, en el apartado dedicado a historiar el deseo, las masculinidades son representadas de una forma más vulnerable, a la vez que físicamente más atractiva. Los cuerpos masculinos ya no son tan ridiculizados, sino que se muestran como objetos de deseo sexual. El deseo se extiende y se desplaza del cuerpo femenino al masculino. Vemos escenas en las que la mujer se queda insatisfecha y busca su placer en la masturbación ante la mirada pasiva del fontanero. Las mujeres muestran que son libres para tener sexo cómo y con quien quieren, se han apropiado de su cuerpo y placer, como así lo reivindicaba el movimiento feminista. El cine erótico y pornográfico siempre ha sido muy criticado por el feminismo por la manera masculina de filmar el deseo. Prueba de ello es que las relaciones sexuales entre mujeres están naturalizadas y las de los hombres no. Comparto dicha crítica pero abro las puertas a nuevas lecturas de películas como esta, entendiéndolas en el contexto histórico en el que se produjeron.

Aunque los temas son comunes —los cuernos y el macho—, se abren nuevas propuestas relacionales sexuales y de convivencia, como si los espectadores necesitasen didáctica en materia sexual, como así lo recogen otras películas del período, como *Cuarenta años sin sexo* (Juan Bosch, 1978), *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García, 1978) *El sexo ataca* (Manuel Summers, 1979). Sobre *El maravilloso mundo* hemos hablado al recoger los testimonios de la actriz Susana Estrada en relación con la publicación de *Los Kamasutra de Susana Estrada*. La película dirigida por Manuel Summers refleja con un humor inteligente y surrealista la fuerte represión sexual sufrida por los españoles a lo largo

de la historia y contiene entrevistas a gente de la calle de gran valor testimonial. Estas películas reflejan la ausencia de educación sexual y la necesidad de actualizarse de manera rápida en el consumo de estos productos.

En *El fontanero* vemos nuevas formas de relacionarse que, a día de hoy, resultan muy avanzadas. No estamos diciendo que sea una película con un discurso rupturista respecto al orden de género. Durante toda la película, la esposa del fontanero, Montserrat Prous, otra de las musas de Jess Franco, está encerrada en su casa como castigo por ser adúltera. Sin duda, el fontanero intenta imponer su dominio, quebrantado por la infidelidad de la esposa. Ya hemos visto como una constante en el cine analizado que los “cuernos” son la mayor ofensa para un hombre. Sin embargo, conforme avanza la película, la esposa del fontanero se las ingenia para escapar de su cárcel y dar rienda suelta a sus fantasías sexuales, incluyendo a su amiga. Al final de la película las dos parejas, tras haber intercambiado relaciones sexuales —excepto entre los dos miembros varones—, deciden formar un “cuatrimonio”: “Vamos a entrar en el Mercado Común, vamos a formar parte de Europa, no entiendo cómo no podemos formar un cuatrimonio, un matrimonio de cuatro” (Ver clip 6). Esta iniciativa la toman de nuevo las mujeres, que se muestran mucho más abiertas, como así lo demuestran en las escenas de sexo entre ellas. El lesbianismo en esta película no se plantea como en *Me siento extraña*, como fruto del amor, sino más bien como parte de un juego erótico entre ellas. Si en *Me siento extraña* la relación lésbica es vivida con tormento y oscuridad, en esta se asume con total normalidad y placer.

Del matrimonio como institución sagrada y pilar del régimen franquista, que se convertía en la máxima aspiración de los protagonistas de las comedias de mediados de los sesenta, pasamos al “cuatrimonio” que proponen los protagonistas de esta última película. Se trata de un aspecto que pertenece a la ficción, pero lo cierto es que tiene una gran carga simbólica y resume perfectamente la evolución en el campo de las mentalidades experimentada en esos años. La convivencia armónica y la aceptación libre de otras formas de relación sexual y afectiva me parecen un elemento destacable como punto final del análisis.

Veamos algunas escenas sobre la actitud de las mujeres respecto al sexo. En una de las visitas de los fontaneros a un domicilio, vemos a la portera hablando con otra vecina con un lenguaje muy sexista sobre la mujer que van a visitar, a la que llama “puta”. También quiero señalar la relación entre los dos fontaneros: el protagonista es el jefe y tiene explotado laboralmente al joven, al que tampoco le permite participar en sus orgías sexuales. Hasta que en este caso acepta que suba con él. La mujer los recibe en camisón y de inmediato les

sugiere que ella puede con los dos. Ante la posibilidad de llevar a cabo un trío, ellos reaccionan cohibidos. La posible relación sexual entre dos hombres siempre se muestra como una amenaza que provoca un total rechazo. De hecho, hay un momento en que el joven se acerca a su jefe y este le reprende (Ver clip 4 y 5). En otra escena acuden a un domicilio a “desatascar las cañerías” en el que se encuentran cuatro mujeres, entre ellas una negra y otra oriental, que se drogan y se besan entre ellas. Su exotismo y actitud contrasta con la de los dos hombres, que se comportan como catetos e inseguros.

Mandan a sus maridos al bar, mientras sus esposas mantienen una larga y placentera escena sexual. La cámara se aproxima cada vez más y los planos son directos. Los maridos desubicados se emborrachan en el bar y comentan que “prefieren que se acuesten entre ellas que con otros hombres”, aunque las crean inocentes y sosas para hacerlo. En una secuencia paralela, vemos como las amigas siguen disfrutando en total libertad hasta el alcanzar el orgasmo.

VALORACIÓN

El final de la película nos permite realizar algunas reflexiones.. Seguramente, si la vemos como una película a caballo entre el erotismo y la pornografía, no le demos otra interpretación que la de ver una escena sexual entre dos mujeres construida por y para la mirada masculina. Pero yo quiero insistir en su significado en el contexto histórico en el que se produce y que le otorga una cualidad trasgresora. La representación de la mujer en el cine español responde a los cánones de género establecidos por el discurso franquista y por la sociedad patriarcal. El sexo, como ya hemos visto, reprimido durante largas décadas, es fuente de pecado. Como consecuencia de ello, el sexo, sobre todo para las mujeres, fue un elemento ignorado o silenciado. Me gustaría ampliar este aspecto que tiene vital importancia utilizando una película que se estrenó el mismo año y fue dirigida por una mujer: *Función de noche*, de Josefina Molina. Una película testimonial del dolor que vivieron generaciones de mujeres silenciadas. Recordemos la devastadora escena en la que Lola Herrera verbaliza a su exmarido, Daniel Dicenta, sus traumas. El temor al goce sexual femenino y la ignorancia que marcó a generaciones de mujeres queda condensada en su confesión: “Yo necesito confesarte una cosa: yo soy una mujer que no ha sentido un orgasmo en mi vida” (Ardanaz Yunta, 2005:426).

Dos películas en las antípodas estéticas y argumentales, estrenadas el mismo año y muy bien acogidas por el público, que ponen de manifiesto que el placer sexual femenino, que

había constituido una fuente de dolor para generaciones de mujeres durante el franquismo, ahora puede llegar a ser expresión de goce y libertad para las mujeres en la nueva sociedad democrática.

CLIPS SELECCIONADOS: EL FONTANERO, SU MUJER Y OTRAS COSAS DE METER



CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

CONCLUSIONES

Esta investigación ha analizado el cine del destape en su relación con el contexto histórico en el que surgió, desde la perspectiva de género y a través del prisma de los estudios culturales.

Esta tesis ha bebido de autores de disciplinas diversas, estableciendo un diálogo con dichas fuentes y la posterior reflexión para poder aplicarlas a nuestro campo de estudio. El objetivo de esta investigación ha sido analizar el fenómeno del destape en su representación cinematográfica como un espacio donde la emergencia de cuerpos desnudos no era sino el marco para analizar discursos ideológicos, políticos y culturales que se produjeron en la última etapa del franquismo y durante el complejo proceso de transición a la democracia. El fenómeno comprende manifestaciones más amplias en prensa escrita, televisión, publicidad y teatro. Pero estudiarlo, correspondería al trabajo de otra investigación. En esta me he centrado en el cine —y, concretamente, en el género de la comedia— por ser el medio más popular.

Al iniciar la investigación, me enfrenté a una idea un tanto difusa y vaga sobre el significado del destape. De ahí que uno de los primeros objetivos fuera sido establecer una definición más clara sobre el fenómeno, sus raíces y su declive.

Analizar el destape desde la perspectiva histórica me ha llevado a contextualizarlo estableciendo un marco cronológico en el que fijar su origen y su fin y que delimitase las causas de su nacimiento, así como las de su ocaso. De ahí que sea una de las aportaciones de esta investigación enmarcar el destape en un período cronológico de unos veinte años, que comprende desde mediados de los sesenta, con las comedias del tardofranquismo, hasta la legalización del cine X en un momento ya de consolidación democrática. El objetivo del esfuerzo por periodizar el fenómeno del destape ha sido comprender mejor su evolución.

Desde un primer momento, mi intención ha sido clara a la hora de reivindicar el estudio de este cine popular, nunca antes estudiado con tanta profundidad y menos en el ámbito académico. Se trata de un cine que por su baja calidad artística nunca ha recibido el interés de críticos cinematográficos ni de historiadores. Mi enfoque no ha tenido en cuenta su calidad, sino su cualidad como uno de los productos culturales más consumidos en su época, elemento que me parece de enorme relevancia para entender las mentalidades de la sociedad de dicho período histórico.

La investigación del destape me ha llevado a concluir que se trata de un fenómeno que trasciende a su propia imagen. Bajo esa apariencia de superficialidad, de subproducto cultural grosero, descubrimos un entramado ideológico mucho más complejo. No se trata de un cine que destapa solo cuerpos desnudos, sino más bien que los destapa para tapar una maquinaria ideológica al servicio del régimen franquista. Además, este cine popular de apariencia ingenua fue un medio utilizado por la industria cinematográfica, que encontró en él la gallina de los huevos de oro para sacar a flote un sector que sufría una profunda crisis económica.

Uno de los objetivos de esta investigación ha sido asomarme a ese cine como a una ventana desde la que mirar al pasado sin tener en cuenta los factores estéticos o argumentales. En el siglo XXI es indudable el reconocimiento del cine como fuente histórica, pero sigue existiendo temor entre muchos sectores a la hora de utilizarlo. Desde los primeros estudios del historiador Marc Ferro sobre películas de carácter histórico han pasado más de cuarenta años, pero sigue habiendo un ineluctable recelo hacia las imágenes entre muchos historiadores; entre los que me incluyo, a pesar de mi formación y mi experiencia profesional trabajando con imágenes.

Toda investigación histórica requiere de la interpretación de las fuentes. El uso de las cinematográficas sigue ocasionando numerosos problemas para los historiadores. Toda interpretación y selección conlleva un riesgo. Pero una vez asumido que la interpretación subjetiva forma parte de la investigación, resulta una herramienta tan útil como las usadas por otras metodologías aparentemente más objetivas. El uso de la ficción como fuente y de la memoria subjetiva de quien la analiza pueden ser consideradas herramientas fidedignas para escribir el pasado. Dicho convencimiento ha guiado mi manera de mirar y de escribir la presente investigación.

Mis reflexiones en torno al cine como fuente para conocer el pasado han puesto de relieve que, a pesar de que esas ficciones no relaten acontecimientos históricos destacables, están impregnadas de ellos. El aspecto contextual es determinante para esta investigación —de ahí que le haya dedicado gran parte de ella—, pero también el interpretativo, recogido en la tercera parte de la investigación.

Esta última parte es la más novedosa, puesto que incluye un intento por historiar el destape a partir de todas las fuentes existentes, con el objetivo de clasificarlas y ordenarlas y así obtener un relato histórico sobre el tema. Por último, me gustaría destacar que el capítulo 5 —de análisis del corpus filmográfico— lo componen nueve películas, seleccionadas tras visionar más de doscientas películas relacionadas con el tema y más de

cuatrocientas pertenecientes al período comprendido. Estas nueve películas sirven de demostrar las hipótesis y objetivos planteados, que a continuación voy a resumir para observar los logros obtenidos.

Revisión de las preguntas formuladas como punto de partida

¿Por qué estudiar el destape? ¿Es el cine del destape un campo de estudio válido para historiar?

Creo haber respondido ya afirmativamente a esta pregunta cuando dije que considero que un conjunto de películas que veían millones de espectadores son merecedoras de ser reconocidas como una fuente digna para hacer historia. Es decir, historia social, en su sentido más amplio. Me gustaría aclarar que se produjeron películas con desnudo tanto en el cine de autor como en el de la tercera vía, así como en el cine de serie B. Analizar el desnudo en todos los ámbitos nos habría llevado a emprender una investigación mucho más amplia. Por esta razón, hemos hecho el esfuerzo de diferenciar películas con desnudo y películas de destape, desmontando algunas ideas preconcebidas al respecto, como las que han señalado durante décadas a *La trastienda* como la primera película del destape. En su apartado correspondiente, hemos analizado los porqués para no incluirla como tal en nuestra investigación y que sucintamente ahora recojo. Se trata de una película que marca un hito al mostrar por primera vez en el cine español un desnudo integral, el de la actriz María José Cantudo. Razón que convirtió a la película en un rotundo éxito de taquilla. Sin embargo, el desnudo es anecdótico. El verdadero tema de la película es el destape de la mentalidad del Opus Dei y sus imbricaciones sociales. Se trata de un drama y ya hemos aclarado que nuestro objeto de estudio es el cine más visto por su impacto social, económico y cultural y de género cómico. Nos faltaría confrontar el impacto emocional, pero la recepción, tal como ya hemos visto, es uno de los problemas metodológicos más difíciles de abordar. Por lo tanto, extraigo como una de las conclusiones principales que el cine analizado, bajo su apariencia de vulgaridad y superficialidad, recoge las contradicciones y complejidades similares a las del propio proceso histórico en el que se enmarca.

