

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**El discurso cinematográfico español en la década de los 70:
análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición**

**Spanish cinematographic discourse in the 1970s: narrative
analysis from late-Francoism to the Transition**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Valeri Codesido Linares

Directores

**Francisco García García
María Luisa García Guardia
Jorge Clemente Mediavilla**

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardo-franquismo a la Transición.

Spanish cinematographic discourse in the 1970s: narrative analysis from late-Francoism to the Transition.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Váleri Codesido Linares

DIRECTORES

Francisco García García
María Luisa García Guardia
Jorge Clemente Mediavilla



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE TEORÍAS Y ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

**EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL EN LA DÉCADA DE LOS 70:
ANÁLISIS NARRATIVO DEL TARDOFRANQUISMO A LA TRANSICIÓN**

*SPANISH CINEMATOGRAPHIC DISCOURSE IN THE SEVENTIES:
NARRATIVE ANALYSIS FROM LATE-FRANCOISM TO THE TRANSITION.*

VÁLERI CODESIDO LINARES

DIRECTORES

DR. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

DRA. MARÍA LUISA GARCÍA GUARDIA

DR. JORGE CLEMENTE MEDIAVILLA

MADRID, 2021

Título:

El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición.

Edición: Valeri Codesido Linares

Editado en Madrid, 2021

Impreso en Madrid, 2021

En memoria de mis padres: Domingo y Toñy.

Agradecimientos

Quien ha hecho una tesis o se encuentra en el proceso avanzado de hacerla, sabe el esfuerzo y sacrificio que conlleva. Si ha sido posible en este caso, se debe a los enormes recursos y apoyos, tan necesarios, con los que se ha contado.

Me gustaría comenzar por mis directores de tesis. Francisco García García es un regalo y ha sido una suerte contar con su guía académica, humana y espiritual. Agradezco la luz investigadora y toda la experiencia de Paco, así como su paciencia, junto con mi tutora y codirectora, María Luisa García Guardia: su confianza ha sido motivadora desde el Grado; no olvidaré vuestra disponibilidad en mis momentos de duda y, también, algún que otro día de desánimo. Doy las gracias por su apoyo y sobresaliente agilidad a mi codirector Jorge Clemente Mediavilla. De nuevo, muchas, muchas gracias a los tres.

Mi más sincero agradecimiento a la Biblioteca Nacional que en unos doce meses me sirvió más medio millar de películas. Ana González Vázquez, Alicia García Medina, Sara Valenti, Juan Escrivano, Victoria Más y todas las personas que trabajan en la Sala Barbieri: muchas gracias por vuestra ayuda. Sin ella, simplemente no hubiera sido posible esta investigación.

Seguidamente, mi buen anfitrión de la Universidad Católica de Oporto, el profesor Pedro Alves, así como los docentes Daniel Ribas, José Alberto Gómez y Carlo Lobo de la Escola das Artes, que me han acogido durante la estancia, haciéndome sentir muy bienvenida. Gracias por vuestro refuerzo, ha sido una experiencia inspiradora.

Por supuesto, no podría dejar de agradecer al Writing & Society Research Centre en Western Sidney University por acogerme durante medio año, especialmente a la profesora Anne Rutherford, y también Melinda Jewell, Juan Francisco Salazar, a los Gilbert al completo y en especial a Sarah y Nico por tratarme como parte de la familia y mostrarme tanto y, tan valioso, de la cultura australiana (hago pavlovas, pienso que ya, de por vida, y me acuerdo tanto de vosotros). Especial mención al AFTRS, así como Jane Stanley del National Film and Sound Archive de Australia por confiarme tan preciado material de archivo y concederme, a completa disposición, un maravilloso espacio para los visionados en el que me sentí tan cómoda como en mi casa. Además, esta estancia no hubiera sido viable sin toda la gestión de la Oficina de Relaciones Internacionales de la UCM: muchísimas gracias a María Dolores Prieto y su fantástico equipo.

Finalmente, dedico esta tesis a mis padres. Mi padre es la inspiración temática de esta investigación y mi madre la metodológica. De una gran sensibilidad y empedernidamente cinéfila, ella me enseñó a ver las películas una y otra vez, parándolas y analizándolas de manera lúdica. El amor por mi madre ha sido seminal para hacer la tesis, así como mi admiración por mi padre, partícipe del cine español de los setenta. Sus películas me permitieron conocerlo antes de nacer yo: películas valiosas, no solo aunque haya pasado el tiempo sino, precisamente, por todo el que ha pasado. Imprescindibles siempre son Patri, Jaime y Michel: el cariño incondicional que me dan supone un combustible indispensable para todo lo que hago. Gracias a Elisa por sus ánimos y su orgullo de familia, y a Jaime, de quien me he perdido verlo crecer más despacio; por estar pese a los sacrificios: muchas, muchas gracias.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
Índice de gráficos	5
Índice de tablas	5
Índice de figuras	5
Resumen	9
Abstract	10
1. INTRODUCTION	13
1.1. Object Contextualization.	13
1.2. Research Purpose.	14
1.3. Justification.	15
1.3.1. Personal.	15
1.3.2. Social.	16
1.3.3. Economical.	17
1.3.4. Scientific.	18
1.4. Oportunity.....	18
1.5. Objective.	19
1.6. Resource.....	19
1.7. Structure	19
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	23
2.1. Características de la cinematografía de los 70.	23
2.1.1. Motivaciones de la cinematografía internacional.	23
2.1.2. "Exploitation films"	29
2.1.3. La agresión como experiencia estética.....	34
2.2. Contextualización histórica del cine español.	37
2.2.1. Génesis de lo español.	37
2.2.2. Los discursos del texto fílmico en España.	42
2.3. Características generales del cine del tardofranquismo a la Transición.....	49
2.3.1. Subgéneros: horror y <i>western made in Spain</i>	49
2.3.1.1. Terror.	50
2.3.1.2. Western.....	52
2.3.1.3. Giallo.	54
2.3.2. Del tardofranquismo a la Transición: cine español popular.....	57
2.3.2.1. ¿Qué es la tercera vía?	63
2.3.2.2. La española sexy.....	65
2.3.2.3. El "destape"	73
2.3.4. Cine de autores/as: metafórico y reivindicativo.	78
2.3.5. La comedia madrileña.	83
2.4. El cine como relato.	84
2.4.1. Historia y discurso.	84
2.4.2. El contenido y su evolución.	90
2.4.3. Los géneros.....	95
2.4.4. Tópicos argumentales	98
2.4.5. Elementos aglutinadores.	138
2.4.6. El rasgo tendencial.	140
2.5. Narratología	146
2.5.1. Narración audiovisual.....	147
2.5.2. Lenguaje audiovisual y análisis narrativo.	149
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	153

3.1. Objeto formal de la investigación: límites y perspectiva.....	153
3.2. Objetivos.....	155
3.3. Hipótesis.....	155
3.4. Metodología.....	156
3.4.1. Fases de la investigación.....	157
3.4.2. Marco metodológico.....	168
3.4.3. Elementos de análisis y variables.....	170
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS.....	173
4.1. Información general de los objetos de estudio.....	173
<i>Condenados a vivir</i> (Joaquín Romero Marchent, 1971).....	175
<i>La novia ensangrentada</i> (Vicente Aranda, 1972).....	179
<i>No es nada mamá, solo un juego</i> (José María Forqué, 1974).....	182
<i>La petición</i> (Pilar Miró, 1976).....	185
<i>Perros callejeros</i> (José Antonio de la Loma, 1977).....	188
<i>El sacerdote</i> (Eloy de la Iglesia, 1978).....	191
<i>Los violadores del amanecer</i> (Ignacio F. Iquino, 1978).....	194
4.2. Contenido narrativo.....	198
4.2.1. Temáticas.....	198
4.2.1.1. Elementos estético-narrativos (sustancia de la expresión).....	198
4.2.1.1.1. Inicio de la década: cine de género.....	198
4.2.1.1.2. Emplazamiento del drama.....	205
4.2.1.1.3. Siniestros urbanos.....	210
4.2.1.2. Profundización en las temáticas (sustancia del contenido).....	212
4.2.1.2.1. Abuso de poder.....	214
4.2.1.2.2. Gratificación de la violencia.....	219
4.2.1.2.3. Represiones y castigos.....	222
4.2.2. Personajes.....	228
4.2.2.1. Violencia organizada.....	228
4.2.2.2. Relaciones disfuncionales.....	236
4.2.2.3. Incoherencias institucionales.....	243
4.2.3. Escenarios: espacio y tiempo.....	244
4.2.4. Acciones y acontecimientos.....	252
4.3. Discurso narrativo.....	274
4.3.1. Retórica de la primera mitad del decenio.....	274
4.3.2. Progresión de las principales tendencias.....	278
4.4. Aspectos aglutinadores.....	281
4.4.1. Confrontaciones sociales liberadas en la narrativa ficcional.....	281
4.4.2. Sexualización y ocaso de la juventud marginal.....	289
4.4.3. Miscelánea de motivos argumentales.....	293
5. RESEARCH HYPOTHESES AND GENERAL RESULTS.....	297
5.1. Research Hypotheses.....	297
5.2. General Results.....	300
6. CONCLUSIÓN Y DISCUSIÓN.....	303
6.1. Análisis crítico de la investigación.....	303
6.2. Aportaciones.....	304
6.3. Nuevas líneas de investigación.....	305
7. APLICACIONES.....	307
7.1. ¿Para qué?.....	307
7.2. ¿Para quién?.....	308
8. FUENTES DOCUMENTALES.....	311

8. 1. Bibliografía.	311
8.2. Películas y series citadas.	320
8.3. Fuentes consultadas pero no citadas.	330

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Índice de gráficos

Gráfico 1. Evolución del cine de terror.	50
Gráfico 2. Filmes dirigidos por Jesús Franco y León Klimovsky anualmente.	51
Gráfico 3. Evolución del euro-western.	53
Gráfico 4. Películas correspondientes al género giallo.	56
Gráfico 5. Relatos de planteamiento narrativo costumbrista.	66
Gráfico 6. Los diez cineastas más prolíficos de la década.	67
Gráfico 7. Películas dirigidas por Lazaga y Ozores durante la década.	67
Gráfico 8. Número anual de películas dirigidas por los cineastas más prolíficos.	70
Gráfico 9. Los cineastas más prolíficos de la década del décimo al vigésimo.	72
Gráfico 10. Evolucion de la reincidencia en filmes con contenido erótico.	77
Gráfico 11. Evolución del cine de autor a lo largo de la década.	79
Gráfico 12. Evolución del número de coproducciones.	92
Gráfico 13. Coproducciones por países.	93
Gráfico 14. Número de películas producidas anualmente.	94
Gráfico 15. Total de la recaudación durante el periodo.	94
Gráfico 16. Comedia y dramas a lo largo del decenio.	96
Gráfico 17. Evolución del género musical durante el periodo.	96
Gráfico 18. Clasificación de películas por género.	97
Gráfico 19. El melodrama a lo largo del decenio.	98
Gráfico 20. La agresión sexual como rasgo argumental.	103
Gráfico 21. La reincidencia de la prostitucion como rasgo argumental.	127
Gráfico 22. Evolución del contenido violento y/o sexual implícito y explícito.	143