¿Por qué esas películas eran tan populares?

La mayor parte de nuestra investigación pertenecen al género de la comedia. Como ya he señalado, durante el período estudiado, el desnudo proliferó en todo tipo de géneros, pero en esta investigación me he centrado en las que tenían más éxito de taquilla y afluencia de público. Esta investigación me ha llevado a concluir que la popularidad de dichas películas responde a su enorme capacidad para entretener y emocionar al gran público. Esta cualidad les otorga un gran poder de transmisión y aceptación de los discursos ideológicos implícitos. El humor, como medio de expresión y de acercamiento entre individuos muy diferentes, es una de las señas de identidad de la mayoría de los españoles. Algo que, sumado a una generación de intérpretes con gran talento, convirtió a muchas de esas películas en rotundos éxitos de taquilla. Y eso no ha sucedido en ninguna otra etapa en la historia del cine español. La capacidad de emocionar facilita el consumo y la asimilación de lo que se está recibiendo. De ahí que hayamos analizado esta cualidad como factor primordial para entender el enorme calado de esas películas de tan baja calidad artística, películas argumentativamente sencillas y repetitivas pero con los ingredientes necesarios para lograr gran rentabilidad económica y —lo que resulta más importante desde nuestro enfoque culturalista y de género— convertirse en el medio idóneo para la transmisión del discurso de género franquista.

¿Qué destapa y qué tapa?

La primera conclusión general que obtenemos al responder a estas cuestiones es que sí, que el destape es un medio para analizar y revelar aspectos menos conocidos de ese período histórico. Como lo es el hecho de que se trate de un fenómeno que surgió dentro del régimen franquista, cuya represión en materia sexual había condicionado la moral de la sociedad española durante toda la dictadura. Por lo tanto, la permisividad respecto al desnudo femenino se produjo tras la muerte de Franco, pero se inició en la última etapa del régimen con el prolongado desmantelamiento jurídico de las leyes que lo prohibían. El franquismo permitió el destape, en nuestra opinión, de la misma manera que permitió la apertura del país al turismo: por razones políticas, e intereses económicos, que indujeron a sectores más aperturistas del régimen a buscar fórmulas de supervivencia en un momento de ocaso y de contexto internacional hostil a la pervivencia de una dictadura a finales del siglo xx en Europa.

La presente investigación ha buscado la forma de relacionar ambos fenómenos esenciales para entender ese período: el turismo y el destape, teniendo en cuenta lo que supusieron ambos en el proceso de transformación política, económica, social y cultural del país y a la luz de nuevos marcos teóricos como los *tourism studies*.

Si se me permite un juego de palabras, podríamos afirmar que uno de los principales logros de esta investigación es el descubrimiento del destape no solo como un fenómeno que destapa cuerpos femeninos desnudos, liberando la prohibición moral en el terreno sexual de los españoles tras cuarenta años de represión, sino más bien como una estrategia “perversa” para tapar y sofocar los deseos de cambio, del mismo modo que sucedió con el turismo.

Es una conclusión que puede parecer una aporía pero que, desde mi punto de vista, explica que un régimen tan castrador en el terreno sexual permitiera la “ola de erotismo”. Si Franco manifestó dejarlo todo “atado y bien atado”, el destape vendría a ser dejarlo todo “destapado pero bien tapado” con el firme objetivo de perdurar en el tiempo, manteniendo una sociedad despolitizada y amnésica: el sexo vino a ser la moneda de cambio de la libertad democrática.

En síntesis, el turismo y el destape fueron mecanismos propagandísticos o estrategias para seducir, tanto de cara al exterior como al interior, acerca de las bonanzas del régimen. Pero dicha estrategia, con el tiempo, resultó perversa para los propios intereses del régimen. Como bien han analizado otros investigadores, cuyos trabajos han sido referenciales, el turismo fue la puerta por la que penetraron los aires que traerían el cambio de régimen. Y bajo la epidermis de los cuerpos desnudos se manifestaron millones de españoles, que a través del sexo comenzaron a reclamar libertad. No quiero pasar por alto que esa “ola de erotismo” invadió las cinematografías de todo el mundo a mediados de los setenta. Se trató de un fenómeno global que respondió al fin de la censura en las pantallas, pero lo interesante del destape español es que se produjo en el contexto de una dictadura que había incidido decisivamente en la vida sexual de su población.

A priori, el sexo es uno de los elementos protagonistas de estas películas. A lo largo de toda la investigación hemos ido analizando y entendiendo el sexo como problema fundamental del individuo, no tanto en sus prácticas, que pertenecen a la intimidad de los seres humanos, sino como un espacio donde se manifiesta y ejecuta el poder, tal y como lo formuló Michel Foucault. Sin embargo, a pesar del deseo irrefrenable que conduce el argumento de todas estas películas, podemos afirmar que el resultado, más que sicalíptico, es grotesco. A pesar de que el análisis evolutivo de ese cine nos lleve a observar cómo, en

tan solo veinte años, se produce una profunda transformación desde la representación de la represión sexual en las comedias amnésicas y picantes del tardofranquismo hasta la transgresión sexual en el cine erótico S. El conjunto de las películas analizadas carece del erotismo y del poder de la seducción de las grandes películas eróticas producidas en otros países en el mismo período.

En conclusión, podemos decir que una de las aportaciones de la presente investigación tiene al destape y al turismo como manifestaciones de un arte de gobernar que utilizó el franquismo para ofrecer un rostro amable y que fue determinante en el proceso transicional.

A continuación vamos a analizar las aportaciones realizadas por esta investigación en el terreno de las representaciones o la construcción de los arquetipos masculinos y femeninos en el cine del destape.

Análisis del cuerpo y sus representaciones arquetípicas femeninas y masculinas; continuidades y rupturas, desvíos y perpetuaciones de los roles de género

Otra de las principales labores de esta investigación ha sido analizar las representaciones de género y su evolución arquetípica desde el cine landista hasta el cine S. Hemos analizado los arquetipos femeninos y masculinos desde la perspectiva culturalista y de género para observar la enorme capacidad que tiene el cine de perpetuar dichos roles, así como la de crear otros nuevos, que supusieron importantes rupturas discursivas de gran calado en la creación de nuevos imaginarios colectivos y nuevas identidades femeninas y masculinas.

He analizado la presencia de comportamientos que reforzaban el discurso de género, discriminatorio hacia la mujer, para mantener el orden establecido. A su vez he observado una serie de cambios en los comportamientos de estos arquetipos cinematográficos, que, sin ser reales, anticipan formas y actitudes nuevas de indudable calado entre los espectadores, como son, por ejemplo, nuevos comportamientos sexuales de las mujeres, a quienes vemos actuar de manera empoderada conforme avanzamos en el tiempo, frente a la ridiculización de unos arquetipos masculinos cada vez más en crisis.

Los cuerpos representados en este cine, tanto si están desnudos como si no —que es la mayoría de las veces—, son cuerpos que pueden ser analizados como alegóricos de una nación española en construcción. Este concepto, tomado de aquellas investigaciones que

analizan el cine en la construcción de nuevos relatos identitarios, nos ha servido para analizar los arquetipos masculinos como el “macho ibérico”, el “celtíbero”, el “rodríguez” y el “donjuán”, que responden a una misión patriótica. Los arquetipos masculinos de estas películas son los encargados de preservar el orden como cabezas de familia, de producir para el desarrollo de la nueva nación franquista, que a partir de los años sesenta necesita ser reformulada, y por ello se les permiten desvíos en sus comportamientos, como el adulterio. En cuanto al lugar que ocupa la mujer, veremos cómo evoluciona de su papel de arquetipo de fiel esposa y “ángel del hogar” a mujer que va liberando sus deseos y conquistando su autonomía como “mujer”. Dicha evolución se verá de manera representativa en el cine S, donde la vemos adueñarse de su placer sexual y someter a los personajes masculinos a su goce.

Tras haber analizado en perspectiva ese cine, he llegado a la conclusión de que a pesar de que en apariencia el discurso es continuista, ofrece rupturas simbólicas para construir nuevos imaginarios colectivos en relación a los roles de género que ya en la democracia se irán consolidando. Desde el enfoque culturalista y de género he releído las representaciones de esos personajes masculinos sicalípticos, carentes de erotismo y ridiculizados, como un leve atisbo del cambio que se produjo en ese contexto histórico y que fue provocado en parte por la irrupción de un nuevo discurso de género que llevó a las mujeres a la conquista del espacio público y la apropiación de su identidad, sobre todo en el terreno de lo corpóreo.

Las herencias del destape

Otro de los aspectos que hemos querido investigar en diferentes páginas es la actualidad del fenómeno. En los últimos años, como ya hemos señalado, se está produciendo una recuperación del fenómeno del destape, tanto a través de películas como en documentales, reportajes en televisión y novelas. Protagonistas del destape como Fernando Esteso, Andrés Pajares, Bárbara Rey o Susana Estrada están recibiendo una atención nueva y, sobre todo, un tratamiento diferente. Ya no solo se les está dando presencia mediática y voz para que relaten su propia experiencia sobre lo que significó para ellos el destape, sino que se les está tratando desde el respeto.

Sus propios protagonistas están reivindicando una lectura positiva sobre los efectos del destape en los aspectos contributivos, tanto económicos y políticos como sociales y culturales, más allá de la reiterativa imagen de tratarse de un género denostado por su superficialidad y su uso cosificador del cuerpo femenino. Me resulta fundamental este

aspecto, porque mi labor como historiadora ha consistido en analizar este cine desde la perspectiva que da el paso del tiempo para entender conceptos fundamentales como lo que suponía desnudarse, los efectos del desarrollismo, el turismo y la llegada de las suecas, la idea del amor, del matrimonio y del sexo y cómo han ido evolucionando. Que hoy en día se hable del destape y se divulgue entre las generaciones más jóvenes me ha permitido concluir que el fenómeno tuvo y tiene su importancia. Del mismo modo, que concluyo que existen unos arquetipos de género que forma parte de la cultura popular española, que son indelebles al paso del tiempo y que impulsa a buscar en el pasado referentes donde reconocerse.

Los españoles de mediados de los sesenta se veían reflejados en ese humor, en esa forma aunque paródica de entender la vida, del mismo modo que los españoles del siglo XXI que acuden en masa a ver películas como la saga de *Torrente* u *Ocho apellidos vascos*. Estas películas muestran señas de identidad cultural comunes. Autores como Cáceres o Triana Toribio enlazan a personajes como Torrente con el landismo, del que se reconoce heredero. Torrente revive las comedias sexy celtibéricas de los 70 utilizando los mismos ingredientes en cuanto al uso de una estética y una narrativa vulgares. Resulta muy interesante el análisis comparado de los tres grandes éxitos de la historia del cine español —*No desearás al vecino del quinto*, *Torrente 2* y *Ocho apellidos vascos*— para entender cómo esos personajes frívolos, groseros, antiestéticos o superficiales cautivan tanto al espectador de los años 70 como al del siglo XXI. Son personajes estereotipados que tras una apariencia muy viril revelan la crisis de la masculinidad heteronormativa dominante, a la vez que nos revelan su continuismo estereotipado desde el landismo hasta la actualidad como claves de su éxito. A pesar de la evolución cultural tan profunda que ha experimentado el país, la existencia de estas genealogías de arquetipos vienen a confirmar el gusto y la identificación con los rasgos identitarios comunes, a pesar de ser rechazados como “españolada”.

Nuevas líneas de investigación abiertas: por una historia de las emociones y de los públicos como sujetos históricos

La presente investigación ha procurado estudiar nuevos campos hasta ahora no muy abarcados por la historiografía, como son el sexo, el erotismo y las emociones. Se trata de campos de investigación que requieren complejas metodologías y herramientas analíticas multidisciplinares, pero que mientras mantengamos siempre el análisis contextual como

marco referencial, son retos alcanzables. Evidentemente, los acontecimientos políticos, económicos, sociales o culturales son más tangibles, pero las emociones son las que guían a los seres humanos y, por lo tanto, son dignas de consideración. Soy consciente de que esta investigación no ha podido solucionar el tema de la recepción. Carecemos de testimonios orales fidedignos que corroboren el impacto emocional de dichas películas. A pesar de que los historiadores que trabajamos con fuentes ficcionales somos cada vez más conscientes de la necesidad de historiar los públicos como sujetos históricos, tal como están haciendo Laffond o Montero y Paz, este sigue siendo un terreno muy complicado de explorar.

No nos queda otra solución respecto a nuestro objeto de estudio que confiar en los datos que indican que esas películas vistas por millones de espectadores gustaban, hacían reír y emocionaban a la vez que introducían nuevos modelos de representación. Es indiscutible la cualidad de espejo/reflejo de ese cine, que narra historias y entretiene a la vez que crea y recrea modelos de comportamiento. Sin duda, lo que resulta realmente interesante de este cine popular es que, por primera vez, visibiliza temas totalmente represaliados hasta entonces por el régimen. No importa tanto si esos estereotipos cinematográficos masculinos y femeninos tienen una correlación social real, sino su construcción ideológica, sobre todo si queremos entender cómo se produce la diferencia sexual y cómo se perpetúa a lo largo del tiempo.

Del mismo modo, considero que la cultura popular sigue siendo un terreno sobre el que abrir nuevas líneas de investigación que den continuidad a la presente en el ámbito del erotismo, el deseo, las emociones, el sexo, el cuerpo o la construcción de arquetipos e imaginarios colectivos como categorías de análisis histórico, tal como hace unas décadas lo fueron el género, la raza o la clase.

En síntesis, considero que he logrado el objetivo de superar las lecturas binarias sobre el fenómeno del destape, sobre la irrupción de los cuerpos desnudos femeninos en la cultura popular de masas. Y que he cumplido también el objetivo de mostrar lecturas más poliédricas que nos ayuden a comprender las continuidades y fisuras en el terreno de las representaciones de las feminidades y masculinidades en un período histórico tan complejo como apasionante.

El objetivo inicial de esta investigación ha sido analizar el destape como expresión del fin de la represión sexual y de dicho cine como muestra de las contradicciones de ese momento histórico, revalorizando, a su vez, el cine popular por ser el más consumido.

Espero que esta investigación haya contribuido a destapar conceptos soterrados y relevantes para comprender cómo se crean y perpetúan los arquetipos de género, más allá de ver en el fenómeno del destape simples cuerpos desnudos de mujeres al servicio del goce masculino, y que han contribuido a formar parte de la memoria colectiva de este país. Del mismo modo, esta investigación abre las puertas a otras que quieran reflexionar sobre cómo el cine construye arquetipos de género que trascienden el propio medio y entran a formar parte de la memoria colectiva y que pertenecen al terreno de los historiadores. Sólo así podremos defender nuestra disciplina frente a los usos y abusos de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE: FRANQUISMO, TRANSICIÓN E HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

- AA.VV.** *Antología Crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, Madrid, 1995.
- AA.VV.** *Memorias de la transición*, Taurus, Madrid, 1996.
- AA.VV.** Especial 20 aniversario, *Historia 16*, nº 241 Madrid, mayo 1995.
- AA.VV.** *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995.
- AA.VV.** *Cine español 1975-1984*, Universidad de Murcia, Murcia, 1985.
- AA.VV.** *El cine y la transición política española*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1986.
- AA.VV.** *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- AA.VV.** Un siglo de cine español, *Cuadernos de la Academia*, nº 1, octubre 1997.
- AA.VV.** Cine español 1975-1992. Revista *Vértigo*, nº 3-4, junio/septiembre, Ateneo da Coruña, La Coruña, 1992.
- ALBERICH, E.** Dossier: Erotismo y pornografía. Notas para una cronología. *Dirigido por*, nº 92, abril 1982, pp. 18-43.
- Diez años de cine español (1972-1982), *Dirigido por*, especial nº 100, pp. 22-33.
- ALEGRE, S.** *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Centro de Investigaciones Film-Historia, PPU, Barcelona, 1994.
- ALMODÓVAR, P.** *Patty Diphusa*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- ANGOUSTURES, A.** *Historia de España en el s. XX*, Ariel, Barcelona, 1995.
- BABY, S.** Volver sobre la *Inmaculada Transición*. El mito de una transición pacífica en España. En **CHAPUT, M.C.** *La transición española, nuevos enfoques para un viejo debate*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, pp. 75-92.
- BAGGALEY, J. P. y DUCK, S. W.** Televisión y Persuasión. En *Análisis del mensaje televisivo*, Gustavo Gili, Barcelona. 1979, pp. 136-162.

- BARRERA, C.** Los medios de comunicación: prensa, radio y televisión en la Transición. En **AA.VV.** *Historia Contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel, Barcelona, 1998, pp. 1064-1069.
- BENET, V. J.** *El cine español: una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- CAMPORESI, V.** *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Turfán, Madrid, 1994.
- CARDONA, G.** *La invasión de las suecas*, Ariel, Barcelona, 2009.
- CARMENA BARRACHINA, F.** El caso español. Préstamos, influencias y particularidades. En **M. F. LABAYEN y RAMOS, J.P. (EDS.)**. Escatologías de la imagen: acercamientos a la comedia gamberra. *Secuencias*, nº 24, 2006.
- CAPARRÓS LERA, J.M.** *El cine español de la democracia*, Anthropos, Barcelona, 1992.
— *Historia crítica del cine español*, Ariel, Barcelona, 1998.
- COLMEIRO, J. (ED.)**. *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso de la memoria*, Tamesis, Londres, 2007.
- COLOMER, J. M^a**. *La transición a la democracia*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- CRUMBAUGH, J.** *Destination Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, State University of New York Press, Albany, 2009.
— El turismo como arte de gobernar: los felices sesenta del franquismo. En **A. DEL REY REGUILLO**. *Cine, imaginarios y turismo: estrategias de seducción*, Tirant lo Blanch Humanidades, Valencia, 2007.
- DEL AMO, A.** *La comedia cinematográfica española*, Alianza, Madrid, 2009
- DEL REY REGUILLO, A.** *Cine, imaginarios y turismo: estrategias de seducción*. Tirant lo Blanch Humanidades, Valencia, 2007.
— Itinerancias virtuales y escritura cinematográfica del turismo. En **A. DEL REY REGUILLO. (ED.)**. *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*. Tirant lo Blanch Humanidades, Valencia, 2017.
- DE MIGUEL, C.** El cine vasco de los ochenta: A la búsqueda de la identidad propia. En *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria, 1998.
- DE PABLO, S.** *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1898-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria, 1998.

– El terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. En *Comunicación y Sociedad*, Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, vol. 11, nº 2, Pamplona, 1998.

FAULKNER, S. *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

– *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*, Bloomsbury Academic, Nueva York, 2013.

FERNÁNDEZ, C. Cine español: Entre la industria y la administración. *Revista Cinema 2002* (Abril, 1976, nº 14, pp.43-51).

FERRARY, A. Cambio político, social y cultural: la cultura española después de Franco. En **PAREDES ALONSO, F.J. (COORD.)**. *Historia de España contemporánea*. Ariel, Barcelona, 2009, pp. 1065-1091.

FIGUERAS, J. *Adivina quién te habla de cine*, Plaza & Janés, Barcelona, 2004.

FUENTES VEGA, A. *La iconografía del boom de España, 1950-1970* (Tesis Doctoral), Facultad de Geografía e Historia (Historia del Arte III Contemporáneo), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

– *Bienvenido Mr. Turismo*, Cátedra, Madrid, 2017.

FUNDACIÓN FOESSA. *Informe sociológico sobre el cambio político en España (1975-1981)*, Madrid, Euramérica, 1981.

FUSI, J. P. y PALAFOX, J. *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Espasa, Madrid, 1997.

GARCÍA CARRIÓN, M. *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Universitat de València, Valencia, 2013.

– *Un cine nacional para la democracia: reflexiones sobre lo español y lo popular en el cine de Berlanga, Saura y Almodóvar*. En I. SAZ y ARCHILÉS, F. (EDS). *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de València, 2012, pp.481-499.

– Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº73 (Octubre), 2017, pp.272-275.

GIL, A. *La censura cinematográfica en España*, Ediciones B, Barcelona, 2009.

GUERRA GÓMEZ, A. El rostro amable de la represión. Comedia popular y "landismo" como imaginarios en el cine tardofranquista, *Hispania Nova: revista online de historia contemporánea*, nº 10, 2012. <http://hispanianova.rediris.es>

GONZÁLEZ CASANOVA, J. A. *El cambio inacabable (1975-1985)*, Anthropos, Barcelona, 1986.

IMBERD, G. Cine quinqué e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 15, nº 3, Universidad Complutense, Madrid, 2015.

LABANYI, J. El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50. *Pandora: Revue d'études Hispaniques*, Universidad París VIII, nº 2, París, 2002, pp. 253-262.

— *Historia y Mujer en el cine del primer franquismo*. Secuencias. Revista de Historia del Cine, 2002.

— Lo popular en el cine español durante el franquismo. Diálogo entre Jo Labanyi y Santos Zunzunegui. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. MACBA, 2009, p. 95.

GÓMEZ ALONSO, R. El turismo no es un gran invento: aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60. En *Área abierta*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Rey Juan Carlos, nº 15:4, 2006.

GUBERN, R. (ED.). *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

— **TORREIRO, C.** ¿Una democracia liberal? (1962-1969). En **GUBERN, R. (ED.)**. *Ibidem*, 6ª ed, 2009, pp. 295-340.

— "Del Tardofranquismo a la Democracia (1969-1982)". En **GUBERN, R. (ED.)**. *Ibidem*, 6ª ed, 2009, pp. 341-390.

HUERTA FLORIANO, M. A. La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar, *Revista Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 2013, pp. 189-216.

— De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la Transición: Tradición y Modernidad, *Historia Actual Online*, nº 37 (2), Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2015, pp. 201-212.

—Cine y Sociedad: La construcción de los personajes masculinos y femeninos en el “Landismo” Tardofranquista, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 191, nº 773, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, mayo-junio 2015, pp.1-13.

HEREDERO, C. F. *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Alta films, Madrid, 1997.

HOPEWELL, J. *El cine español después de Franco*, El Arquero, Madrid, 1989.

IBARZ, M. (ED). *El presente como Historia. Cine documental 1930-2005*, Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Àrea de Cultura de la Diputació de Valencia, Valencia, 2005.

IMBERT, G. *Los discursos del cambio. Imágenes e Imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Akal, Madrid, 1990.

KINDER, M. *Blood cinema. The reconstruction of National Identity in Spain*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993.

LÁZARO REBOLL, A. y WILLIS, A. Introduction: film studies, Spanish cinema and questions of the popular. En **LÁZARO REBOLL, A. y A. WILLIS. (EDS.)**. *Spanish popular cinema*, Manchester University Press, Nueva York, 2004, pp. 1-24.

LÓPEZ, J.L. Cine postfranquista: Los restos del naufragio. Revista *Manhattan*, nº 1, enero 1987, pp. 11-16.

— Cine postfranquista: Los problemas sociales y la memoria histórica. Revista *Manhattan*, nº 3, marzo 1987, pp. 22-25.

— Cine postfranquista: Las adaptaciones literarias. Revista *Manhattan*, nº 4, abril 1987, pp. 22-25.

LUENGO, A. Otra proyección de *Días de Fútbol* (David Serrano, 2003). Entre el sainete y la repesca del landismo. En **P. BURKHARD y TÜRSHMANN, J.** *Miradas locales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Iberoamericana, Madrid, 2007, pp. 107-118.

MAINER, J.C. y JULIA, S. *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*, Alianza, Madrid, 2000.

MALEFAKIS, E. El canvi estructural i la Transició cap a la democràcia: Una perspectiva comparada, *L'Avenç*, nº 229, octubre 1998, pp.8-14.

MARTÍNEZ PÉREZ N. Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán. Revista *Icono14*, 1 de octubre de 2011, nº 3, vol. *especial*, pp. 275-293.

- MATELLANO, V.** *Spanish Exploitation, Sexo, Sangre y Balas*. T&B Editores, Madrid, 2011.
- MICHONNEAU, S. y NÚÑEZ SEIXAS X. M.** Imaginar España durante el Franquismo. En **S. MICHONNEAU Y NÚÑEZ SEIXAS X. M. (ED.)**. *Imaginarios y representaciones de España durante el Franquismo*, Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 1-7.
- MONTERDE, J. E.** *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja, 1973-1992*, Paidós, Barcelona, 1993.
- MORA GASPAS, V.** La popularización del arquetipo del homosexual en la comedia cinematográfica del tardofranquismo, *Dossiers Feministes*, nº 20, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 2015, pp. 337-351.
- ORDOÑEZ, M.** *Alfredo el Grande, vida de un cómico*, Aguilar, Madrid, 2008.
- PALACIO M. (ED)**. *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011.
- PAREDES, J. (COORD.)**. *Historia Contemporánea de España (s.XX)*, Ariel, Barcelona, 1998.
- PAZ, M. A.** *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, Rialp, Madrid, 2012.
- PÉREZ-DÍAZ, V.** *La primacía de la sociedad civil. El proceso de formación de la España democrática*, Alianza editorial, Madrid, 1993.
- PICCIANO, M.** *Las páginas oscuras de la transición española a través de L'espresso*, Panorama, Epoca (1975-1977) (Tesis doctoral inédita), Università de la Sapienza, Roma, marzo 2017.
- POWELL, CH.** La dimensión política de la Transición española en el exterior, *Revista Afers Internacionals*, nº 26, Fundació Cidob, Barcelona, 1993, pp. 37-64.
- PREGO, V.** *Así se hizo la Transición*, Plaza & Janés, Barcelona, 1996.
- PUIGDOMÈNECH, J.** *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, Ediciones JC, Madrid, 2007.
- RECIO, J.M.** *Alfredo Landa*, CILEH, Barcelona, 1992.
- RESEÑA, EQUIPO.** *12 años de cultura española 1976-1987*, Encuentro, Madrid, 1989.
- RÍOS CARRATALÀ, J. A.** *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.