Índice de tablas

Tabla 1. Muestra de la base de datos primigenia.	158
Tabla 2. Ampliación de categorías tras los visionados.	161
Tabla 3. Segregación de historia y discurso, forma y sustancia.	170
Tabla 4. Datos de las películas de análisis.	173
Tabla 5. Temáticas de los relatos de análisis (sustancia del contenido).	212
Tabla 6. Niveles de la acción en "Condenados a vivir".	253
Tabla 7. Niveles de la acción en "La novia ensangrentada".	256
Tabla 8. Niveles de la acción en "No es nada mamá, solo un juego".	259
Tabla 9. Niveles de la acción en "La petición".	262
Tabla 10. Niveles de la acción en "Perros callejeros".	265
Tabla 11. Niveles de la acción en "El sacerdote".	268
Tabla 12. Niveles de la acción en "Los violadores del amanecer".	271
Tabla 13. Forma del discurso o expresión.	274
Tabla 14. Motivos argumentales en los filmes de análisis.	293

Índice de figuras

Figura 1. Esquema de análisis narrativo.	84
Figura 2. La feliz relación entre padre e hija está amenazada en el relato.	176
Figura 3. La condición de recién casada resulta fundamental en la trama.	180

Figura 4. El juego de caza al que son sometidas conlleva consecuencias letales.	183
Figura 5. La vanidad y la hipocresía serían dos de los principales atributos de Teresa.	185
Figura 6. El robo con tirón en vehículo sería el acto delictivo inicial.	189
Figura 7. Los esquemáticos personajes secundarios tratan de conservar una imagen acorde con los postulados de la Iglesia, y a la vez, integrar los cambios pertinentes que el momento histórico demanda.	192
Figura 8. El arrepentimiento de Rafia resultará relevante para la disolución de la banda.	195
Figura 9. El escenario opera como un personaje más en el film.	199
Figura 10. El frío espacio exterior contrasta con el bochorno en el interior de la cabaña.	200
Figura 11. La sobriedad del color es denotada en "Condenados a vivir".	201
Figura 12. Susan luce ropa de cama blanca hasta que se mimetiza con Mircalla.	201
Figura 13. Secuencia de apuñalamiento. y castración.	203
Figura 14. El uso del rojo resulta puntual y eficaz.	205
Figura 15. Otro ejemplo del uso puntual del rojo como significante.	207
Figura 16. Teresa pasará de lucir el color amarillo al rojo vibrante en el meridiano del relato.	207
Figura 17. El amarillo enmarca a Teresa.	208
Figura 18. Amarillo es también el arma con la que golpea a Julián.	208
Figura 19. El anuncio junto a la parroquia de crema corporal atormenta a Miguel.	209
Figura 20. Se obsesiona con la modelo y fantasea con su imagen en el altar de la capilla.	209
Figura 21. El Torete es ordenado a desnudarse en comisaría, aunque no se esclarecen los motivos. Un teléfono cubre la parte inferior de su cuerpo con respecto a la cámara. ...	225
Figura 22. La segunda agresión escenificada resulta particularmente larga y sangrienta, y tiene a Dana, una joven de familia católica y acomodada, como víctima.	227
Figura 23. El sufrimiento de Dana posteriormente a la agresión es subrayado en el relato.	227
Figura 24. La amenaza del grupo conformado por los presos superaría la suma de sus partes.	229
Figura 25. La felicidad de Cathy y su padre se desvanece en el contacto continuado con los presos.	230
Figura 26. El Pijo, El Corneta y El Torete comparten actitud y un mismo estilo de vestir.	232
Figura 27. La banda se separa por orden de El Torete, que parte con Isabel en el Citroën 'Tiburón'.	233
Figura 28. Rubiales, Caña, Rafia, Lagarta y Quinto en la trastienda, que han empapelado con recortes de revistas de desnudos femeninos.	234
Figura 29. El relato presenta al padre de Rafia como un hostelero de mano firme.	235
Figura 30. Plano de Mircalla mirando a Susan desde la cama.	237
Figura 31. Contraplano de Susan frente al cuadro de mujeres abrazadas.	237
Figura 32. En la escena de presentación, Lola lleva una falda manchada de sangre de conejo entre las caderas.	241
Figura 33. En la secuencia de inicio, Teresa niña muerde la oreja de Miguel hasta sangrar.	242
Figura 34. El espacio interior es abrasado y derruido en "Condenados a vivir"	245
Figura 35. Aunque el esposo parece calmado, el fuego que arde en el fondo elabora el subtexto a razón de su ira contenida.	246
Figura 36. Un candelabro de siete velas enmarca a Carmilla durante la cena.	246
Figura 37. La oxidación y las humedades fueron trabajadas estéticamente.	247
Figura 38. Como también la descomposición vegetal y de los alimentos.	247
Figura 39. La fábrica abandonada en la que es encerrada Lola.	248
Figura 40. Ha sido configurada visualmente como una suerte de jaula de conejos.	248
Figura 41. El oscuro dormitorio de Teresa supone un espacio fundamental en el desarrollo de la trama.	249
Figura 42. Imágenes del barrio barcelonés de La Mina.	249

Figura 43. Las imágenes de este barrio aparecen cuando el discurso inicial alude a la problemática de la ciudad.	249
Figura 44. El coche como escenario es característico del cine quinquí.	250
Figura 45. La casa vacacional de la abuela de Rafia opera como escenario de la agresión grupal.	251
Figura 46. El referéndum contextualiza el relato.....	252
Figura 47. Códigos didascálicos que lo señalan emergen con discreción en la primera parte.	252

Palabras clave:

Cine español; tardofranquismo; cine del “destape”; Transición española; análisis narrativo; contenido violento explícito; discurso audiovisual.

Resumen

Los años setenta trajeron consigo una diversidad de eventos desde el plano internacional, entre los que se encuentran un fuerte movimiento feminista, la llegada del vídeo doméstico y, también, la “era dorada” de la pornografía. En los estertores del franquismo y con la llegada de la Transición, el cine español vivió este particular fenómeno en lo que popularmente se denominó el “destape”: un cambio relevante en el discurso cinematográfico.

Esta investigación tiene por objeto el cine nacional en su planteamiento narrativo. Se acota el contexto en lo espacial, España, y temporal: últimos años del tardofranquismo y los primeros de la Transición española. Se parte de la motivación por conocer el cine español de los setenta en su máxima extensión con el foco en la evolución de sus discursos desde el año 1970 a 1979. En el proceso, no se marginan textos fílmicos por su débil impacto en taquilla o su índole argumental, si bien estos datos son tenidos en cuenta en la observación de la evolución de las tendencias, como también la respuesta del público a las mismas.

Los objetivos se fundamentan en conocer los rasgos argumentales de mayor reincidencia para relacionar la evolución de los planteamientos narrativos, la flexibilidad y el cambio de las propuestas discursivas con respecto a los últimos años del franquismo y el inicio de la Transición. Con este cometido, resulta necesaria la recogida de datos y el visionado de la filmografía del decenio, que abarcó diversos planteamientos narrativos entre los que se encuentran el cine de género, tercera vía, comedia comercial o cine ‘S’ entre otros varios.

Se detecta un cambio drástico en el discurso del cine español del tardofranquismo a la Transición. El cine de género, como el euro-western, el *giallo* o el cine de terror en coproducción desaparecen a mediados del decenio, y emergen nuevos planteamientos como el cine ‘S’ y el cine quinquí entre otros. Se aprecian diversas confrontaciones sociales liberadas en la narrativa ficcional, reincluyendo en lo concerniente al matrimonio como institución y la posición de la mujer en la sociedad o la diferencia de clases. Se hallan tendencias ascendentes en motivos argumentales relacionados con la prostitución. La agresión sexual resulta a su vez temática reiterada y, a lo largo de la década, cobra mayor crudeza en su representación.

La aparición de las sexualidades disidentes, que emergen de manera implícita pero subrayada en el tardofranquismo para ser aludidas explícitamente en el cine de la Transición, evoluciona a lo largo del periodo de estudio. En particular, la homosexualidad masculina será reivindicada en una serie de relatos relevantes por su calidad y buena acogida del público en la segunda mitad del decenio. Por otra parte, la homosexualidad femenina como planteamiento narrativo aparece de un modo similar a la masculina en el cine del tardofranquismo, pero pasa ser motivo argumental reincluyente del cine ‘S’ sin otro tratamiento.

Por medio del etiquetado de palabras clave, se obtiene como tendencia imperante la evolución de la explicitud relacionada con contenido violento, así como la explicitud del contenido sexual, reincluyendo en ambos simultáneamente. Se observa que la explicitud en lo violento y/o sexual del cine de género del tardofranquismo experimenta un trasvase durante la Transición española a relatos contextualizados en la cotidianidad del momento.

Para el análisis de este rasgo, la metodología empleada toma al teórico Seymour Chatman como principal referente. Se analizan las sustancias y las formas de una selección de siete relatos representativos de esta tendencia que, en su mayoría, no han sido estudiados previamente en profundidad desde el entorno académico, como pueden ser largometrajes dirigidos por Joaquín Romero-Marchent, Vicente Aranda, José María Forqué e Ignacio F. Iquino.

Entre los resultados obtenidos, se observa cómo el cine del tardofranquismo tiene la lucha de sexos por motivo argumental recurrente en una diversidad de planteamientos narrativos, desde el cine de género a la comedia comercial. En la primera mitad del decenio, se han llegado a localizar tímidas notas de un discurso pro-feminista que toman fuerza en la evolución de los personajes femeninos hasta 1976. Sin embargo, estas mismas se detectan denotadamente sofocadas en este trasvase de propuestas narrativas de finales de la década.

Por otra parte, los textos de análisis que corresponden a la segunda mitad del decenio presentan una disminución de saltos temporales y una notable explicitud de lo sexual y/o violento. En este sentido, planteamos *La petición* como relato bisagra, pues cuenta con diversas líneas temporales, si bien una o varias escenas del pasado no son ya insertadas en el discurso como motivación de las violencias presentes, rasgo asiduo en los filmes anteriores.

Keywords

Spanish cinema; late-Francoism; cinema of "destape"; Spanish transition; narrative analysis; explicit violent content; audiovisual discourse.

Abstract

The seventies brought a diversity of international events, such as a strong feminist movement, the arrival of home video and, also, the "golden age" of pornography. In the throes of Francoism and the first part the Transition, Spanish cinema experienced this media phenomenon through what has been known as "el destape", which meant a drastic change in cinematographic narrative.