RODRÍGUEZ PELLICER, R. El turismo extranjero de los años sesenta y la motorización española vista por nuestro cine. En **DEL REY REGUILLO, A. (ED).** *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*, Tirant lo Blanch Humanidades, Madrid, 2017, pp. 157-183.

ROVIRA I MARTINEZ, M. La memoria de la transició, ¿una herència del franquisme?, *Actes del Congrés La Transició de la Dictadura Franquista a la Democràcia*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, pp. 548-552.

RUEDA LAFFOND, J. C y J. VIDAL PELAZ. (EDS.). *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Rialp, Madrid, 2002.

- y **GUERRA GÓMEZ, A.** Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº64, 2009, pp.396-409.
- y **CORONADO RUIZ, C.** La televisión franquista ante el espejo. Ejemplos sobre la ficcionalización audiovisual de la televisión en la España de los años sesenta y setenta. *Razón y palabra*, nº72, 2010.
- Entre Franco y Juan Carlos. Representación y memoria en televisión y otros medios populares (1966-1975), *Historia Actual Online*, nº 32, otoño 2013, pp. 93-105.
- Nosotros somos así. Socialización Televisiva y españolismo banal en el ocaso del Franquismo. *Pensar con la Historia desde el siglo xx*. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, UAM ediciones, 2015, pp. 4219-4235.
- y **QUÍLEZ ESTEVE, L.** Dossier: discursos de memoria y posmemoria. Medios e industrias culturales. *Historia Actual Online*, nº38 (3), 2015, pp.53-56
- Monumentalización del pasado, historiografía y memoria mediática: el holocausto y la Transición española. *Historia actual online*, 38 (3), 2015:71-85.
- El candado del 78: Podemos ante la memoria y la historiografía sobre la ruptura democrática, *Historia Contemporánea* nº 53, UPV, 2016, pp.725-751.

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

PARDO, A. Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?, *Comunicación y Sociedad*, vol. XX, nº 2, 2007, pp. 133-173.

PAREDES, J. (COORD.). *Historia Contemporánea de España (siglo XX)*, Barcelona, Ariel, 1998.

PAVLOVIĆ, T. *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, State University New York Press (SUNYP), Albany, 2003.

- SIMPOSIO HISTÓRICO.** *La transición española*, Instituto Universitario de Historia Social Valentín de Foronda, Vitoria, 1996.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.** *Filmando el cambio social*, Laertes, Barcelona, 2014.
- SÁNCHEZ VIDAL, A.** El cine español y la transición, en *Del franquismo a la postmodernidad*, Madrid, Akal, 1995, p. 85-96.
- *El cine de Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988.
- SÁNCHEZ VIOSCA, V.** La memoria impuesta: notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, nº 11. Universitat de València, Valencia, 2003, pp. 43-48.
- *Cine de Historia, Cine de Memoria: La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006.
- SEGUIN, J. C.** *Historia del cine español*, Acento, Madrid, 1991.
- SESE, J. M.** *El cine en 111 películas*, EIUNSA, Madrid, 1998.
- SHMITTER, PH. C.** La transitología: ¿ciencia o arte de la democratización?, en *La consolidación democrática en América Latina*, Hacer, Barcelona, 1994, pp. 167-222.
- SOTO, A.** *La transición a la democracia. España 1975-1982*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- TEZANOS, J. F.** *Estructura de clases y conflictos de poder en la España postfranquista*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1978.
- TRENZADO ROMERO, M.** *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1999.
- TORRES, A. M.** *Cine español, 1896-1983*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- TRIANA TORIBIO, N.** *Spanish National Cinema*, Routledge, Londres, 2003.
- TRIGUERO, J.** La generación de Fraga y su destino. En *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, junio-julio 1965, París, pp. 5-16. Recuperado de <http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri01005.htm>
- TUSELL, J y A. SOTO (EDS.).** *Historia de la transición, 1975-1986*, Alianza Universidad, Madrid, 1996.
- *La transición española a la democracia*, Historia 16, 2 vols., Madrid, 1997.

- TUBAU, I.** *Film ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas años sesenta* (Tesis doctoral), Universitat de Barcelona (UB), Barcelona, 1979.
- VALLEJO, VALLEJO, A.** Género, autorrepresentación y cine documental. *Les glaneurs et la gleneuse de Agnès Vardà. Quaderns de Cine*, nº 5, Universidad Autónoma de Madrid (UAM), 2010, pp. 101-117.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.** *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona, 1971.
 – *Crónica sentimental de la Transición*, Planeta, Barcelona, 1985.
- VELÁZQUEZ, J. L.** *La generación de la democracia, historia de un desencanto*, Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- VILARÓS, T. M.** *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- VILLÁN, J.** *Y vinieron las suecas. Tránsitos y lujurias en los años 60*, Akal, Madrid, 2002.
- YSAS, P.** Ni modèlica ni immodèlica, la transició des de la historiografia, *Franquisme & Transició. Revista d'Història i de Cultura 1*, Barcelona, 2013, pp. 273-308.
- ZURIGUEL PÉREZ, C.** El cinema español durant el franquisme: reflex de frustracions sexuals, *Cinema Rescat. Investigació, recerca i recuperació del patrimoni cinematogràfic català*, año III, nº 8, 2º semetrestre 1999, pp. 8-13.
- ZUNZUNEGUI, S.** *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE: FEMINISMO/GÉNERO/HISTORIA DE LAS MUJERES EN ESPAÑA/ MUJER Y CINE

- AA.VV.** *Mujeres y Hombres en la formación del pensamiento occidental*, Actas de las VII Jornadas de Investigación interdisciplinaria, vol. II, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989.
- AA.VV.** *Cine y Género en España*, Cátedra, Madrid, 2010.
- AGUILAR, P.** *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Fundamentos, Madrid, 1998.

- BARRIO, E.** *Historia de las trasgresoras. La transición de las mujeres*, Icaria, Barcelona, 1996.
- BEAUVOIR, S.** *El segundo sexo*, Cátedra, Feminismos, 1999.
- BORREGUERO, C., CATENA, E. ET AL.** *La mujer española de la tradición a la modernidad (1960-1980)*, Tecnos, Madrid, 1986.
- BOCK, G.** Historia de la mujer, historia del género. *Historia Social*, nº 26, 1996, pp. 55-77.
- BORDERÍAS, C.** Subjetividad y cambio social en las historias de la vida de mujeres: notas sobre el método biográfico. *Arenal. Revista de Historia de mujeres*, vol. 4, nº 2, Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, Granada, 1997, pp. 177-195.
- BOURDIEU, P.** *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- BUTLER, J.** *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Londres, 1993.
- CAMPS, V.** *El siglo de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1998.
- CASTEJÓN LEORZA, M.** *25 años de la Muestra de Cine y Mujeres de Pamplona*. IPES, Pamplona, 2012.
- *Fotogramas de Género. Representación de Masculinidades y Femenidades en el cine español (1977-1982)*, Siníndice, Logroño, 2013.
- *Más fotogramas de género. Representación de Masculinidades y Femenidades en el cine español de los noventa*, Siníndice, Logroño, 2015.
- CASTRO GARCÍA, A.** *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Ediciones KRK, Oviedo, 2009.
- COLAIZZI, G. (ED.)**. *Feminismo y teoría fílmica*, Colección Eutopías/Mayor, Valencia, 1995.
- CUESTA BUSTILLO, J. (DIR.)**. *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2003.
- DE LAURETIS, T.** *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y cine*, Cátedra-Feminismos, Madrid, 1992.
- DONAPETRY, M.** *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*, Fundamentos, Madrid, 2006
- DRAC MÁGIC.** Mujeres y ciudad en el espacio mediático. *I Congreso de les Dones de Barcelona*, Barcelona, 15-16 gener de 1999, pp. 183-207.

- ESTEBAN, M^a LUZ.** *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2013.
- FARGE, A.** La Historia de las mujeres. Cultura y Poder de las mujeres: ensayo de historiografía. *Historia Social*, nº 9, UNED, Valencia, 1991, pp. 79-101.
- FRANCO RUBIO, G. e IRIARTE GOÑI, A. (ED.).** *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*, Icaria, Barcelona, 2009.
- FOLGUERA, P. (ED.).** *El Feminismo en España: dos siglos de Historia*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1988.
- La mujer en la España Contemporánea: Introducción. En **E. GARRIDO. (ED.).** *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997, pp. 417-420.
- GIL GASCÓN, F.** *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Ed. Comunicación social, Madrid, 2011.
- GONZÁLEZ CABALLERO. M. M.** *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española 1967-1976* (Tesis doctoral), Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, 2016.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, M.J.** La representación de la Educación femenina franquista en el cine español de la Transición. *Tercer Encuentro Nacional sobre Empoderamiento Femenino*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México, 8 de marzo de 2007.
- y **JIMÉNEZ PELCASTRE, A.** La idea cinematográfica de la mujer según la voz oficial de la Iglesia católica. *5º Encuentro Nacional sobre empoderamiento femenino*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México, 2009, pp.193-210.
- Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición, *Quaderns 5*, 2010, pp.43-50.
- GRAU BIOSCA, E.** De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español. 1965-1990. En **M. PERROT y DUBY, G.** *Historia de las mujeres*, vol. 5, Taurus, Madrid, 1993, pp. 673-684.
- GUARINÓS GALÁN, V.** Mujer en Constitución. La mujer en el cine de la Transición. *Quaderns de Cine*, nº 2, Universidad de Alicante, Alicante, 2008, pp. 51-62.
- HERRERA GÓMEZ C.** La construcción sociocultural del deseo y el erotismo, conferencia impartida en el seno de las Jornadas de Deseo y Psiquiatría (Ayuntamiento de Tarragona), Teatre Metropol de Tarragona y Departamento de Antropología de la

Universitat Rovira i Virgili, 30 de mayo de 2013. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Qh_zZ8e6-Wk

HIGONNET, A. Mujeres, imágenes y representaciones. En **M. PERROT y DUBY, G.** *Historia de las mujeres*, vol. 5, Taurus, Madrid, 1993, pp. 369-398.

JORDAN, B y TAMOSUNAS-MORGAN, R. Gender and sexuality in post-Franco cinema. En **B. JORDAN.** *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 1998, pp. 113-155.

— **JORDAN, B.** La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario, *Res publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, nº 13-14, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 287-296.

KAPLAN, A. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara.* Cátedra-Feminismos, Madrid, 1998.

KUHN, A. *Cine de mujeres.* Cátedra, Madrid, 1991.

LIPOVETSKY, G. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino.* Anagrama, Barcelona, 1999.

LÓPEZ, J. L. Cine postfranquista: la mujer y la comedia madrileña, *Revista Manhattan*, nº 5, mayo 1987, pp. 22-25.

MARTÍN, A. ¿Turismo “queer?": La generación felpa o el cuerpo social del turismo. En **DEL REY REGUILLO, A. (ED.).** *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*, Tirant lo Blanch Humanidades, Madrid, 2017, pp. 109-133.

MEDINA QUINTANA, S. Gerda Lerner: La historia como compromiso, *Asparkia. Revista de Investigació Feminista*, nº 25, Universitat Jaume I, Castellón, 2014, pp. 225-230.

MURARO, L. *El orden simbólico de la madre*, Horas y horas, Madrid, 1995.

— *La política del deseo: la diferencia femenina se hace historia*, Icaria, Barcelona, 1996.

MULVEY, L. *Placer visual y cine narrativo*, Fundación Instituto Shakespeare, Valencia, 1988.

NASH, M. Nuevas dimensiones en la historia de la mujer. En **NASH, M. (ED).** *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1984, pp. 9-50.

— y **AMELANG, J. (EDS.).** *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1990.

- Dos décadas de historia de las mujeres en España: una reconsideración. *Historia Social*, nº 9, invierno 1991, pp. 137-161.
 - Pronatalism and motherhood in Franco's Spain. En **BOCK, G. y THANE, P. (EDS.)**. *Maternity and Gender Policies*, Routledge, Nueva York, 1991, pp. 160-178.
 - Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España. *Historia Social*, nº 20, 1994, pp. 151-172.
 - Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea. En **P. CHALMETA y CHECA CREMADES, F. (EDS.)**. *Cultura y culturas en la Historia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.
 - Historia e Historiografía de las mujeres españolas. En **M. A. GARCÍA DE LEÓN et al (COORD.)**. *Sociología de las mujeres españolas*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, pp. 385-404.
 - *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Taurus, Madrid, 2000.
 - y **FUENTES, P. (EDS.)**. *Entre dos orillas: las mujeres en la Historia de España y América Latina*, Icaria, Barcelona, 2012.
 - (ED.)**. *Feminidades y Masculinidades. Arquetipos y prácticas e género*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.
 - Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The Sueca and Don Juan in the 1960s, *Cultural History*, 4.2: 136–161, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2015.
 - Masculinidades vacacionales y veraniegas: el Rodríguez y el donjuán en el turismo de masas, *Rubrica Contemporanea*, vol. VII, nº 13, 2018, p. 23-39.
- MORCILLO GÓMEZ, A.** *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Siglo XX Editores, Madrid, 2015.
- OFFEN, K.** Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo, *Historia Social*, nº 9, 1991, pp. 103-135.
- OROZ, E.** *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)* (Tesis doctoral), Departamento de Estudios de Comunicación, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2014.
- PARRONDO, E. y CAMPORESI, V.** Cine y Mujeres: (Re) Visiones feministas, *Secuencias*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, octubre 1995, pp. 5-6.

PIEROLA, G. La publicidad como instrumento político: la imagen de las mujeres durante el franquismo, en **S. SERRA BUSQUETS, COMPANY MATES, A. y PONS BOSCH, J. (COORD.)**. *Aportacions de la comunicació a la comprensió i consstrucció de la historia del segle XX; La comunicació audiovisual en la historia*, vol. 2, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2003, pp. 879-898.

SOLEY-BELTRAN, P. Configuración de la Sexualidad como práctica discursiva. Una introducción a la sociología del cuerpo, en **M. TORRAS. (ED)**. *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Barcelona, 2007, pp. 247-264.

SOMOLINOS MOLINA, C. “Lo personal es político”. Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz. En: *Philobiblion: Revista de literaturas hispánica*, nº 2, Universidad Autónoma de Madrid. Asociación de Jóvenes Hispanistas, Madrid, 2015, pp. 91-104.

TORRAS, M. El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia, en **M. TORRAS. (ED)**. *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Barcelona, 2007, pp. 11-41.

RABALSKA, C. Women in Spanish Cinema in Transition, *International Journal of Iberian Studies*, nº 9:3, University of California, California, 1996, pp. 166-179.

RIVERA GARRETAS, M^a. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Icaria, Barcelona 1998.

RODRÍGUEZ MAGDA, R. M^a. *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Antrophos, Barcelona, 1994.

THRELFALL, M. State Feminism or Party Feminism? Feminist Politics and the Spanish Institute of Women, *The European Journal of Women's Studies*, vol. 5, Thousand and New Delhi, Londres, 1998, pp. 69-93.

ZECCHI, B. *La mujer en la España actual*, Icaria, Barcelona, 2004.

— *La pantalla sexuada*, Cátedra, Madrid, 2014.

BIBLIOGRAFÍA PARA EL MARCO TEÓRICO; ESTUDIOS SOBRE HISTORIOGRAFÍA, HISTORIA Y CINE, CULTURAL STUDIES, PENSAMIENTO Y SEXUALIDAD

- ARDANAZ YUNTA, N.** La Transición Política Española en el cine, *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, nº 2, Revista de la Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998.
- Los discursos políticos televisivos durante la Transición Española, *Actas del 18º Congreso de la IAMHIST* (Internacional Association of Media and History), Leeds, 1999.
 - Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición, en **R. RUZAFÁ ORTEGA. (ED.)**. *Transición y consolidación democrática en España. La Historia a través del cine*. Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, Universidad del País Vasco, 2003.
 - Representaciones de Género en el Cine Español de la Transición, *Actes del Congrés La Transició de la Dictadura Franquista a la Democràcia*, 20, 21 y 22 de octubre de 2005, UAB, Barcelona, 2005.
 - Entrevistas a cineastas: Agnès Varda, Margarethe Von Trotta, en **M. CASTEJÓN LEORZA. (ED.)**. *25 años de Cine y Mujeres*, IPES, Pamplona, 2011.
 - En portada: En busca de la mujer ideal. Representaciones de género en la posguerra, *Jornadas Internacionales Fotogramas de posguerra*, organizadas por la Revista Fotogramas, Madrid, 2 y 3 de junio del 2012.
 - La maleta mexicana: la historia contada a través de un visor, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 28, junio 2012, pp. 24-28.
 - Angèle Etoundi: la mirada femenina de África, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 29, diciembre 2012, pp. 4-11.
 - Archivos de la Filmoteca de Navarra: más que un plató de cine, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 30, junio 2012, pp. 60-62.
 - Foto Fija: Javier Aguirresarobe *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 31, diciembre 2013, pp. 52-56.
 - **ET. AL.** *Historia del cine británico*, T&B Editores, Madrid, 2013.
 - La butaca de Oskar Alegría, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 32, junio 2014, pp. 64-70.
 - Diálogo de las Artes: Las Negras Producciones, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 33, diciembre 2014, pp. 54-58.

- Tesis sobre Ana, en **M. CASTEJÓN LEORZA**, *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90*, Siníndice, Logroño, 2015.
 - En portada: Louis Greenfield, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 34, junio 2015, pp. 4-15.
 - Documentando la vida: La butaca de Arena Comunicación, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 35, diciembre 2015, pp. 66-71.
 - Yo pongo mi cuerpo, otros la imaginación. Auge y caída del cine del destape (1976-1979). Ponencia para el Congreso Internacional *El cine y la televisión en la España de la post-transición (1979-1992)*, TECMERIN, Universidad Carlos III, Madrid, 10 y 11 de diciembre del 2015.
 - Foto fija: el cine de Patxi Uriz, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 36, junio 2016, pp. 60-63.
 - La butaca de Jonás Trueba, *Contraluz* (Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra), nº 37, febrero 2017, pp. 66-70.
- AA.VV.** *Apuntes sobre las relaciones entre el Cine y la Historia (El caso español)* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 2004.
- ANDERSON, B.** *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, 1983.
- AUGE, M.** *El sentido de los otros*, Paidós, Barcelona, 1996.
- CHALMETA, P. et al.** *Cultura y culturas en la Historia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.
- BARTHES, R.** Salir de Cine, en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, pp. 350-355.
- BATAILLE, G.** *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2007.
- BLOCH, M.** *Introducción a la Historia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.
- BELLOUR, R.** *El cuerpo del cine*, Shangrila Ediciones, Santander, 2013.
- BERGER, J.** *Modos de Ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- BRAUDEL, F.** *La Historia y las Ciencias Sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- BRAUDILLARD, J.** *De la seducción*. Cátedra, Madrid, 2007.

- *Cultura y simulacro*, 3ª ed., Editorial Kairós, Barcelona, 1987.
- BURKE, P.** *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.
- *Coneixements comuns*, CCCB, Barcelona, 2013.
- CAÑADA, A.** La censura y la moral en el cine de la Pamplona de los años treinta (1931-1939), *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, nº 7, UPV, 2004, pp. 39-71.
- CARBONELL, CH. O.** *La historiografía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- CARR, E. H.** *¿Qué es la Historia?*, Ariel, Barcelona, 1995.
- CASETTI, F.** La pasión teórica, en **M. PALACIO y ZUNZUNEGUI, S. (COORD.)**. *El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 101-115.
- CHARTIER, R.** *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona 1992.
- COLMEIRO, J.** ¿Una nación de fantasmas? Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 4, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, pp. 17-34.
- DE CERTEAU, M.** *La invención de lo cotidiano.*, University of California Press, Berkeley, 1984.
- DELGADO, M.** *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- DERRIDA, J.** El cine y sus fantasmas (entrevista), *Cahiers du Cinéma*, nº 556, abril 2001.
- *Diary of a Conference on Sexuality*, Barnard Women Scholars Conference on Sexuality, New York Faculty Press, Nueva York, 1982.
- DUBY, G.** *Diálogo sobre la historia. Conversaciones con Guy Lardreau*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- ECO, U.** *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1977.
- *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- FOUCAULT, M.** *Historia de la Sexualidad*, 3 vols., Siglo XXI, Madrid, 1993.
- *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1988.

- *La inquietud por al verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Siglo XXI, Madrid, 2013.
- FERRO, M.** *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- FREUD, S.** *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Clásicos del siglo XX, *El País*, Madrid, 2002.
- GRAHAM, H. y LABANYI, J. (EDS).** *Spanish cultural studies: an introduction*. Oxford University Press, Oxford, 1995.
- GUARDIOLA, J.** Otras miradas, otras representaciones, en **PALACIO, M. y ZUNZUNEGUI, S. (Coord.)**. *El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 221-261.
- HALL, S. (ED).** *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, Londres, 1997.
- Cultural Identity and Cinematic Representation, en **Stam, R. y Miller T.** *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishers, Nueva York, 2000, pp. 704-715.
- HERNANDEZ SANDOICA, E.** La historia cultural en España; tendencias y contextos en la última década, *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 4, 2001.
- IZQUIERDO, A.** Sobre la ficción y el Estado en Platón y Nietzsche, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 2, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, pp. 201-218.
- LAGNY, M.** *Cine e Historia. Problemas y Métodos en la Investigación Cinematográfica*, Bosch Comunicación, Barcelona, 1997.
- LENNE, G.** *Erotisme et Cinema*, La Musardine, París, 1998.
- LYOTARD, J.F.** *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 2006.
- MACÓN, C. y SOLANA, M. (EDS.)** *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado*, Título, Buenos Aires, 2015.
- MONTERDE, J. E, SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGIMBAU, A.** *La representación cinematográfica de la Historia*, Akal-Referentes, Madrid, 2001.
- PALACIO, M.** La noción del espectador en el cine contemporáneo. En **M. PALACIO y ZUNZUNEGUI, S. (COORD.)**. *El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 69-101.
- Estudios culturales y cine en España, *Comunicar*, nº 29, XV, 2007, pp. 69-75.

- PAZ, M^a. A. y MONTERO, J.** *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Universidad Complutense, Madrid, 1995.
- NICHOLS, B.** *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.
- RODRÍGUEZ HERRERO, V.** Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción cinematográfica, *Gazeta de Antropología*, nº 28, Universidad de Granada, Granada, 2012. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/20643>
- ROSESTONE, R. A.** *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- SANTACANA, C.** Cultura e identidad durante el franquismo, *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 45, Université de Provence, 2010, pp. 189-200.
- Sobre las rupturas y las continuidades en los años sesenta, *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº16, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, pp. 31-52.
- SORLIN, P.** Cine y Sociedades Europeas, *Film-Historia*, vol. I, nº 2, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1991, pp. 73-87.
- SUÑOL, V.** *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función el Corpus Aristotelicum* (Tesis doctoral en línea), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 2008. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN, S.** *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999.
- YRAOLA, A.** *Historia contemporánea de España y Cine*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1997.
- VIDAL PELAZ, J y RUEDA LAFFOND, J. C.** *Ver cine; los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2002.
- WALKER, A.** *El sacrificio del celuloide. Aspectos relacionados del sexo en el cine*. Anagrama, Barcelona, 1966.
- WILLIAMS, L.** *Screening Sex*, Duke UP, Durham, 2008.
- Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso, *Film Quaterly*, vol. 44 nº 4, verano 1991, pp. 2-13.

ZIZEK, S. Looking Awry. En **R. STAM Y MILLER T.** *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishers, Nueva York, 2000, pp. 524-539.

ZURIAN, FRANCISCO A. (ED.). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual, *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*, Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 475-488.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL DESTAPE O ASPECTOS RELACIONADOS CON SEXUALIDAD Y EROTISMO EN ESPAÑA

AGUILAR, J. *Las estrellas del destape y la Transición. El cine español se desnuda*, T&B ediciones, Madrid, 2012.

ALONSO TEJADA, L. *La represión sexual en la España de Franco*, Luis de Caralt, Barcelona, 1977.

ARCE, J. Con "S" de Sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la Transición, *Quaderns*, nº 9, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2014, pp. 97-105.

ARJONA MÁRQUEZ, A. L., CRUZ VILLEGAS, I. y LUNA PEREA, C.A. El cine de destape antes y después de la Transición: otro síntoma de cambio en la sociedad del momento, *Actes del Congrés La Transició de la Dictadura Franquista a la Democràcia*, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Barcelona, 20, 21 y 22 de octubre de 2005, pp. 427-434.

BARBA, D. *100 españoles y el sexo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2009.

BARRIOS, M. *Crónicas del destape*, Planeta, Madrid, 1979.

BARROSO, M.A. *Cine erótico en cien jornadas*. Ediciones Jaguar, Madrid, 2009.

BASSA, J. y FREIXAS, R. *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona, 2000.

BAUTISTA, P. *Carne de cine*, Sevilla, 1975.

BRAVO, J. *La guerra de los muslos*, Ediciones S.A., Madrid, 1976.

CÁCERES GARCÍA, J. *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica* (Tesis doctoral), UMI, Washington, 2008.