The object of this research is the national cinema and its narrative functioning. The context is limited in terms of space, Spain, and time: the last years of the late Franco regime and the first years of the Spanish Transition. The main motivation is getting to know the Spanish cinema of the seventies in its extension with the focus on the evolution of its discourses from 1970 to 1979. In the process, films of weak impact on the box office as well as a diversity of narrative genres have been included. Anyhow, they have been taken into account to observe the evolution of narrative trends, as well as the public's response to them.

The objectives are based on knowing the plot features of greatest recidivism, as well as relating the evolution of the narrative approaches, the flexibility and the change of the discursive proposals with respect to the last years of the Franco regime and the beginning of the Transition. For this purpose, it has been necessary the collection of film data, as well as watching the filmography of the decade, which encompassed various narrative approaches including genre cinema, "third way", commercial comedy or 'S' cinema, among others.

A drastic change has been detected in the discourse of Spanish cinema from the late-Francoist period to the Transition. Genre films, such as the Euro-western, 'giallo' or horror films in co-production are virtually extinguished by the middle of the decade, and new approaches emerge

such as 'S' films and quinquí cinema, among others. There are various social confrontations projected on the fictional narrative, regarding marriage as an institution, for instance, the position of women in society or class differences. Upward trends are found in plot motifs related to prostitution. Sexual assault becomes a recurring theme and, throughout the decade, it would get ever-more crude in its representation.

The appearance of dissident sexualities, which emerged implicitly but underlined in late Franco regime to be explicitly alluded to in the Transitional cinema, evolved throughout this period in time. Particularly, male homosexuality will be vindicated in a series of relevant good quality films which became quickly popular with the audience in the second half of the decade. On the other hand, female homosexuality as a narrative approach appears in a similar way to that of male homosexuality in late-Franco cinema, but it becomes a recurring plot motif in the 'S' cinema without any other treatment.

Through keyword tagging, the prevailing trend has come out to consist in the evolution of explicitness of violent content, as well as the explicitness of sexual content, and the explicitness of both simultaneously. It is observed that themes regarding violence and / or sexuality in late-Franco genre cinema underwent a transfer during the Spanish Transition to everyday dramas contextualized in contemporary Spain.

For the analysis of the selected feature films, the methodology applied is based on the theorist Seymour Chatman. The substances and forms of a selection of seven representative stories of this trend are analyzed, most of which have not been academically studied previously, such as films directed by Joaquín Romero-Marchent, Vicente Aranda, José María Forqué and Ignacio F. Iquino.

Among the results obtained, it is observed how the cinema in the late-Francoism has the battle of the sexes as recurring plot in a variety of narrative approaches, from genre cinema to commercial comedy. In the first half of the decade, timid aspects of a pro-feminist discourse have been found that gain strength in the evolution of the female characters until 1976. However, they are clearly stifled in this transfer of narrative proposals from the end of the decade.

On the other hand, the analysed texts corresponding to the second half of the decade show a decrease in timeline jumps and a notable explicitness of the sexual and / or violent. In this sense, we propose "La petición" as a hinge narrative, since it has different timelines, but scenes from the past are no longer inserted into the discourse as a motivation for violent acts in present time, a regular feature in previous films.

1. INTRODUCTION

1.1. Object Contextualization.

The potential of the audiovisual as a stimulator of sensory perceptions can be quite significant. For instance, political cinema could motivate awareness even more than an article in the press given the multilateral nature of its languages (oral, musical, non-verbal, etc.). In any case, every text implies an ideological approach, a certain discourse.

International cinema has become a wonderful way to get to know other cultures, as well as to present our own in the process of film exchange. Simultaneously, the audiovisual has become a priceless tool for self-knowledge and, in general terms, increasingly more accessible. Cinema would still be the audiovisual most sublime form. When asked what the motivations for watching a movie can be, Aumont elaborated the following thoughts at the end of the 20th century:

What is the desire of the moviegoer? What is the nature of that desire that compels us to lock ourselves, for two hours, in a dark room where fugitive and moving shadows flutter on a screen? What are we looking for there? What do they give you in exchange for the ticket price? The answer can be found in the feeling of a state of abandonment, loneliness, lack: the moviegoer is usually a refugee trying to fill an irreparable loss, even if it is the price of a temporary regression, socially regulated, during the time of a projection (1996, p. 246).

It is an established fact that audiovisual creative explorations are already at the hand of a considerable percentage of the population. Advances in technology allow the exchange of audiovisual texts on social media, web pages, and so on. With a simple mobile phone, it is possible to capture images and sound of a quality acceptable enough to make a (perhaps not so modest) film. These advances were predicted by Gene Youngblood in his book *Expanded Cinema* (1970). The author elaborates how the development of audiovisual technology was bound to become the beginning of creativity for humanity without hierarchies. This would also imply a break with archetypes and the canons established by the normative cinematographic language: simply, each person would be the object of his own study. In any case, the production of a film implies a collective effort despite the prevalence of the director's creative mind. Even with the smallest crew possible, a film-shooting would usually involve more than one person for a professional outcome, with perhaps the exception of some pieces of audiovisual art.

Considering the growing relevance of audiovisuals in social and cultural evolution, it would be useful to reflect on its history, as well as the construction and the deconstruction of image, visual but also sound. National cinema can gather an array of cultural realities that would help creating awareness in terms of identity. Consequently, the audiovisual development relates to any future cultural conception of relevance. The generational prequels of film narrative can be considered fundamental in the making of social constructs. Spanish cinema today has its roots in previous Spanish cinema from the past decade, from the last century. Each film could be one more piece in a narrative orchestrated from the past.

The past is the key to the future for historians. Uncomfortable events, those that even taking considerable time distance still seem inexplicable, can be of even greater value. However, there are historical periods that have managed to alienate even the greatest researchers. Certain national cinemas from the 1970s may serve as an example. From Spain to Australia there are several nations (including these same ones) in which to name the national seventies cinema can be frequently responded with a burlesque smile or even some other gesture of rejection.

This does not mean that there are no previous studies —some of these works will be addressed in the next chapter— but there could be certain general discomfort towards the filmography of the decade and it would not be a syndrome at all exclusive to Spain. Achieving the desired freedom of expression and putting it into practice with all its consequences, might have entailed testing boundaries regarding sexual and / or violent content. It could have been that these barriers were crossed and even violated in some cases. In consequence, they may have left a historical dent perceived at times with discomfort, generating rejection and even contempt.

Moreover, the cinema of the seventies could be considered the cradle of modern cinema. Those were years of strong feminist movement, sexual liberation, and even the golden age of pornography. It is then that the new competition that the massive arrival of television meant for the film industry forced, to a large extent, the latter to offer the content that television could not display. In those days, films

had also become considerable more lurid, as the MPPA rating system permitted the graphic depiction of sex and violence once proscribed by the Production code, and the majors brought the stylistic and marketing practices of exploitation cinema into the mainstream (Cook, 2002, p. 1).

For this matter, various modes of exploitation cinema had become narrative trends which also meant the development of rather bold and daring new marketing campaigns. Spanish cinema was also conditioned by the media phenomenon nationally known as “destape”. Throughout this thesis, the discourses of Spanish cinema of the seventies should be analyzed, which implies the last years of the late Franco regime as well as the beginnings of the Spanish transition.

1.2. Research Purpose.

Two types of approaches are usually found in previous publications regarding Spanish cinema of the seventies. On one hand, there would be the monographs focused on a particular genre such as horror movies. These proposals alienate the object of study from the rest of the texts that differ from the chosen concept to reach conclusions that do not usually take into account the intertextuality between works of the same geographical or temporal location, or both. Likewise, the selection of analysis of these previous publications has been based repeatedly on the films with the best audience results, discriminating those with less impact in the box office.

On the other hand, there would be the annals in history of cinema, which collect generic data on the most outstanding movies, it would be due to their popularity, the importance of the author or their artistic-creative value. Other previous studies on the cinema of the late Francoism and the Spanish transition have collected primarily data on the *saucy*-erotic content of the films including many images of the actresses during the “destape” in their movie roles with the focus on the sexiest scenes.

This thesis stems from the motivation to study the Spanish cinema of the seventies in its maximum extension, based on the evolution of their discourses from the year 1970 to 1979. The present investigation does not marginalize films due to their impact at the box office or their cinematographic genre. Although data of this sort is obviously acknowledged, one of the main objectives would be the observation of the evolution of trends as well as the public's response to them. In this way, the focus has not been placed on a certain character profile or the filmography of a particular filmmaker. The starting point has been the Spanish cinema of the

decade itself, with the desire to know this object of study as the product of a convulsive moment in the socio-political sphere.

The main trends in contemporary international cinema have also been taken into account, as discussed at the beginning of section 2 of this research. Because "cinema is, and always has been, a global industry" (Vitali y Willemsen, 2006, p. 7), and the emergence of any phenomenon throughout a certain period of Spanish cinema would operate to an extent as a response to parallel global events. For example, of "the wave of eroticism" motivated by the legalization of pornographic movies and other aspects would have influenced greatly the Spanish media phenomenon known as "destape".

This research is focused on the cinematographic production of that moment to analyze with precision the rhetorical functioning of this same content and its symbolic structure in a limited context both in space (Spain) and in time (decade of the 70s). In this sense, a model based on narratology authors such as S. Chatman, García Jiménez, García García or Rojas is applied, which helps to unravel the rhetorical construction in that cinema. These same elements are foundational in the development of contemporary cinema, since the projection of violence and sexual content continues to echo the explicit representations that originated in the proposed decade to great extent.

This research also has defined limits: it focuses on narrative analysis and cinematic discourse, opening possible further lines to delve into other sociological, anthropological or psycho-emotional aspects related. Concerning film narrative during the seventies, a denoted evolution in the explicitness of the sexual and / or violent content has been identified. Not only the emergence of exploitative, sexual and violent content would become a characteristic feature of the cinema of the seventies, but the experimentation of narratives around it. In Spain, the seventies were a politically turbulent period, and the main events impacted cinematic narratives created then, being the "destape" possibly the main representation of the decade in this sense.

1.3. Justification.

1.3.1. Personal.

About twenty years ago now, I considered filmmaking my vocation. I liked every facet: script-writing, editing, directing etc. However, when undertaking a project such as a short film, I always avoided the explicitness of violent content, nudity or anything that felt physically intimate. My main references had been filmmakers of the classic cinema and I felt safe leading projects that would not expose anyone, performers or myself. I trusted subtext to say it all without the need to reveal so much in front of the camera. However, it felt somehow that this self-censorship could have also something to do with my own creative limitations. Obviously, many outstanding films included explicit violent content, for example, in a way that enhanced the narrative wonderfully well: I simply did not know how to elaborate it myself.