- COLLADO ALONSO, R.** El destape del cartel de cine español. La nueva libertad sexual en la transición española, *Icono14*, nº 3, vol. especial, Madrid, 2011, pp. 194-220.
- DE COMINGES, J.** *Mis años de cine (1976-1979). Entre el destape y la "qualité"*, DVD ediciones, Barcelona, 2001.
- ESLAVA GALÁN, J.** *Lujuria. Los pecados capitales en la Historia de España*, Destino, Madrid, 2015.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, S. (ED.)** *Spanish Erotic Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2017.
- GASCA, L.** *El erotismo en el cine*, Hamaika, Madrid, 1983.
- GUARNER, J. L.** Cara a cara al desnudo, *Fotogramas*, nº 1481, marzo 1977, Barcelona, p. 14.
- GUBERN, R.** *El eros electrónico*, Taurus Pensamiento, Barcelona, 2000.
- IKAZ, J.** *Disparate nacional. El cine de Mariano Ozores*, Apple Head Creaciones, Málaga, 2016.
- KOWALSKY, D.** Rated S: softcore pornography and the Spanish transition to democracy (1975-1982), en **LÁZARO-REBOLL, A. y WILLIS, A. (EDS.)**. *Spanish popular cinema*, Manchester University Press, Manchester, Nueva York, 2004, pp. 188-208.
- Cine nacional non grato. La pornografía española en la Transición (1975-1982), en **N. BERTHIER y SEGUIN, J. C.** *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa Velázquez, Madrid, 2007, pp. 203-216.
- MARÍ, J.** Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la crítica cultural de Vázquez Montalbán, en **J. COLMEIRO (ED.)**. *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso de la memoria*, Tamesis, Londres, 2007, pp. 129-141.
- El Umbral del destape. En **C. ARDAVÍN (ED.)**. *Valoración de Francisco Umbral (Ensayos críticos en torno a su obra)*, Llibros del Pexe, Gijón, 2003, pp. 242-58
- Undressing Opus Dei: Reframing the Political Currency of *Destape* Films. En **S. FOUZ-HERNÁNDEZ (ED.)**. *Spanish Erotic Cinema*, Edinburg University Press, Edinburg, 2017, pp. 92-109.
- MARTÍ, O.** El cine español a pelo descubierto, *Fotogramas*, nº 1422, Barcelona, enero 1976, pp. 7-9.

- MARTÍN ESCORZA.** *El destape; crónica erótica-política de la transición*, Tichel, Madrid, 2007.
- MELERO, A.** Armas para una narrativa del sexo. Transgresión y cine “S”. En **M. PALACIO (ED.)**. *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011, pp. 127-144.
- The Erotic Lesbian in Spanish Sexploitation Films of the 1970s, *Feminist Media Studies*, Taylor and Francis, 2013
- OZORES, M.** *Respetable público (Cómo hice casi 100 películas)*, Planeta, Barcelona, 2002.
- PELAYO GARCÍA, I.** *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (Tesis doctoral inédita) UCM, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2011.
- PEIRÓ, J.** *Anys de pit i cuixa*, Planeta, Barcelona, 2005.
- PÉREZ NIÑO, T.** *Historia del cine erótico español*, T&B Editores, Madrid, 2011.
- *Nadiuska, el juguete roto del cine erótico español*, Cacitel S.L., Madrid, 2012.
- PICORNELL, M.** ¿De una España viril a una España travesti? Transgresión, transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia. *Feminismos/S*, nº 16, Universitat de les Illes Balears, 2010, pp. 281-304.
- PONCE, J. M.** *El destape nacional*, Glénat, Barcelona, 2004.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, A. (COORD.)**. Tres suecas para Tres Rodríguez, en *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*. Ed. Dykinson, Madrid, 2015, pp. 230-232.
- RODRÍGUEZ CENTENO, J. C.** Publicidad y cine erótico en la prensa de la Transición, *Questiones Publicitarias*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 39-47.
- RÍOS CARRATALÀ, J. A.** *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.
- RINCÓN DÍEZ, A.** *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Históricos e Institucionales, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2014.
- SANTOS FONTENLA, C.** Amor y Desamor. Sexo, antierotismo y represión en el cine español, en **AA.VV.** *7 trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, pp. 109-138.

SANZ, M. *Daniela Astor y la caja negra*, Anagrama, Barcelona, 2013.

USÓN, C. *El asesino tímido*, Seix Barral, Barcelona, 2018.

VIGIL, M. Destape: ahora la mujer será vendida en preservativos de plástico, *Vindicación Feminista*, nº 1, diciembre de 1976, pp. 41-43.

ZUBIAURRE, M. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*, Cátedra, Madrid, 2014.

HEMEROTECA Y WEBGRAFÍA:

AGUILAR, J. (2014, 17 de enero). Entrevista a Susana Estrada: “Volvía loco a Tierno Galván”, *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/loc/2014/01/17/52d8345522601d8e498b456d.html>

AMILIBIA, J.M. (2012, 19 de octubre). Entrevista a Ágata Lys: “Le debo más a mi talento que a mi cuerpo”, *La razón*. Recuperado de http://www.larazon.es/historico/9631-Ágata-lys-le-debo-mas-a-mi-talento-que-a-mi-cuerpo-por-amilibia-TLLA_RAZON_495797#Ttt1Rv8Bv8Ns17pv

ANÓNIMO (2015, 8 de mayo). El destape fue chic: De María José Cantudo a Nadiuska. *Zeleb*. Recuperado de <http://www.zeleb.es/n/el-destape-fue-chic-de-maria-jose-cantudo-a-nadiuska-017806>

ARANDA LÓPEZ, F. (2015, 22 de mayo). El cine del destape (I): breve aproximación a la sociedad española durante el franquismo, *Mito Revista Cultural*, nº 25. Recuperado de <http://revistamito.com/el-cine-del-destape-i-breve-aproximacion-a-la-sociedad-espaola-durante-el-franquismo/>

ARANDA LÓPEZ, F. (2015, 10 de septiembre). El cine del destape (II): Erotismo y pornografía desde los inicios del cine hasta la década de 1960, *Mito Revista Cultural*, nº 25. Recuperado de <http://revistamito.com/el-cine-del-destape-ii-erotismo-y-pornografia-desde-los-inicios-del-cine-hasta-la-decada-de-1960/>

CASTEJÓN BOLEA, R. (2013). Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920, *Arbor*, 189(759):a005. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004>

COLMENAR, S. (2014, 26 de septiembre). Iquino y el puterío fino: a propósito de la IFI transicional. Recuperado de <https://>

<http://yosoyfulano.tumblr.com/post/98469134653/iquino-y-el-puter%C3%ADo-fino-a-prop%C3%B3sito-de-la-ifi>

CONFUSO, J. (2014, 27 de febrero). Las diosas del destape cuarenta años después, *Voz Pópuli*. Recuperado de <http://tendencias.vozpopuli.com/sociedad/2234-las-diosas-del-destape-40-anos-despues>

CRUZ, N. (2017, 28 de mayo). Entrevista a Susana Estrada: “Yo debí de ser la primera española con guardaespaldas”, *El Periódico*. Recuperado de (<http://www.elperiodico.com/es/noticias/gente/susana-estrada-debi-ser-primera-espanola-con-guardaespaldas-6063273>)

HARO TECLEN, E. (2001, 25 de julio) Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/07/25/radiotv/996012001_850215.html

GALÁN, D. (2011, 1 de marzo). Necrológica: Amparo Muñoz, bello juguete roto, *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/03/01/necrologicas/1298934002_850215.html

LINDO, E. (2017, 1 de septiembre). El culo de las francesas, *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/09/01/actualidad/1504278366_103008.html

MARIÑO, H. (2017, 22 de abril). La película erótica que burló la censura sexual del franquismo, *Público*. Recuperado de <http://www.publico.es/culturas/pelicula-erotica-censura-franquismo.html>

MEMBA, J. y ALEMANY, L. (2015, 22 de Junio). Muere Laura Antonelli, vieja obsesión del destape de los alegres 70, *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/22/5587dd96ca47415a1a8b4584.html>

MELIÁ, J. (1973, 23 de febrero). La Doble Versión, *ABC*, p.17.

MOMOITO, A. (2014, 25 de marzo). Entrevista a Aintzane Rincón. La censura puede despertar la fantasía y la imaginación, *Pikara online Magazine*. Recuperado de <http://www.pikaramagazine.com/2014/03/la-censura-puede-despertar-la-fantasia-y-la-imaginacion/>

POZUELO. (1974, 10 de agosto). Los contemporáneos. La democracia, desde luego no es una mujer, *Triunfo*, nº 619, p. 7.

PRIETO, C. (2015, 3 de octubre). Mariano Ozores: tetas, punkies y la Gürtel, *El Confidencial*. Recuperado de https://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2015-10-03/mariano-ozores-tetas-punkies-y-la-gurtel_1045748/

- REYES, O.** (10 de abril de 2018) “Clara Usón: El destape refleja una mentalidad que no hemos superado”. Recuperado de <https://www.larazon.es/cultura/clara-uson-el-destape-refleja-una-mentalidad-que-no-hemos-superado-BO18073626>
- ROMÁN, M.** (2014, 5 de noviembre). María José Cantudo y el primer desnudo del cine español, *Libertad Digital*. Recuperado de <http://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2014-05-11/maria-jose-cantudo-y-el-primer-desnudo-del-cine-espanol-1276518106/>
- RULL, C.** (2008, 23 de octubre). Cuando el cine se escribía con S, *20 minutos*. Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/422085/0/cine/clasificado/s/>
- VACARO, S.** (2015, 15 de enero) El origen de la palabra “feminista”. Recuperado de <http://amecopress.net/spip.php?article11964>
- VILLAVERDE, T.** (2016, 21 de junio). Judith Butler: Queer Pro Quo, *Pikara Magazine Online*. Recuperado de <http://www.pikaramagazine.com/2016/06/judith-butler-queer-pro-quo/>
- ZUCCHI, M.** (2017, 25 de junio). Entrevista a Ana Belén: “En España también cobró fuerza el Ni una menos”. Recuperado de https://www.clarin.com/extra-show/musica/ana-belen-espana-cobro-fuerza_0_BJBFaPpXZ.html
- ZURRO, J.** (26 de junio de 2018) “El cine español no se puede permitir más desnudos gratuitos”. Recuperado de https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180625/cine-espanol-no-puede-permitir-desnudos-gratuitos/317719237_0.html

DOCUMENTALES/ TV & PODCAST

- BLANES, P.** (2017, 14 de junio). El cine que no contribuyó al mito de la Transición (Audio en podcast). Recuperado de http://cadenaser.com/programa/2017/06/08/la_script/1496932771_624924.html
- CARMONA, A.** (2017, 21 de julio) Hoy empieza todo. Linkin Park, Supersubmarina y suecas desubicadas. Entrevista a Alicia Fuentes Vega. Recuperado de <http://rtve.es/a/4126019>
- ESCRIBANO, F.** (director), **CASTEJÓN, N. y LLUCH, J. A.** (guión y realización) (2004). El despertar de les dones: la lluita feminista. Dies de Transició. Episodio 10. TELEVISIÓ DE CATALUNYA (TV3). Recuperado de

- <https://www.youtube.com/watch?v=DKxCgOjq2H4&list=PLEODs7AB6v2fZVrAPPIJVSUXY0Ht79BCa&index=9>
- Marisol en Portada. Dies de Transició. Episodio 11. Televisió de Catalunya (TV3). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3xdjyjbDeg&list=PLEODs7AB6v2fZVrAPPIJVSUXY0Ht79BCa&index=14>
 - GALÁN, D.** (1978, 30 de mayo). Memorias del cine español. El amor imposible (serie de televisión). RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/memorias-del-cine-espanol/memorias-del-cine-espanol-amor-imposible/1966712/>
 - (1978, 18 de julio). Memorias del cine español. El cine de ligue (serie de televisión). Madrid. RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/memorias-del-cine-espanol/memorias-del-cine-espanol-cine-del-ligue/1885037/>
 - (2013, 31 de julio). Memorias del cine español. El amor posible y Los nuevos tiempos (serie de televisión). Madrid. RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/memorias-del-cine-espanol/>
 - (2013) *Con la pata quebrada*.
 - (2016) *Manda huevos*.
 - ÍÑIGO, J.M.** Nadiuska entrevistada por José María Íñigo en el programa *Fantástico* de RTVE (04/03/1979). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mLBcWXS2J4U>
 - PREGO, V.** (1995). Así se hizo la Transición (13 capítulos). RTVE.
 - ROMO, M.** (2005) Cuando España se desnudó. CANAL +.
 - RTVE** (2008, 31 de marzo). ¿Te acuerdas? Transición al desnudo. RTVE. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Op1oFRzc440>
 - (2015, 15 de enero). Ochéntame otra vez. Llámalo X. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-llamalo/2952919/>
 - (2017, 27 de abril). HORA PUNTA con Susana Estrada y Adriana. RTVE. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DQOiMW9cZ1A>
 - TELE 5** (2008). El destape. Telecinco. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hr5tWPugU0A>

– http://www.telecinco.es/madinspain/Mad-in-Spain-completo-HD-integro-carta_2_2426055057.html

ANEXOS

ANEXO 1. DATOS ESTADÍSTICOS DE PELÍCULAS PRODUCIDAS ENTRE 1964 Y 1984¹⁵²

	Nacionales	Coproducciones	Total
1964	61	62	130
1965	53	98	151
1966	67	97	164
1967	55	70	125
1968	54	52	106
1969	82	43	125
1970	58	49	107
1971	99	52	151
1972	53	51	104
1973	73	45	118
1974	71	41	112
1975	89	21	110
1976	90	18	108
1977	83	19	102
1978	77	30	107
1979	56	33	89
1980	82	36	118
1981	92	45	137
1982	118	28	146
1983	92	45	137
1984	63	12	75

¹⁵² Fuente ICAA: <http://www.meecd.gob.es/cultura-meecd/areas-cultura/cine/inicio.html>

ANEXO 2. CRIBA FINAL SEGÚN LOS CRITERIOS ESTABLECIDOS CON N° DE ESPECTADORES

1. [Los derechos de la mujer española](#) (1963). José Luis Sáenz de Heredia (579.339)
2. [Playa de Formentor](#) (1964). Germán Lorente (554.104)
3. [El arte de casarse](#) (1966). José María Font-Espina y Jorge Feliu (508.389)
4. [El arte de no casarse](#) (1966). José María Font-Espina y Jorge Feliu (514.502)
5. [Hoy como ayer](#) (1966). Mariano Ozores (913.000)
6. [Las viudas](#) (1966). Pedro Lazaga y Julio Coll (1.436.000)
7. [Operación Secretaría](#) (1966). Mariano Ozores (1.359.000)
8. [Amor a la española](#) (1966). Fernando Merino (2.053.000)
9. [El bikini rojo](#) (1966). Lothar Gündich (613.617)
10. [Los guardamarinas](#) (1966). Pedro Lazaga (2.292.325)
11. [Club de solteros](#) (1967). Pedro Mario Herrero (577.896)
12. [Las cicatrices](#) (1967). Pedro Lazaga (816.026)
13. [La tía de carlos en minifalda](#) (1967). Augusto Fenollar (1.828.725)
14. [Las que tienen que servir](#) (1967). José María Forqué(2.801.393)
15. [Los chicos del preu](#) (1967). Pedro Lazaga (2.083.524)
16. [Operación cabaretera](#) (1967). Mariano Ozores (2.247.164)
17. [Los chicos con las chicas](#) (1967). Javier Aguirre (2.615.337)
18. [Cuarenta grados a la sombra](#) (1967). Mariano Ozores (1.710.348)
19. [Crónica de nueve meses](#) (1967). Mariano Ozores (2.069.833)
20. [Pero... ¡En qué país vivimos!](#) (1967). José Luis Sáenz de Heredia (4.054.235)
21. [Novios 68](#) (1967). Pedro Lazaga (1.943.448)
22. [Un diablo bajo la almohada](#) (1968). José María Forqué (790.697)
23. [El turismo es un gran invento](#) (1968). Pedro Lazaga (2.259.725)
24. [Operación mata-hari](#) (1968). Mariano Ozores (1.140.396)
25. [No desearás la mujer de tu prójimo](#) (1968). Pedro Lazaga (1.638.944)
26. [Los subdesarrollados](#) (1968). Fernando Merino (1.864.743)
27. [Verde doncella](#) (1968). Rafael Gil (1.183.425)
28. [Cómo sois las mujeres](#) (1968). Pedro Lazaga (1.375.406)
29. [Los que tocan el piano](#) (1968). Javier Aguirre (2.302.883)
30. [No somos de piedra](#) (1968). Manuel Summers (2.637.006)
31. [Dame un poco de amoor...](#) (1968). José María Forqué (1.729.454)
32. [La chica de los anuncios](#) (1968). Pedro Lazaga (984.912)
33. [No le busques tres pies...](#) (1968). Pedro Lazaga 937.262)
34. [La vil seducción](#) (1968). José María Forqué (1.255.561)
35. [Cuidado con las señoras](#) (1968). Julio Buchs (1.604.634)
36. [La dinamita está servida](#) (1968). Fernando Merino(2.276.727)
37. [Objetivo bi-ki-ni](#) (1968). Mariano Ozores (1.662.739)
38. [Cuatro noches de boda](#) (1969). Mariano Ozores (1.174.480)
39. [Una vez al año ser hippy no hace daño](#) (1969). Javier Aguirre (1.454.324)
40. [La que arman las mujeres](#) (1969). Fernando Merino (733.219)
41. [¿Por qué te engaña tu marido?](#) (1969). Manuel Summers (1.413.256)
42. [Las amigas](#) (1969). Pedro Lazaga (983.719)
43. [Mi marido y sus complejos](#) (1969). Luis María Delgado (1.094.844)
44. [El abominable hombre de la Costa del Sol](#) (1969). Pedro Lazaga (899.857)
45. [Pecados conyugales](#) (1969). José María Forqué (998.437)
46. [Estudio amueblado 2.P.](#) (1969). José María Forqué (825.047)
47. [Turistas y bribones](#) (1969). Fernando Merino (693.831)
48. [Las leandras](#) (1969). Eugenio Martín (2.412.993)

49. [Las secretarias](#) (1969). Pedro Lazaga (1.509.846)
50. [Las nenas del mini-mini](#) (1969). Germán Lorente (1.085.077)
51. [Susana](#) (1969). Mariano Ozores (1.074.445)
52. [Las panteras se comen a los ricos](#) (1969). Ramón Fernández (964.137)
53. [Juicio de faldas](#) (1969). José Luis Sáenz de Heredia (3.492.048)
54. [El taxi de los conflictos](#) (1969). José Luis Sáenz de Heredia y Mariano Ozores (1.752.977)
55. [Vivan los novios](#) (1969). José Luis García Berlanga (721.845)
56. [Matrimonios separados](#) (1969). Mariano Ozores (1.461.031)
57. [El alma se serena](#) (1969). José Luis Sáenz de Heredia (1.325.191)
58. [Un adulterio decente](#) (1969). Rafael Gil (1.065.330)
59. [De profesión sus labores](#) (1970). Javier Aguirre (1.132.845)
60. [El señorito y las seductoras](#) (1970). Ramón Fernández (987.125)
61. [Los hombres las prefieren viudas](#) (1970). León Klimovsky (606.019)
62. [Verano 70](#) (1970). Pedro Lazaga (1.108.397)
63. [¿Por qué pecamos a los cuarenta?](#) (1970). Pedro Lazaga (1.513.863)
64. [Después de los nueve meses](#) (1970). Mariano Ozores (1.550.920)
65. [Cómo casarse en siete días](#) (1970). Fernando Fernán-Gómez (835.580)
66. [La decente](#) (1970). José Luis Sáenz de Heredia (1.116.524)
67. [En un lugar de la manga](#) (1970). Mariano Ozores (2.346.581)
68. [Pierna creciente, falda menguante](#) (1970). Javier Aguirre (1.013.784)
69. [No desearás al vecino del quinto](#) (1970). Ramón Fernández (4.371.624)
70. [El dinero tiene miedo](#) (1970). Pedro Lazaga (904.066)
71. [Una señora llamada Andrés](#) (1970). Julio Buchs (1.305.472)
72. [Hay que educar a papá](#) (1971). Pedro Lazaga (1.556.985)
73. [A mí las mujeres, ni fu, ni fa](#) (1971). Mariano Ozores (1.427.925)
74. [Aunque la hormona se vista de seda...](#) (1971). Vicente Escrivá (1.426.475)
75. [Si fulano fuese mengano](#) (1971). Mariano Ozores (945.524)
76. [El sobre verde](#) (1971). Rafael Gil (970.215)
77. [La graduada](#) (1971). Mariano Ozores (1.549.139)
78. [Las ibéricas F.C.](#) (1971). Pedro Masó (1.497.019)
79. [No desearás la mujer del vecino](#) (1971). Fernando Merino (1.999.485)
80. [Los días de Cabirio](#) (1971). Fernando Merino (1.660.922)
81. [El apartamento de la tentación](#) (1971). Julio Buchs (1.499.741)
82. [Ligue story](#) (1972). Alfonso Paso (1.328.813)
83. [Simón, contamos contigo](#) (1972). Ramón Fernández (1.376.187)
84. [El padre de la criatura](#) (1972). Pedro Lazaga (1.424.163)
85. [Las colocadas](#) (1972). Pedro Masó (839.667)
86. [La liga no es cosa de hombres](#) (1972). Ignacio F. Iquino (1.083.900)
87. [Las juergas de "el señorito"](#) (1972). Alfonso Balcázar (675.844)
88. [No firmes más letras, cielo](#) (1972). Pedro Lazaga (1.182.617)
89. [Los novios de mi mujer](#) (1972). Ramón Fernández (1.304.953)
90. [Guapo heredero busca esposa](#) (1972). Luis María Delgado (1.274.029)
91. [El vikingo](#) (1972). Pedro Lazaga (860.690)
92. [París bien vale una moza](#) (1972). Pedro Lazaga (1.082.368)
93. [Experiencia prematrimonial](#) (1972). Pedro Masó (2.655.249)
94. [La descarriada](#) (1972). Mariano Ozores (1.335.896)
95. [La curiosa](#) (1972). Vicente Escrivá (639.596)
96. [Las señoritas de mala compañía](#) (1973). José Antonio Nieves Conde (1.498.461)
97. [El chulo](#) (1973). Pedro Lazaga (1.505.597)
98. [Un casto varón español](#) (1973). Jaime de Armiñán (1.244.824)
99. [Celos, amor y mercado común](#) (1973). Alfonso Paso (900.115)
100. [Separación matrimonial](#) (1973). Angelino Fons (1.017.383)
101. [Lo verde empieza en los Pirineos](#) (1973). Vicente Escrivá (1.983.726)

102. [Me has hecho perder el juicio](#) (1973). Juan de Orduña (1.918.940)
103. [La chica del molino rojo](#) (1973). Eugenio Martín (1.345.422)
104. [Doctor, me gustan las mujeres ¿es grave?](#) (1973). Ramón Fernández (1.212.379)
105. [Cebo para una adolescente](#) (1973). Francisco Lara Polop (1.235.508)
106. [Una monja y un don Juan](#) (1973). Mariano Ozores (933.859)
107. [Pisito de solteras](#) (1973). Fernando Merino (818.289)
108. [El padrino... y sus ahijadas](#) (1973). Fernando Merino (726.060)
109. [Aborto criminal](#) (1973). Ignacio F. Iquino (1.928.735)
110. [Manolo la Nuit](#) (1973). Mariano Ozores (1.230.424)
111. [Jenaro, el de los catorce](#) (1974). Mariano Ozores (1.086.327)
112. [No es nada mamá, solo un juego](#) (1974). José María Forqué (1.268.176)
113. [Cinco almohadas para una noche](#) (1974). Pedro Lazaga (839.557)
114. [Un curita cañón](#) (1974). Luis María Delgado (905.053)
115. [Matrimonio al desnudo](#) (1974). Ramón Fernández (1.172.484)
116. [El reprimido](#) (1974). Mariano Ozores (1.078.244)
117. [Polvo eres](#) (1974). Vicente Escrivá (1.090.894)
118. [El calzonazos](#) (1974). Mariano Ozores (1.219.140)
119. [Dormir y ligar: todo es empezar](#) (1974). Mariano Ozores (1.075.099)
120. [Onofre](#) (1974). Luis María Delgado (699.092)
121. [La revolución matrimonial](#) (1974). José Antonio Nieves Conde (959.065)
122. [Celedonio y yo somos así](#) (1974). Mariano Ozores (738.079)
123. [El insólito embarazo de los Martínez](#) (1974). Javier Aguirre (558.447)
124. [Sex o no sex](#) (1974). Julio Diamante (869.827)
125. [Soltero y padre en la vida](#) (1974). Javier Aguirre (784.820)
126. [Fin de semana al desnudo](#) (1974). Mariano Ozores (1.178.498)
127. [Una mujer de cabaret](#) (1974). Pedro Lazaga (829.460)
128. [Cuando el cuerno suena...](#) (1974). Luis María Delgado (1.236.123)
129. [Chicas de alquiler](#) (1974). Ignacio F. Iquino (1.524.024)
130. [Las obsesiones de Armando](#) (1974). Luis María Delgado (751.917)
131. [Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe](#) (1975). Antonio Drove (1.064.750)
132. [Ya soy mujer](#) (1975). Manuel Summers (1.782.713)
133. [Un lujo a su alcance](#) (1975). Ramón Fernández (1.221.904)
134. [Furia española](#) (1975). Francesc Betriu (500.865)
135. [Las marginadas](#) (1975). Ignacio F. Iquino (561.408)
136. [Virilidad a la española](#) (1975). Francisco Lara Polop (641.162)
137. [Los pecados de una chica casi decente](#) (1975). Mariano Ozores (628.069)
138. [Madres solteras](#) (1975). Antonio del Amo (689.418)
139. [Tres suecas para tres rodríguez](#) (1975). Pedro Lazaga (538.582)
140. [El adúltero](#) (1975). Ramón Fernández (612.015)
141. [La adúltera](#) (1975). Roberto Bodegas (502.382)
142. [Madrid, costa fleming](#) (1975). José María Forqué (915.329)
143. [Las adolescentes](#) (1975). Pedro Masó (2.917.121)
144. [La mujer es cosa de hombres](#) (1975). Jesús Yagüe (1.008.911)
145. [La dudosa virilidad de Cristóbal](#) (1975). Juan Bosch (530.121)
146. [Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?](#) (1975). Tulio Demicheli (1.500.084)
147. [El vicio y la virtud](#) (1975). Francisco Lara Polop (8708.821)
148. [El secreto inconfesable de un chico bien](#) (1975). Jorge Grau (701.840)
149. [De profesión polígamo](#) (1975). Angelino Fons (758.602)
150. [Tío, ¿de verdad vienen de París?](#) (1975). Mariano Ozores (829.246)
151. [Zorrita Martínez](#) (1975). Vicente Escrivá (1.010.741)
152. [Nosotros los decentes](#) (1975). Mariano Ozores (763.507)
153. [Yo soy fulana de tal](#) (1975). Pedro Lazaga (964.973)
154. [Sensualidad](#) (1975). Germán Lorente (1.673.126)