Already in my degree, I did not find a subject that delved into audiovisual creation in terms of content, such as: *How to Create a Genre Audiovisual Piece* or *Approaching Sexual and / or Violent Explicit Content in Fictional Audiovisuals*. What I did find were subjects on the history of cinema and others on audiovisual analysis. I interpreted it as an invitation to make connections: "if you want to learn about complex audiovisual imaginary: expand your filmography and analyze".

There could be so much of the cinema in the seventies yet to be studied. Even my father, who had been a model and film actor from 1970 to 1979 —costarring along very popular thespians and artists at the time, such as Lola Flores, Teresa Rabal, Nadiuska, Denis Hopper, Concha Velasco or Manuel Summers— avoided the subject with a certain indifference to the films that had been made at the time. In 2006, after his death, I went to the Filmoteca and asked to watch some of the movies starred by him that I never had the opportunity to watch before. On the screen, I was able to meet up again with a young and energised version of my father. In that moment, I understood, like never before, the magic of audiovisuals and, in this particular case, also of analogue film stock.

Over time, my interest in Spanish cinema of the seventies has grown. The deeper I delved, the greater my passion has become. Simultaneously, a few years ago, as a result of the *metoo* movement, articles about “destape” from a gender perspective began to appear in the press, with which I feel sensitized. Actually, I was already embarking on this doctoral thesis, but it motivated me to add aspects related to the role of women in the “destape”, knowing that it was being debated in the public sphere and, perhaps, I could help shedding some light on the filmography and the context.

The evolution experimented in film narrative during the seventies gathers new creative freedoms and new challenges in relation to them, as well as the root of cinematographic construct of explicit sexuality and / or violence in contemporary Spanish cinema. I have made an effort to undertake the kind of research that I wish I had found when I was trying to make my short films and had ethical doubts that I barely knew how to formulate. In turn, this thesis is an attempt to show my father (in spirit) the importance of having contributed to the legacy of a film corpus key in the history of cinema, and also (if I may) it is the project that I offer myself as a female researcher in Audiovisual Communication.

1.3.2. Social.

This research proposes a multifaceted vision in terms of filmic discourse in a specific period of history that was germinal in terms of aesthetic-narrative style for contemporary Spanish cinema, especially in the 1980s and 1990s, but also to this day.

In the political upheaval at the dawn of democracy, important groups and minorities are represented on the screen after being virtually ignored by Francoism. However, the portraits of the first homosexual protagonists of Spanish cinema are constructed as intrinsically evil and / or marginal. Beyond the image that the LGBTIQ+ collective was given then, minorities were making their entry into the national filmography and were setting precedents. the images in cinema “are inscribed in the personal universe from which we see” (García García, 2000, p. 13). Their presence in the films can be considered very relevant indeed, as well as the diversity of realities in Spanish society.

The “destape” is a popular term to address the eroticism and nudity that became very popular during the Spanish Transition. The lack of knowledge about many of its representative films, facilitates the confusion in the legacy that cinema has had and its influence in the Spanish films of the twenty-first century. The commercial cinema of the seventies has been frequently reviled by the academy. Despite the little attention that these films arouse among analysts, the truth is that, as Monterde (1993, p. 34) points out, it is “a cinema of sociological interest”. In the last decade, less discussed filmic texts from this period such as those mentioned have aroused the interest of some researchers: Huerta and Pérez (2012) have focused on *landismo* and the cinema starring the actor Paco Martínez Soria to address “the analysis of the specific codes of language

and narrative". Certainly, the diversity of Spanish films shot during the decade would be of sociological interest.

On the other hand, the cultural creation of the seventies presents new paradigms in relation to Francoism due to unparalleled openness and unusual creative freedom. This panorama would be embryonic for new cinematographic conceptions such as the so-called "quinqui" cinema or movements such as the "movida madrileña". However, these phenomena, including —and perhaps mainly— the "destape" itself, have been taken anecdotally with scarce publications on the subject and little academic attention until recently.

1.3.3. Economical.

The Spanish cinema in the seventies generated public interest and accomplished remarkable box office results. Although it was desired to capture the longed-for freedoms repressed during the dictatorship, economic interests also arose in the exploitation of various content of an erotic and / or transgressive nature. As we will see in greater detail in chapter 2, the narrative novelties during the Spanish transition resulted in an increase in the income obtained through the exhibition of these tapes.

The total box office throughout the decade amounted to 203,254,525.29 of the old pesetas. More than 50% of the films produced in those years have been reissued for home use in VHS, Beta, DVD or even Blue Ray formats. Some are available on the different online payment platforms today, and others have been constantly re-broadcast on television on different channels with pleasant audience results, thus representing a national cultural heritage that continues to generate income.

But beyond the purely economic, a film also contributes an important cultural richness, since it conveys a series of values, beliefs and traditions that are exported to the territories in which the work is received, regardless of whether these are finally integrated or not in the destination territory. Reflecting a certain diversity, protective measures are also often proposed for cinematography as a cultural asset in itself. That is, there are at least two components in the creation and exploitation of a film, the cultural and the economic (Sánchez et al., 2012).

Indeed, Spain is a cultural benchmark, a country that attracts more visitors than anyone precisely because of its culture. Much of this image is transmitted to the world through his cinema, "thus, we can say that the limitations of the Spanish film industry are given by the lack of business structure, low financial strength and the high risk that producers must assume" (Clemente y Abuín, 2008, p. 187). Although the films of the seventies may seem distant to us, a considerable number of them continue to be discussed on online forums, partially, due to the interest in their erotic content. Analyzing the message of these films, their nature and their narrative proposal could be of interest for a country branding which evolves on its own history and continuously transmits fragments of it.

What the New Spanish Cinema of the 60s had not achieved, it was achieved by that of the 70s. Late-Francoism and the Spanish transition cinema were characterized:

Because of their ability to connect - because of their themes, because of the break from the generic typecasting characteristic of commercial cinema; also for its novel way of narrating to the new viewer: young, university and middle class. (...) This was a cinema, needless to say, very profitable. To cite only the example of Elías Querejeta (...) *Cousin*

Angélica, with an acknowledged cost of 12,833,676 pesetas, raised, on December 31, 1975 —in little more than a year, then— more than 80 million pesetas, While *Cría cuervos*, with a cost of 17,549,800 pesetas, obtained more than 75 million pesetas in less than a year (Torreiro, 1995, p. 354).

Also, the inaugural “quinqui” cinema film *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977) became a real box office hit and opened new veins for the diversification of urban cinema proposals and the representation of the less favored classes.

1.3.4. Scientific.

As it has been pointed out, there would be certain prejudices in respect to the cinema of the seventies known as “destape”. With the exemption of some leading filmmakers, such as Víctor Erice or Carlos Saura, there would be no widespread knowledge about Spanish transitional cinema, and even less about its intertextuality. There would also seem to be an important barrier between the different types of cinema, by which commercial comedies would not relate on any level with coetaneous metaphoric cinema.

On the other hand, some of the questions that have risen during the initial stage of this research contemplated whether the “destape” can be a rarity that only occurred in Spain at the end of the Francoist censorship. We try to highlight, not only some of the prejudices that there may be about aspects of the object of study, but also the need for a scientific approach to its analysis, which guarantees objectivity and dilutes preconceptions by shedding light on the data itself.

The importance of cinematography in today's society makes it necessary to establish some type of control measures for those films that can cause harm to a certain group of citizens. Such measures must protect the physical and mental development of children and young people. There are three types of issues that must be taken into account before establishing the forms of control: morality and good customs, violence and sex. (González Ballesteros, 1981, pp. 42-43)

Particularly the rise of violent and / or explicit sexual content in those years would be of specially relevant to this thesis.

1.4. Opportunity.

It would be appropriate to speak nowadays in depth of Spanish cinema of the seventies and the legacy it has brought. The discourses found in film production throughout the seventies continue to be the subject of discussion in the media. In June 2018, *El Español* published an article subjected on the gratuity of female nudity in Spanish film since Transitional cinema which points at the belief that the sexualization of women ended the “destape”, although their heritage it is experienced by even actual actresses, young people (Zurro, 2018). The article elaborates how the sexual freedom that is projected in current audiovisual, television and cinematographic productions is motivated still by the conventions forged in films during the Spanish transition.

To the cited article, we can add numerous allusions published in recent years by the press about the “destape”, either in reference to its muses or reviews from a feminist perspective. For example, the interview with Kiti Mánver on April 3, 2020 (*El País*) reviews the sexual content and abundant nudity actresses were often pressurized to deliver. It would be appropriate to look at

the film content of the seventies as it would be referencial on gender constructs in contemporary Spanish cinema.

1.5. Objective.

The purpose of this research is to raise awareness about the relevance of national cinema during this specific period due to its political-economic upheaval and the novelty of its narrative constructs. It focuses on the works of significant filmmakers who have hardly been studied previously in depth. The approach is based on making a contribution to research on the history of Spanish cinema and narrative analysis as well as reflecting on the Spanish cinematographic fiction of the decade in relation to the social / political situation highlighting its greater industrial and artistic repercussions.

From the beginning, one of the main motivations for this research has been to review the narratives in the film corpus of the seventies with emphasis on an intertextual perspective addressing the different aesthetic-narrative proposals. Focusing on the emergence of the constructs that structure explicit sexual and / or violent content has been considered key along the process. The purpose of this thesis consists in the study of the elements of the discourse around the sexual and the violent in order to discern how they operate narratologically within the corpus of analysis.

1.6. Resource.

The narrative analysis method has required a biographical compilation to define the fundamental concepts as well as their practical application. In this sense, the Complutense University library has been a fundamental resource. The libraries in several Faculties have been accessed, such as Geography and History, Social Work, Political Sciences, Philosophy and, of course, Media Studies. Also, the Media Studies Faculty has arranged interlibrary loan by which it has been possible to access publications acquired by other national libraries as well as international.

In order to create the database that would allow locating the Spanish films from 1970 to 1979, the official registry was consulted. This is hosted and available on the website of the Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Most of the films were accessed from the Barbieri room at the National Film Library of Spain. Other platforms had been VEO CCINF online, which emerged due to an agreement between the Complutense University and the Management Entity of Rights of Audiovisual Producers (EGEDA). Other films have been accessed through a series of open platforms available online.

During the research stay in Sydney, the resources of the Western Sydney University library have been most useful, as well as the National Film & Sound Archive of Australia and the State Library of New South Wales. These institutions collected publications on history, film history, exploitation cinema, gender studies, violent audiovisual content and different methodologies of film analysis.

1.7. Structure

This thesis has been structured in chapters and sections as displayed schematically below.

1. Introduction

1.1. Object Contextualization: the Spanish cinema of the seventies as an intertextual corpus created during a convulsive social and political period, relating the late-Francoism and the first five years of the Spanish.

1.2. Purpose of the Research: consists of studying the Spanish cinema narratives in the seventies and analyzing its evolution during the decade.

1.3. Personal, Social, Economic and Scientific Justification: there is an interest in delving into the indicated period in terms of argumentative motives and cinematic aesthetic treatments.

1.4. Opportunity: relevant aspects that currently point to the adequacy of this research and the novelty of its characteristics.

1.5. Objective: to delve into the substances of content and discourse through narrative analysis.

1.6. Resources: the institutional, bibliographic and videographic sources that have been necessary for this research project.

1.7. Structure: brief introduction to the headings arranged.

2. State of the Art

Cinematographic context of the seventies and the theoretical framework.

2.1. Characteristics of the International 70s Cinematography: starting with the international scene and its main narrative trends.

2.2. Historical Contextualization of Spanish Cinema: a brief review of the milestones in the history of Spanish cinema.

2.3. Characteristics of Cinema from Late-Francoism to Spanish Transition: seminal aesthetic aspects in the filmic trends in the 70s would be elaborated, focusing on the construction of eroticism and the projections of different social and cultural concerns.

2.4. Film narrative: the most recurrent narratives, their social context and their evolution throughout the decade.

2.5. Narratology: the main concepts of Narratology on which the method of analysis is based are presented.

3. Research Design

3.1. Formal Research Object Limits and Perspective: the research focuses on the development of cinematographic discourse between the last years of Francoism and the first ones of the Spanish transition.

3.2. Research Questions: which are based on ideas about the discourse in late-Francoism as well as the main film narratives in the beginning of the Spanish Transitions.

3.3. Objectives: a list of the main objectives of this research, which include studying the narrative in the films and the evolution of erotic and violent content.

3.4. Hypotheses: a list of affirmations on the evolution of the content during the decade as well as the growing presence of violent and erotic images.

3.5. Methodology: the criterion applied in the choice of a method of analysis that would be adequate to the objectives of the thesis.

4. Data Analysis and Interpretation:

Application of the analysis method to selection works.

4.1. Object of Study General information: it offers a synopsis of each film, as well as the contextualization of its production and the creative motivations behind them.

4.2. Narrative Content: aesthetic aspects of the films are analyzed in detail.

4.3. Cinematographic Narrative: each film's thesis is described and explained.

4.4. Agglutinating Aspects: aspects by which these films relate to each other and to their contemporary narratives addressed in previous chapters.

5. RESEARCH HYPOTHESES AND GENERAL RESULTS

Research hypotheses and analysis results are commented on.

5.1. Research Hypotheses. The hypotheses posed in chapter 3 are answered.

5.2. General Results. Summing up some of the analysis results.

6. DISCUSSION

6.1. Critical Analysis of this Research: strengths and weaknesses of this thesis.

6.2. Evaluation of the Research: comparison with previous similar publications.

6.3. Valuation of Contributions: contributions achieved by this research are commented upon.

6.4. New Lines of Research: future lines of research which could derive from the thesis.

7. APPLICATIONS

7.1. What for?: an analysis on the cinematographic narrative could help to reflect on the period and its discourse legacy.

7.2. Who for?: experts on the history of Spanish cinema, scholars focusing on the filmmakers analyzed or in search of a method of analysis could benefit from this research.

8. REFERENCES

8.1. Bibliography: publications previously cited.

8.2. Filmography: films and series addressed.

For the citation system, the manual of the *American Psychological Association* (APA) has been applied.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Características de la cinematografía de los 70.

Al abordar la historia del cine de los años setenta, las publicaciones referenciales tienen en cuenta diferentes aspectos: los modos de producción, las evoluciones estéticas y/o tecnológicas y las propias películas. Por lo general, se hace acopio de los films más destacados, seminales o que han hecho historia por alguna particularidad. Para la elaboración de este apartado, se ha observado la estructura de una selección de estas publicaciones, como también la ubicación de los acentos históricos particulares de la década.

2.1.1. Motivaciones de la cinematografía internacional.

Cuando se examina esta década en el panorama internacional, se hace referencia comúnmente a la bajada de taquilla que la industria había sufrido en los años previos¹. Así lo encontramos en publicaciones patrias como *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* por José Luis Sánchez Noriega (2002) —estudioso del cine español del tardofranquismo, como veremos a lo largo del epígrafe— y también anglosajonas, como el tomo enciclopédico *Lost in Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979* (Cook, 2002) que abarca la historia del cine por amplios volúmenes dedicados a los distintos periodos, este en particular, a la década que nos ocupa.

Cook enfatiza, en gran medida, la crisis sufrida en la industria del cine junto con la evolución tecnológica —en concreto, la adquirida ligereza y movilidad de las cámaras profesionales², sumada a la llegada masiva del vídeo doméstico— como motor de las principales corrientes que tienen lugar a lo largo de la década. Gubern apunta:

Mientras el *show business* de Hollywood languidece a ojos vistas (en 1960 alcanzó su punto más bajo con solo 156 películas, ¡compárese la cifra con los 850 films de 1928!) se afirma cada vez con más fuerza la personalidad de este anti-Hollywood neoyorquino, que hace películas sin contar con la gran industria, ni con los sindicatos, ni con los códigos de censura, ni con los grandes circuitos de exhibición, ni con las estrellas, ni con las modas, ni con las demandas de los mercados (2006, p. 355).

De igual modo, desde los años sesenta —e incluso antes—, las películas habían pasado de ser modos de entretenimiento, modeladas por las *majors* y producidas en cadena, a vías de expresión en manos de nuevos cineastas, quienes contaban ahora con una tecnología y una nueva libertad creativa a ser celebrada. Sánchez González (2011), al hacer referencia al cine de Hollywood es señalado que, en un principio, “se trata de una filmografía de narración clara, comprensible a un código de valores: la familia³, la capacidad de sacrificio, la derrota del malvado, el héroe de corte militar, que conecta con unos valores latentes” (p. 265) —descripción

¹ Aunque no en todos los países: Australia sería un ejemplo, ya que la industria cinematográfica experimenta un nuevo boom a lo largo de la década tras haber sufrido un largo periodo de parálisis en los años precedentes.

² Es un dato notable que la novedosa steadycam hiciera posible el célebre plano secuencia de la persecución en la nieve en la película dirigida por Stanley Kubrick, *El resplandor* (1980).

³ En el aspecto social, para los (entonces jóvenes) *baby-boomers*, el concepto de familia tradicional, como célula fija e inquebrantable, se fragmentaba en la búsqueda de nuevas formas de estructuración a la vez que se abrían nuevos nichos de consumo.

coincidente con la del *cine clásico* de González Requena (2008)—. Sin embargo, Sánchez González expone cómo, a la lumbre de la guerra fría, los relatos se vuelven exponencialmente subversivos. La obra de S. Kubrick, con una prolífica trayectoria en este sentido desde mediados del S. XX, resulta referencial en los setenta a nivel internacional, como veremos referencialmente a lo largo de este trabajo. La evolución del cine negro estadounidense y afines (policiaco, gánster, etc.) en los 50 y 60, nos parece de interés para esta investigación. Destacamos la siguiente cita en Sánchez González, que reza:

Si todo cine negro, en cada una de sus variaciones, contenía un fondo de violencia evidente, manifiesta, visualmente escenificada, en este periodo no solo se mantiene, sino que, también, se recrea, especialmente, teniendo a la mujer como sujeto de tal afrenta (2011, p. 268).

Este fenómeno no hará más crecer y protagonizar los relatos también de otros tantos géneros que reemergen en los sesenta y setenta en los que, principalmente, la mujer, por norma general, tan atractiva y deseable como vulnerable, es objeto de tortura y asesinato, tal es el caso de abundante cine de terror y estilos derivados, como el cine europeo de género —con la productora británica Hammer como referente—, el cine *giallo* u otros planteamientos relacionados con el cine de culto internacional y propios del cine de explotación del momento por su contenido violento y/o explícito.

En la década de los cincuenta, la generación *beat* había traído consigo un legado contradictorio: la “unidad de todo y todos” y la potenciación de la individualidad (Brito, 2014). La contracultura se desarrolla a gran escala en los años sesenta, y a finales de la década y principios de los setenta, tienen lugar una serie de eventos polares relacionados entre sí, como el ensañamiento bélico por parte de EEUU en la guerra de Vietnam y la reivindicación del movimiento hippie relacionado con el amor libre. La revolución sexual se ve posibilitada en gran medida gracias a los avances en los métodos anticonceptivos y la facilitación de los mismos.

Los vertiginosos acontecimientos socio-culturales se reflejarían en los textos fílmicos en una oferta de nuevos paradigmas. Monaco (2001) plantea la emergencia del cine sensacionalista⁴ en la cesantía del cine clásico en el mismo inicio de la década de los sesenta con el estreno del filme *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Simultáneamente, expone que el auge de este cine, potente en la crudeza del contenido, puede ser emplazado con anterioridad en *El perro andaluz* (1927) dirigido por el cineasta español Luis Buñuel, pues la secuencia del sesgo del globo ocular femenino podría ser interpretada como un llamamiento para la espectacularización de la violencia explícita desde la creación cinematográfica vanguardista. Sin embargo, diversos factores socio-culturales imposibilitarían que la violencia explícita de tal calibre permeara las convenciones del cine comercial hasta, al menos, treinta años después.

A fines de la década de 1960, la televisión se apropió hasta tal punto del público familiar que las películas de Hollywood, durante un tiempo, simplemente se definieron a sí mismas por ofrecer un contenido dirigido al público adulto, de sexualidad gráfica y violencia en contraste con la televisión estadounidense. (...) A la larga, la representación explícita de la violencia en la pantalla influyó mucho en el futuro de la estética de Hollywood. Además, el triunfo de las películas en color en toda la industria estuvo directamente relacionado con el aumento de las representaciones gráficas de la violencia y el desastre en la pantalla⁵ (Monaco, 2001, pp. 261-262).

⁴ González-Requena, alude al mismo como *posclásico*.

⁵ *By the late 1960s television held this mass audience market so tight, in fact, that Hollywood theatrical movies, for a while, would simply define themselves as being more distinctively mature*

De este modo, la industria cinematográfica de la década de los setenta dio a luz tres propuestas principales de producción cinematográfica. La primera consistiría en los textos influenciados por las vanguardias que cuestionaban convenciones cinematográficas. “La segunda fue la conciliadora en la que los realizadores encontraron el modo de aplicar nuevos ambiciosos esquemas cinematográficos a los géneros tradicionales, y la tercera fue la recuperación del puro entretenimiento” (Cousins, 2005, pp. 334-335); esta última en relación a los denominados *blockbusters* con películas como *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) o *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977).

El éxito en taquilla del largometraje de género, y la campaña de marketing acorde al mismo, arrojó esperanza a la industria y abrió paso a un nuevo modelo⁶ de producción.