155. [Solo ante el streaking](#) (1975). José Luis Sáenz de Heredia (647.942)
156. [El precio del aborto](#) (1975). Juan Xiol (522.364)
157. [La trastienda](#) (1976). Jorge Grau (2.642.790)
158. [Adulterio a la española](#) (1976). Arturo Marcos (493.266)
159. [A la legión le gustan las mujeres... \(y a las mujeres les gusta la legión\)](#) (1976). Rafael Gil (911.791)
160. [La amante perfecta](#) (1976). Pedro Lazaga (720.241)
161. [La mujer es un buen negocio](#) (1976). Valerio Lazarov (1.200.644)
162. [Mayordomo para todo](#) (1976). Mariano Ozores (598.614)
163. [Mauricio mon amour](#) (1976). Juan Bosch (832.133)
164. [Beatriz](#) (1976). Gonzalo Suárez (692.612)
165. [Alcalde por elección](#) (1976). Mariano Ozores (801.824)
166. [Las delicias de los verdes años](#) (1976). Antonio Mercero (1.326.407)
167. [Fulanita y sus mentiras](#) (1976). Pedro Lazaga (577.581)
168. [La nueva Marilyn](#) (1976). José Antonio de la Loma (474.077)
169. [Terapia al desnudo](#) (1976). Pedro Lazaga (754.357)
170. [Los prefieren... locas](#) (1976). Mariano Ozores (411.452)
171. [Strip tease](#) (1976). Germán Lorente (1.078.624)
172. [Más fina que las gallinas](#) (1977). Jesús Yagüe (799.134)
173. [Hasta que el matrimonio nos separe](#) (1977). Pedro Lazaga (663.963)
174. [Mi primer pecado](#) (1977). Manuel Summers (984.807)
175. [Los claros motivos del deseo](#) (1977). Miguel Picazo (781.225)
176. [El mirón](#) (1977). José Ramón Larraz (507.600)
177. [El apolítico](#) (1977). Mariano Ozores (528.076)
178. [Pepito piscina](#) (1977). Luis María Delgado (717.849)
179. [La muerte ronda a Mónica](#) (1977). Ramón Fernández (840.084)
180. [Me siento extraña](#) (1977). Enrique Martí Maqueda (974.970)
181. [Susana quiere perder... eso](#) (1977). Carlos Aured (820.330)
182. [Niñas... ¡al salón!](#) (1977). Vicente Escrivá (829.019)
183. [Es pecado... pero me gusta](#) (1977). Juan Bosch (560.313)
184. [Abortar en Londres](#) (1977). Gil Carretero (747.229)
185. [Préstamela esta noche](#) (1977). Tulio Demicheli (1.045.476)
186. [Y ahora qué, señor fiscal](#) (1977). León Klimovsky (523.609)
187. [Esposa de día, amante de noche](#) (1977). Javier Aguirre (352.796)
188. [Una loca extravagancia sexy](#) (1977). Enrique Guevara (368.198)
189. [Dios bendiga cada rincón de esta casa](#) (1977). J. M "Chummy-Chúmez" González (999.167)
190. [Vota a Gundisalvo](#) (1978). Pedro Lazaga (989.921)
191. [Las eróticas vacaciones de Stela](#) (1978). Zacarías Urbiola (594.509)
192. [El virgo de Visanteta](#) (1978). Vicente Escrivá (1.010.657)
193. [Emmanuelle y Carol](#) (1978). Ignacio F. Iquino (510.674)
194. [Donde hay patrón...](#) (1978). Mariano Ozores (799.404)
195. [El maravilloso mundo del sexo](#) (1978). Mariano V. García (631.875)
196. [L'orgia](#) (1978). Francesc Bellmunt (719.917)
197. [Nunca en horas de clase](#) (1978). José Antonio de la Loma (777.752)
198. [El último pecado de la burguesía](#) (1978). Enrique Guevara (448.539)
199. [Las que empiezan a los 15 años](#) (1978). Ignacio F. Iquino (473.508)
200. [El fascista, la beata y su hija desvirgada](#) (1978). Joaquín Coll Espona (881.430)
201. [Cuarenta años sin sexo](#) (1979). Juan Bosch (386.232)
202. [Historia de "S"](#) (1979). Francisco Lara Polop (362.814)
203. [La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona](#) (1979). Ramón Fernández (933.973)
204. [El periscopio](#) (1979). José Ramón Larraz (494.854)
205. [Silvia ama a Raquel](#) (1979). Diego Santillán (235.965)
206. [¿Podrías con 5 chicas a la vez?](#) (1979). Ignacio F. Iquino (414.691)

207. [Los bingueros](#) (1979). Mariano Ozores (1.539.752)
 208. [Los energéticos](#) (1979). Mariano Ozores (1.080.028)
 209. [Y al tercer año, resucitó](#) (1980). Rafael Gil (1.343.870)
 210. *Cuentos Eróticos* (1980). Jaime Chávarri y Josefina Molina (345.432)
 211. [Prestame tu mujer](#) (1980). Jesús Yagüe (676.636)
 212. [El erótico enmascarado](#) (1980). Mariano Ozores (807.415)
 213. [Con el culo al aire](#) (1980). Carles Mira (744.692)
 214. [La caliente niña Julietta](#) (1980). Ignacio F. Iquino (578.320)
 215. [El licuero mágico](#) (1980). Mariano Ozores (1.024.704)
 216. [Queremos un hijo tuyo](#) (1981). Mariano Ozores (686.066)
 217. [Los chulos](#) (1981). Mariano Ozores (1.235.118)
 218. [El soplagaitas](#) (1981). Mariano Ozores (538.370)
 219. [Profesor eroticus](#) (1981). Luis María Delgado (448..392)
 220. [El fontanero, su mujer y otras cosas de meter...](#) (1981). Carlos Aured (399.892)
 221. [Los liantes](#) (1981). Mariano Ozores (1.130.994)
 222. [Con las bragas en la mano](#) (1981). Julio Pérez Tabernero (501.223)
 223. [Brujas mágicas](#) (1981). Mariano Ozores (908.606)
 224. [Qué gozada de divorcio](#) (1981). Mariano Ozores (1.192.814)
 225. [El primer divorcio](#) (1982). Mariano Ozores (598.930)
 226. [Todos al suelo](#) (1982). Mariano Ozores (1.294.874)
 227. [Seis calientes suecas en Ibiza](#) (1982). Antonio Molino Rojo (243.144)
 228. [Caray con el divorcio](#) (1982). Juan Bosch (788.701)
 229. [Cristóbal Colón, de oficio... descubridor](#) (1982). Mariano Ozores (1.412.893)
 230. [El hijo del cura](#) (1982). Mariano Ozores (1.167.901)
 231. [Sueca bisexual necesita semental](#) (1982). Richard Vogue (344.212)
 232. [El fascista, doña Pura y el follón de la escultura](#) (1982). Joaquín Coll Espona (881.430)
 233. [Que vienen los socialistas](#) (1982). Mariano Ozores (404.258)
 234. [El gran mogollón](#) (1982). Ramón Fernández (517.593)
 235. [La pitoconejo](#) (1982). Zacarías Urbiola (104.428)
 236. [Agítese antes de usarla](#) (1983). Mariano Ozores (1.005.682)
 237. [La Lola nos lleva al huerto](#) (1983). Mariano Ozores (698.197)
 238. [La mujer del juez](#) (1984). Francisco Lara Polop (425.000)
 239. [Play boy en paro](#) (1984). Tomás Aznar (740.000)
-

ANEXO 3: PELÍCULAS MÁS VISTAS CON NÚMERO DE ESPECTADORES

Año	Título	Nº de espectadores	Etapas
1970	No desearás al vecino del quinto	4.371.624	Paleodestape (1964-1977)
1967	Pero... ¡En qué país vivimos!	4.054.235	
1969	Juicio de faldas	3.492.048	
1975	Las adolescentes	2.917.121	
1967	Las que tienen que servir	2.801.393	
1972	Experiencia prematrimonial	2.655.249	
1976	La trastienda	2.642.790	
1968	No somos de piedra	2.637.006	
1967	Los chicos con las chicas	2.615.337	
1969	Las leandras	2.412.993	
1970	En un lugar de la Manga	2.346.581	
1968	Los que tocan el piano	2.302.883	
1966	Los guardamarinas	2.292.325	
1968	La dinamita está servida	2.276.727	
1968	El turismo es un gran invento	2.259.725	
1967	Operación cabaretera	2.247.164	
1967	Crónica de nueve meses	2.069.833	
1966	Amor a la española	2.053.000	
1971	No desearás la mujer del vecino	1.999.485	
1973	Lo verde empieza en los Pirineos	1.983.726	
1967	Novios 68	1.943.448	
1973	Aborto criminal	1.928.735	
1973	Me has hecho perder el juicio	1.918.940	
1968	Los subdesarrollados	1.864.743	
1967	La tía de Carlos en minifalda	1.828.725	
1975	Ya soy mujer	1.782.713	
1969	El taxi de los conflictos	1.752.977	

1968	Dame un poco de amoor...	1.729.454	
1967	Cuarenta años a la sombra	1.710.348	
1975	Sensualidad	1.673.126	
1968	Objetivo bi-ki-ni	1.662.739	
1971	Los días de Cabirio	1.660.922	
1968	No desearás la mujer de tu prójimo	1.638.944	
1968	Cuidado con las señoras	1.604.634	
1971	Hay que educar a papá	1.556.985	
1970	Después de nueve meses	1.550.920	
1971	La graduada	1.549.139	
1979	Los bingueros	1.539.752	Destape (1977-1979)
1974	Chicas de alquiler	1.524.024	
1970	¿Por qué pecamos a los cuarenta?	1.513.863	
1969	Las secretarias	1.509.846	
1975	Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?	1.500.084	
1971	El apartamento de la tentación	1.499.741	
1973	Las señoritas de mala compañía	1.498.461	
1971	Las ibéricas F.C.	1.497.019	
1969	Matrimonio separados	1.461.031	
1969	Una vez al año ser hippy no hace daño	1.454.324	
1966	Las viudas	1.436.000	
1971	A mí las mujeres, ni fu ni fa	1.427.925	
1971	Aunque la hormona se vista de seda	1.426.475	
1969	¿Por qué te engaña tu marido?	1.413.256	
1982	Cristóbal Colón, de oficio...descubridor	1.412.893	
1968	Cómo sois las mujeres	1.375.406	Destape
1966	Operación Secretaria	1.359.000	
1980	Y al tercer año, resucitó	1.343.870	
1972	La descarriada	1.335.896	
1969	El alma se serena	1.325.191	
1982	Todos al suelo	1.294.874	Posdestape
1981	Los chulos	1.235.118	Posdestape

1973	Manolo la Nuit	1.230.424	Paleodestape
1976	La mujer es un buen negocio	1.200.644	Paleodestape
1981	Qué gozada de divorcio	1.192.814	Posdestape
1982	El hijo del cura	1.167.901	Posdestape
1981	Los liantes	1.130.994	Posdestape
1979	Los energéticos	1.080.028	Posdestape
1977	Préstamela esta noche	1.045.476	Posdestape
1980	El liguero mágico	1.024.704	Posdestape
1976	Striptease	1.078.624	Paleodestape
1978	El virgo de Visanteta	1.010.657	Destape
1983	Agítese antes de usarla	1.005.682	Posdestape
1977	Dios bendiga cada rincón de esta casa	999.167	Destape
1978	Vota a Gundisalvo	989.921	Destape
1977	Mi primer pecado	984.807	Destape
1979	La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona	933.973	Posdestape
1981	Brujas mágicas	908.606	Posdestape
1978	El fascista, la beata y su hija desvirgada	881.430	Destape
1982	El fascista, doña Pura y el follón de la escultura	881.430	Posdestape
1977	Me siento extraña	840.084	Destape
1976	Mauricio, mon amour	832.133	Paleodestape
1977	Niñas... ¡Al salón!	829.019	Destape
1977	Susana quiere perder... eso	820.330	Destape
1980	El erótico enmascarado	807.415	Posdestape
1976	Alcalde por elección	801.824	Destape
1978	Donde hay patrón...	799.404	Destape
1977	Más fina que las gallinas	799.134	Destape
1977	Los claros motivos del deseo	781.225	Destape
1976	Terapia al desnudo	754.357	Paleodestape
1977	Abortar en Londres	747.229	Destape
1984	Play boy en paro	740.000	Posdestape
1977	Pepito Piscina	717.849	Destape

ANEXO 4. SELECCIÓN CORPUS FÍLMICO PARA ANÁLISIS/ CARTELES DE LAS PELÍCULAS

1. Amor a la española (Fernando Merino, 1966)
2. Pero... ¡En qué país vivimos! (José Luis Sáenz de Heredia, 1967)
3. Verano 70 (Luis Miguel Merino, 1970)
4. Manolo la Nuit (Mariano Ozores, 1973)
5. Lo verde empieza en los Pirineos (Vicente Escrivá, 1973)
6. Me siento extraña (Enrique Martí-Maqueda, 1977)
7. Los bingueros (Mariano Ozores, 1979)
8. Pepito Piscina (Luis Miguel Merino, 1977)
9. El fontanero, su mujer y otras cosas de meter (Carlos Aured, 1981)



ANEXO 5. CLIPS SELECCIONADOS

Ver Selección de clips de las películas en el formato Powerpoint, incluido en el soporte digital DVD.