No fue hasta 1975 cuando los estudios intentaron seriamente la táctica del “estreno nacional” difundido a través de la televisión, con *Tiburón* (1975), que en un año embolsó más de 100 millones de dólares. Con *Tiburón* comenzaría una nueva etapa para la industria hollywoodiense: la “Era Blockbuster” (bola de demolición, “gran éxito”), caracterizada por superproducciones, “secuelas cinematográficas” y la búsqueda de una audiencia global (Dornaletche, 2009, p. 171).

Otro aspecto notable estaría relacionado con la autoría y cómo gran parte de la focalización recae en la figura del director de forma vehemente como «responsable de la película; y, en ocasiones, el propulsor con su obra del devenir socio-histórico» (Caparrós, 1976, p. 20). A su vez, emerge un cine experimental (eminentemente neoyorquino) de gran calado.

La primera consecuencia de ello es que las palabras “experimentalismo” y “vanguardia” aparezcan en los labios de casi todos los jóvenes creadores. Claro que de todo hay en esta vanguardia anarquizante, que se subleva contra la sociedad de consumo que ha hecho posible su nacimiento, que protesta contra la guerra de Vietnam y tiene el sexo y la droga como algunos de sus más fuertes polos de inspiración. Mala copia del surrealismo francés en ocasiones, tosco experimento mecánico digno del peor *amateur* burgués en otras, a veces este cine nos sorprende con ramalazos de auténtica poesía (Gubern, 2006, p. 356-357).

Una red de acontecimientos entrelazados favorece la trayectoria imparable hacia la emergencia de un contenido audiovisual crecientemente explícito y crudo. El código Hays venía envejeciendo y malogrando todo el vigor de antaño. Desde sus inicios en 1930, el código se había visto frecuentemente actualizado hasta perder finalmente su función, que habría sido inicialmente la de ofrecer protección a las familias como público potencial (Bresler, 2000, p. 173) y asegurar que las grandes distribuidoras proporcionaran contenidos revisados con homogeneidad desde el punto de vista moral.

in their graphic sexuality and violence in contrast to American television. (...) In the long run, the graphic portrayal of violence on the screen more greatly influenced the future of Hollywood aesthetics. The triumph of color film, industry-wide, moreover, was tied directly to the rise of graphic portrayals of violence and disaster on the screen. Traducción propia.

⁶ El modelo de las *majors* había sido producir, por ejemplo, una decena de películas de las cuales dos que tuvieran considerable éxito de audiencia amortiguaban las posibles pérdidas de las demás. Pero en estos momentos, la brecha entre superproducciones y cine de autor se dilata considerablemente y crea nuevos modelos en ambos polos del espectro.

Algunos ejemplos de las prohibiciones constituidas por el Código, abarcaban la representación de drogas ilegales, el desnudo, el rapto de menores o el lenguaje vulgar o blasfemo. En 1930, el primer punto del apéndice 2 rezaba: “Delitos contra la ley: el asesinato debe presentarse de una manera que no inspire imitación. Los asesinatos brutales no deben presentarse en detalle”⁷. Con respecto al contenido de índole sexual, las pasiones no debían ser mostradas de forma explícita o que pudiera despertar pulsiones en la audiencia, y la sola insinuación de perversiones sexuales quedaba prohibida, como también la prostitución y la trata de blancas. El acto sexual, voluntario o forzado, podía ser solo insinuado y siempre que fuera inherente a la trama general⁸. Estos paradigmas narrativos normativizados serían transgredidos en el ocaso del cine clásico. En relación a la década de los sesenta, Durgnat apunta a la existencia simultánea de lo que denomina “nueva moralidad” y “vieja moralidad” (2017, p. 29) y plantea cierta flexibilización socio-cultural en el inicio del decenio para leer entre líneas aquello que resulte menos ofensivo, siempre que el contexto, en este caso fílmico, otorgue suficiente espacio a la ambigüedad.

Es a finales de la década de los cincuenta, cuando el cine de A. Hitchcock, y sus modos manieristas (González Requena, 2008, p. 91) de narración fílmica, suponen una constante vuelta de tuerca al Código Hays. El cineasta contemplaba la violencia y el contenido sexual, con la explicitud que los tiempos permitían, como reclamo para la audiencia (Truffaut, 1966, p. 243). Su película *Psicosis* (*Psycho*, 1960), un punto de inflexión en la historia del cine como ha sido apuntado, saca el máximo partido de las debilitaciones del Código Hays y, sorprendentemente, lo respeta gracias a una cuidadísima planificación inspirada, en parte, en el estilo de edición televisivo (Durgnat, 2017, p. 29), que incluye tanto la escena de inicio como el famoso montaje de la ducha.

Psicosis presenta un planteamiento que marcaría, en gran medida, el cine de las décadas siguientes. Para empezar, su factura de bajo presupuesto en blanco y negro, opuesta al multicolor del anterior largometraje dirigido por el cineasta, *Vértigo*, en 1958 (Giddins, 2010, p. 64), supone un homenaje al cine de género *noir*⁹. A su vez, la narrativa fílmica del director británico y sus estilemas presentan todo un referente, no solo para la Nouvelle Vague¹⁰, sino también para otras propuestas cinematográficas europeas que emergen en la década de la sesenta y se consolidan en el siguiente decenio, como el cine *giallo*¹¹. En *Psicosis* destaca a su

⁷ *Crimes against the Law: the technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation. Brutal killings are not to be presented in detail.* Traducción propia.

⁸ Esta normativa, que se proclamaba manifiestamente desligada a finalidad política o propaganda y hacía hincapié en el respeto por la ciudadanía (de todos los pueblos), explicitaba, por ejemplo, que la representación de relaciones afectivo-sexuales entre las razas blanca y negra quedarán prohibidas (hasta 1956).

⁹ Los planos ofrecidos en la secuencia que va desde del crimen hasta el hundimiento del cuerpo servirían de inspiración a innumerables películas enmarcadas en las consecuentes evoluciones del género suspense-terror, como serían las producciones de la Europa del Mediterráneo conocidas como cine *giallo*.

¹⁰ “Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut. (...) con aversiones compartidas, con referencias comunes (principalmente: Hitchcock, Hawks, Lang, Renoir, Rossellini)” (Uzal, 2013, p. 82).

¹¹ El cine *giallo* encuentra sus raíces en la literatura policíaca —de donde procede el término en italiano— y recrea escenificaciones cinematográficas que toman como referente la obra de Hitchcock entre otras fuentes, como la caracterización fetichista de las víctimas, que son principalmente mujeres jóvenes, atractivas y con algún desequilibrio o carencia emocional que las vulneraliza, además de la dilación y recreo en la tortura. Estos aspectos serían denotados en los films de Mario Bava y Dario Argento, donde este último “tiñe su primer largometraje con

vez lo novedoso del montaje inspirado en los nuevos medios, pero principalmente la explicitud de una violencia que alberga su móvil en la propia violencia de género conjugada con la perversión sexual. Este aspecto resultaría seminal en la evolución de la historia del cine internacional para irrumpir con una efervescencia máxima en la narrativa cinematográfica de los años setenta. El contenido de índole sexual y el de índole violenta irían narrativamente asociados en conjunción. Lo sexual por suponer aquello que (aún) no sería emitido por televisión dada su orientación al público familiar, supondría precisamente uno de los principales elementos estético-narrativos con los que el cine iba competir con ferocidad. Y a su vez, también lo violento porque el cine en su pura esencia no solo *puede*, sino que tendría por misión la estilización del contenido —algo que queda fuera de la competencia de los informativos— y podía presentar la violencia de manera realmente atractiva ahora que el código no se interponía.

Por otra parte, la penetración del cine europeo en la industria no se limitaría a rasgos estilísticos, sino también a sus estrellas de la pantalla. En palabras de Gubern:

El suicidio de Marilyn Monroe en 1962 cerró, simbólicamente, toda una era de Hollywood, pues a su muerte nuevas estrellas de cine italiano, francés o inglés estaban pulverizando el monopolio que Estados Unidos había detentado en el campo del *star-system* internacional (2006, p. 341).

El fallecimiento de uno de los mayores iconos de Hollywood y representación del mito sexual americano en la rubia inocente, simplona y voluptuosa, fallece de manera sincrónica a la adjudicación del premio Oscar a Sophia Loren por su labor en el descarnado largometraje neorrealista italiano *Dos mujeres* (Vittorio De Sica, 1961), premio que, además, no acude a recoger. Este filme relata, por medio de elipsis, pero sin paños calientes, la violación múltiple de una madre y una hija pre-adolescente en un contexto de vulnerabilidad extrema.

Para 1967, el Código habría quedado obsoleto y daría paso al sistema de calificación actual: “G” “R”, “X”, etc. y dejaba vía libre para expresión explícita de la violencia en el cine, así como cierto contenido sexual. El pesimismo que caracterizan los finales cinematográficos, y en general los relatos, de los setenta, se equipaba con contenidos cruentos en términos de violencia y sexualidad. Según Cousins (2005), en plena crisis de la industria de Hollywood, *El graduado* (Mike Nichols, 1967) había recaudado 10 veces su presupuesto en taquilla de forma inesperada. La Warner Bros se caracterizaba como productora por su largo historial de relatos que desafiaban la moral desde los años 30. Percatándose de las novedades narrativas en *El graduado*, decide arriesgarse en apostar por el ya mítico film *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), con “cuestiones estilísticas” prestadas de Truffaut como “los planos congelados” (2005, p. 323). El final de *Bonnie y Clyde*, película tan exitosa en taquilla como la mencionada *El graduado*, resulta poético a la par que explícitamente violento. Gubern (2006) señala que la “violencia instintiva es un buen material dramático en manos de [Arthur] Penn” (p. 347) y, a su vez, cómo llega a impregnarse de lirismo en el retrato de la relación amorosa entre ambos forajidos: “nos recuerdan, muy oportunamente, que a pesar de las apariencias no estamos tan lejos de la América primitiva de los pioneros y de los viejos mitos de la frontera” (p. 348). Ciertamente, el cine que interesaba a la audiencia continuaba el trazo subrayado por *Psicosis* (1960) de violencia, mientras se fusionaba con estilos propios del cine europeo de notas experimentales. El éxito posterior, de público y crítica, de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

algunas de las obsesiones que lo acompañarán durante toda su carrera: la narrativa policial, el cine de Hitchcock y de Fritz Lang. El resultado: *El pájaro de las plumas de cristal*” (Ferrante, 2018, p. 256).

refrendaría aún más estos aspectos. Para finales de la década, la industria del cine de Hollywood había quedado restablecida¹² (Cook, 2006, p. 6).

En todo caso, hacemos referencia a una sociedad de cultura audiovisual privilegiada en relación a generaciones precedentes. Youngblood hacía directamente alusión al aspecto transformador del audiovisual justo en 1970, y resaltaba lo obsoleto de los modos de representación del cine clásico dado que “el mundo incluye ahora los microcosmos del átomo y los macrocosmos del universo en un solo espectro. Las películas aún famosas hablan el lenguaje que desarrollaron Griffith, Lumière, Méliès, heredados del vodevil y la literatura.” (2002, p. 54) La sofisticación audiovisual, y el consumo audiovisual individual ahora también del cine, vendría posibilitado con la llegada del vídeo doméstico que en la década de los 70 acaparaba el mercado estadounidense en una ardua competencia entre VHS y Beta.

Nos encontramos ante la metamorfosis del cine como experiencia exclusivamente colectiva al disfrute doméstico con el reproductor de vídeo, lo que parecería influir, a su vez, simultáneamente en los propios contenidos de las películas. Éstos transgredirán un espectro de tópicos controvertidos que, durante décadas, habían sido considerados tabú para las pantallas del cine comercial y que se relacionaban en su mayoría con aspectos vinculados a la exposición de contenido de naturaleza sexual y/o explícitamente violenta. Los filmes eróticos marcan la década de los setenta en el plano internacional con una fuerza inusitada. Un tipo de largometraje que, aun con cierto despliegue de esfuerzo estilístico, va a tomar los elementos básicos del cine de explotación para atraer ahora público mucho más vasto. Estamos ante un periodo de cambios vertiginosos en la industria cinematográfica en todas sus fases.

Las películas mismas se habían vuelto más grandes, escalables al estado de "evento", y más pequeñas, reducibles al tamaño de una cinta de vídeo. También se habían vuelto considerablemente más escabrosas, ya que el sistema de clasificación MPPA permitía la representación gráfica del sexo y la violencia, una vez prohibida por el Código de Producción, y las grandes productoras llevaron las prácticas estilísticas y de marketing del cine de explotación al cine normativo¹³ (Cook, 2002, p. 1).

A finales de los sesenta, se detecta cierta tendencia a rodar “desde la cama” y documentar la intimidad sexual, que tendría por precedente el mediático evento protagonizado por John Lennon y Yoko Ono: *La cama de la paz* (Nick Knowland, 1969), cuya estela se podría aún percibir en películas patrias donde el escenario consiste sustancialmente en la cama, como *La orgía* (Francesc Bellmunt, 1978). Sobre el cine francés del momento, Gubern dirá que “se tiene la impresión de que la cama es el centro del universo y el punto de mira ideal para examinar sus problemas” (2006, p. 376). Sin embargo, el goce pasional extremo será retratado como vía de autodestrucción desde el cine internacional, tal es el caso de relatos como *Último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) o *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976). Por otro lado, la guerra de Vietnam tuvo repercusiones legendarias con respecto a la difusión de imágenes de máxima violencia por medio de la televisión y tecnología audiovisual más avanzada e inmediata que la que pudo plasmar la Segunda Guerra Mundial.

¹² *By the end of the decade, Hollywood's financial health was restored.* Traducción propia.

¹³ Traducción propia: *In the interim the movies themselves had become both bigger —inflatable to “event” status, and smaller— reducible to the size of a half-inch videocassette. They had also become considerable more lurid, as the MPPA rating system permitted the graphic depiction of sex and violence once proscribed by the Production Code, and the majors brought the stylistic and marketing practices of exploitation cinema into the mainstream.*

Hemos hecho alusión a la desesperanza como motivo argumental tendencial en los en los setenta, equipada con rasgos de violencia y sexualidad. Noriega (2002) destaca largometrajes tales como *Easy Rider* (Denis Hopper, 1969). o *La naranja mecánica* (*Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) a modo de textos fílmicos representativos del cine internacional del momento. Estos relatos giran en torno a una juventud marginalizada, rebelada y destructiva en mayor o menor medida: ya fuera contra sí misma, como en el primer caso, o contra la sociedad, como en el segundo. El cine de catástrofe también experimenta un auge en la década y el cine de género torna a su vez más escabroso. Algunas de las películas de terror más memorables presentan motivos relacionados con la religión, conjugados con una denotada espectacularidad en la recreación de lo taumátúrgico, con rasgos estético-narrativos de gran morbosidad, todo ello en escenarios completamente reconocibles y cotidianos, como *El Exorcista* (William Friedkin, 1973). Del film, Cousins apuntaría que “tal y como había hecho Polanski con *La semilla del diablo* (1968), Friedkin aborda la historia con seriedad (...) Es como si se hubiera propuesto presentar una historia sobrenatural, pero rodándola con un tono documental” (2005, pp. 378-379). Otros ejemplos paralelos podrían ser *La profecía* (Richard Donner, 1976) o *Carrie* (Brian de Palma, 1976).

Con respecto a los grandes musicales de la industria, el fracaso comercial de *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1969), —una comedia familiar protagonizada por la ya popularísima Barbra Streisand en su plenitud vocal, pero sin un ápice de contenido transgresor narrativo—, y el éxito del musical *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) —protagonizado por personajes de cierta marginalidad, emplazados en Alemania durante el ocaso de la República de Weimar— tal vez, podría servir como ejemplo para refrendar cuáles eran las preferencias del público. En los setenta, el cine comercial proyecta relatos sobre distintos perfiles de personajes, caracteres que habían sido obviados, reiteradamente evadidos, o denostados por el código Hays. Algunos pertenecían al colectivo homosexual, transexual o cualquier sexualidad disidente. Hasta entonces, Schaefer (1999) indica que había sido el cine de explotación el vehículo para realizar una proyección de la otredad, es decir, lo que era rechazado por una homogénea clase media. Así, la drogodependencia, la prostitución o el aborto serían temática recurrente en el cine de explotación, delimitando lo normativo de lo subversivo.

2.1.2. “Exploitation films”.

Una definición precisa del cine de explotación podría ser la ofrecida por Shipka, al exponer que “una película de explotación es aquella que sacrifica los aspectos propios del mérito artístico por una propuesta más sensacionalista, a menudo con sexo excesivo, violencia y sangre”¹⁴ (2011, p. 10). Como el autor señala, lo característico de este tipo de cintas radica en la promoción que acompaña a la película y que subraya justamente sus manifestaciones más escabrosas, rasgo que identifica a muchos largometrajes de pocos medios, pero no solo. De esta manera, “películas con grandes presupuestos y/o pomposas adaptaciones literarias como el largometraje *Histoire d’O* de Just Jaeckin (*La historia de O*, 1974) pueden considerarse cine de explotación igualmente”¹⁵ (Shipka, 2011, p. 10). En líneas generales, el cine de explotación sería aquél que no tiene por prioridad la creación artística o el interés narrativo, sino la promoción de una serie de elementos relacionados con contenidos de índole sexual y/o violenta frecuentemente. De igual modo, cabría señalar que, aunque el cine de explotación aborde

¹⁴ *An exploitation film is any film that typically sacrifices the traditional motions of artistic merit for a more sensationalistic display, often featuring excessive sex, violence, and gore.* Traducción propia.

¹⁵ *Films with large budgets and/or legitimate literary sources like Just Jaeckin’s Histoire d’O (The Story of O, 1974) can still be considered exploitation.* Traducción propia.

contenidos como los citados de manera protagonista, su definición no radica en los mismos. En palabras de Herschell Gordon Lewis, especializado en películas de terror sanguinolento entre otros géneros, “una película de explotación es aquella en la que elementos esenciales como la trama y la interpretación son subordinados a otros aspectos para su promoción”¹⁶ (Palmer, 2006, p. 105). El autor hace alusión al largometraje de Steven Spielberg *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), como ejemplo de película de explotación dado que su mayor interés promocional residía en logrados efectos especiales que daban vida a las majestuosas criaturas extintas. En el otro lado del espectro, el cine pornográfico representa un ejemplo pleno de cine de explotación, donde la trama resulta meramente anecdótica, o subordinada en todo caso, a la explicitud del contenido sexual.

Tratamos de subrayar la emergencia de elementos propios del cine de explotación a las pantallas comerciales en la década que nos ocupa. “A lo largo de 1969, hubo intentos audaces de superar los límites del nuevo sistema de clasificación con respecto al sexo y la violencia, y a principios de la década de 1970 se presenció el rápido despliegue de tres géneros de explotación que trataban ambos”¹⁷ (Cook, 2002, p. 259). Estos géneros, según el autor, fueron el *black-action*, el cine de artes marciales y, a la cabeza de todos, el cine pornográfico. Es en el decenio que nos ocupa cuando “la aceptación por parte del público de la pornografía dura comienza a expandirse por el mundo” (Shipka, 2011, p. 13). Cabría mencionar que uno de los modos de cine de explotación en décadas pretéritas había sido generado con objetivos didácticos: hablamos de los *sex hygiene films*. Estas películas ofrecían contenido sexual de cierta explicitud con la misión de explicar y prevenir enfermedades venéreas entre la milicia o enseñar sobre sexualidad en los institutos estadounidenses.

Los *hygiene films* y otros géneros de explotación presentan una restricción paulatina del espacio social en el que se le permite operar al Otro. Ella [la adolescente sexualmente activa] queda excluida de la familia, los viejos círculos de amigos, la escuela y quizás un trabajo en el que ya no es aceptada, o no lo sería si se conociera su condición. Puede moverse en lugares “civiles” donde se la acepta, pero a menudo se la trata como un problema (en los consultorios médicos, el centro de menores, los tribunales). Y finalmente se reduce a moverse en los “lugares de atrás”, que, en el caso de los *hygiene films*, es inevitablemente un burdel, un club de mala muerte o un barrio bajo. Gran parte del objetivo “educativo” de las películas sobre explotación de la higiene sexual era relatar la carrera moral y la restricción gradual de los estigmatizados¹⁸ (Schaefer, 1999, p. 178).

¹⁶ *An exploitation film is a motion picture in which the elements of plot and acting become subordinate to elements that can be promoted.* Traducción propia.

¹⁷ *Throughout 1969, there were bold attempts to rest the limits of the new ratings system with regards to sex and violence, and the early 1970s witnessed the rapid deployment of three exploitation genres that trafficked in both.* Traducción propia.

¹⁸ *Hygiene films and other exploitation genres present this as a gradual restriction of the social space in which the Other is allowed to operate. She is ostracized from family, old circles of Friends, school and perhaps a job where she is no longer accepted, or would not be were her condition known. She is able to move in “civil” places where she is accepted but often is treated as a problem (in medical offices, juvenile hall, the courts). And finally she is reduced to move in the “back places”, which, in the case of hygiene films, is inevitably a whorehouse, a seedy club or skid row. Much of the “educational” point of sex hygiene exploitation films was to recount the moral career and gradual restriction of the stigmatized Other.* Traducción propia.

En relación a estas películas y el género femenino, lo “otro” ya no sería la figura de la prostituta sino la mujer soltera, de un nivel socio-económico similar al del actante varón y, como él, sexualmente activa.

De igual modo, si bien la prostituta resulta un personaje relativamente recurrente a lo largo de la historia del cine internacional —desde *La dama de las camelias* (George Cukor, 1937) pasando por *Las noches de Cabiria* (Federico Fellini, 1957) hasta *Irma la Dulce* (Billy Wilder, 1963)— en los textos fílmicos de los setenta, el retrato de la prostitución emerge reiteradamente desde diversas perspectivas¹⁹ que incluyen la prostitución masculina. Ya en 1969, el largometraje de John Schlesinger sienta precedentes, al tratar una

picaresca amistad con final trágico, *Cowboy de medianoche* obtuvo el Oscar a la mejor película del año para su realizador. Estamos, por lo tanto, ante una provocación e inédita agresividad que la conservadora industria del cine está oficializando, a la mayor gloria de la taquilla y siempre a remolque del cine europeo y de los francotiradores independientes (Gubern, 2006, pp. 349-350).

Ahondando en el contenido de explotación aludido anteriormente, la legalización de la pornografía²⁰ en 1973 había sido precedida por el estreno de cintas icónicas de “la era dorada del porno”, como fueron *Detrás de la puerta verde* (Artie Mitchell y Jim Mitchell 1972) o *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972); largometrajes pornográficos que presentan “una trama con una carga ideológica evidente” (Mendíbil et al., 2017, p. 167). El consumo de imágenes eróticas y de contenido sexual ya no estaría principalmente dirigido a la milicia, los adolescentes varones o consumidores de altos niveles de testosterona. La pornografía y el contenido sexual explícito serían distribuidos a gran escala tanto en salas de cine como en formato de vídeo doméstico. Populares películas que se inscriben en el ámbito del cine pornográfico tendrían por público objetivo, ahora también, una clase media que incluiría un segmento femenino.

Tras el éxito de estas propuestas, y la idoneidad de la coyuntura político-social del momento, la oleada de cine erótico emergería con fuerza. Una cinta de gran influencia en el cine internacional de la década sería la mítica producción francesa *Emmanuelle* (Just Jaeckin), largometraje que vería la luz en el año 1974 seguido de *Historia de O* (1975) del mismo director. Los medios de comunicación se hicieron eco de estas películas, y su iconografía ha sido imitada o aludida en numerosos textos fílmicos internacionales²¹, que pueden ir desde la película *landista Historia de 'S'* (Francisco Lara Polop, 1979), hasta el *sexploitation* australiano *Felicity* (John D. Lamond, 1979).

¹⁹ Hacia el final del decenio, también es abordada la prostitución de menores. *La pequeña* (*Pretty baby*, Louis Malle 1978) obtuvo un considerable éxito comercial y buena acogida de la crítica. Otros largometrajes conjugarán la prostitución y el burdel como escenario, con el nazismo, por ejemplo, como el *nazi-exploitation* dirigido por Tinto Brass *Salon Kitty* (1977).

²⁰ Se considera un hito en este sentido, la jurisprudencia del caso *Miller v. California*, 413 U.S. 15 (1973)

²¹ A la luz de la fuerza del movimiento feminista en la actualidad, resulta difícil no señalar la abundante, e incluso extrema, simbología patriarcal que estas películas despliegan —y en este sentido, *Historia de O* supera incluso a *Emmanuelle*—. Un elemento llamativo es el estilo lujoso y *chic* con el que se inviste el discurso de *Historia de O*: un *savoir-faire* erótico-sexista que ejercería una influencia considerable tanto en el cine europeo de la época como, posiblemente, el internacional que habría de venir —véase *50 sombras de Grey* (*Fifty Shades of Gray*, Sam Taylor-Johnson, 2015), también basada en una novela erótica y, aparentemente, transgresora en su contenido sexual-violento—.

En la segunda mitad de los setenta, el cine de explotación pululó sectores de la industria cinematográfica inusitados hasta entonces, no solo en España sino, sobre todo, a nivel internacional, y los *rape-revenge films*²² supusieron una tendencia notable. El ejemplo de *Lápiz de labios* (Lamont Johnson, 1976), película muy criticada como cine social —propuesta con la que trató de comercializarse en un inicio—, pero relativamente icónica como *sexploitation*. También *La violencia del sexo* (Meir Zarchi, 1978), largometraje que aún en la actualidad puede herir la sensibilidad del espectador o espectadora ajenos a este subgénero.

En el epígrafe 2.4. de este trabajo, podremos desarrollar la incidencia de palabras clave como “violación” o “prostitución masculina” dentro de la producción cinematográfica nacional coetánea, para elaborar cómo estas tendencias argumentales permean y se desarrollan en cohabitación con las tesis políticas-sociales —y también las creativas— propias del país. En cualquier caso, estos aspectos en relación al contexto internacional “exigieron que los cineastas recurriesen a nuevos recursos y técnicas para adaptarse a las demandas de un público que exigía cambios en la representación del sexo pero que al mismo tiempo tardaba en desprenderse del lastre de la represión franquista” (Melero, 2011, p. 121). Volviendo al cine explotación cuyos orígenes se remontan al inicio del cine mismo²³, resultaría irrefutable cómo la fuerza arrolladora con la que esta narrativa invade las producciones fílmicas internacionales. Se podrían encontrar paralelismos también con ciertos rasgos de la comedia del desarrollismo en el énfasis que generalizadamente las mismas ofrecen en torno al contenido sexual —y que elaboraremos en el epígrafe 2.4.—. Sin embargo, estos aspectos, lejos de ser exclusivos de la producción patria, serían trazables en los cines de otras nacionalidades que presentarían propuestas paralelas simultáneamente:

De forma complementaria, las películas protagonizadas por Landa durante el periodo estudiado conviven con expresiones similares que de forma coetánea se dan en otros países, sobre todo en Italia, país que facturó de forma intensiva comedias con toques eróticos de trazo grueso, vehiculados por actores populares como Lando Buzzanca, Lino Banfi o Mario Carotenuto, entre otros (Huerta y Pérez, 2015).

Por otro lado, dentro de las propuestas del cine de explotación y del cine de culto, el género de terror en la filmografía nacional durante la década de los sesenta y principios de los setenta resulta referencial en el panorama internacional. Véase que la mayoría de estas propuestas presentaban varias versiones para el mercado internacional, y otra para el nacional, mientras, a su vez, se formulaban sobre cierta simbología en relación a la situación del país con respecto al nacional-catolicismo. En palabras de Shipka,

España es muy católica, y producciones nacionales de "explotación religiosa" empleaban una variedad de simbolismos para tejer historias en las que la religión quedaba mal parada. El subgénero español de “zombis y muertos ciegos” difería mucho de las películas italianas relacionadas con este género en su mezcla de historia y política sexual. España también fue responsable de actualizar los cuentos de monstruos “clásicos” (el monstruo de Frankenstein, Drácula y el Hombre Woolf), presentando a los personajes

²² El esquema narrativo de este género plantea una brutal agresión sexual que es luego vengada por la víctima en un acto igual o aún más brutal que el primero.

²³ Eric Schaefer (1999) plantea en *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959* los orígenes del cine de explotación en las primigenias películas mudas sobre la trata de blancas que se difundieron por razones informativo-sensacionalistas antes y durante la Primera Guerra Mundial y en las primeras cintas del denominado *sex hygiene* (educación/ilustración sexual) sobre enfermedades venéreas.

con una inclinación más explotadora y nacionalista. Entremezclados en este apartado figuran cineastas como Jacinto Molina, Jesús Franco y Amando de Ossorio, quienes consolidaron la industria de cine de explotación española²⁴ (2011, p. 11).

En todo caso, sentiríamos la necesidad de diferenciar el cine de explotación de las denominadas películas de culto. Si tomamos como referencia a Sconce, obtenemos que el término *película de culto* (que también denomina *paracinema*), en el contexto internacional:

Incluiría títulos aparentemente pertenecientes a subgéneros tan dispares como “películas malas”²⁵, *splatterpunk*²⁶, películas “mondo”²⁷, péplum, interpretadas por Elvis, películas gubernamentales sobre enfermedades mentales o venéreas, japonesas de monstruos, musicales surferos y casi todas las demás manifestaciones en la historia del cine de explotación pasando por la delincuencia juvenil hasta el porno-blando²⁸ (1995, p. 372).

El autor subraya el aspecto distintivo del cine de culto en relación a su consumo, a su modo de exhibición, y lo vincula incluso a un momento determinado de la historia. De esta forma, indica que el cine de culto se desarrolló con el crecimiento de la cultura cinematográfica en la década de los 70 y 80 cuando el acceso a ciertas películas seguía siendo limitado. Es de señalar que el fenómeno de este cine parte de las comunidades en sí que congrega. Estas se podían formar al encontrarse en proyecciones especiales o en un videoclub especializado, lo que fomentaría la interacción dentro de la comunidad.

El propio ritual de consumo sería también fundamental y su inicio tendría lugar con la búsqueda más allá de los circuitos filmográficos comerciales.

Sin embargo, Jancovich (2003, p. 2)²⁹ toma como referente definidor del concepto cine culto el propio binarismo que sostiene con el cine comercial en términos ideológicos. Para el autor, y desde el punto de vista de una audiencia muy generalizada, el cine comercial representaría elementos de la sociedad que irían desde el corporativismo y el elitismo a la mojigatería de cierta

²⁴ *Spain is heavily Catholic, and the Spanish “religious exploitation” film used a variety of symbolism to weave tales of religion gone wrong. The Spanish “zombie and blind dead” subgenre differed greatly from Italian films relating to this genre in its mix of history and sexual politics. Spain was also responsible for updating the “classic” monster tales (the Frankenstein monster, Dracula and the Wolf Man), presenting the characters with a more exploitative, nationalistic bent. Intermixed within this section will be an examination of those auteurs —Jacinto Molina (1934-2009), Jess Franco (1930-), and Amando de Ossorio (1918-2001)— that have defined the Spanish exploitation industry.* Traducción propia.

²⁵ Un ejemplo icónico del siglo XXI sería el largometraje *The Room* (Tommy Wiseau, 2003), que continúa congregando a su público a las salas donde, además, pueden interaccionar durante el visionado.

²⁶ Relacionado con el movimiento literario, que tendría su respuesta cinematográfica en los llamados *splatter films*.

²⁷ Un tipo de documental sensacionalista.

²⁸ *Bad films, splatterpunk, “mondo” films, sword and sandal epics, Elvis flicks, governmental hygiene films, Japanese monster movies, beach party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft core pornography.* Traducción propia.

²⁹ *En sus palabras: the ‘bad movie’ is celebrated not for its artistic independence or political sophistication but for the complete failure to conform to the artistic or political mainstream, a failure that is often seen as revealing the conventionality of mainstream norms.*

clase, mientras el cine de culto brindaría un elemento subversivo³⁰ a estos mismos aspectos, aportando un valor añadido. La filmografía de autores señalados previamente como Jesús Franco o Armando de Ossorio entrarían en la literatura internacional también en la categoría de cine de culto³¹ con asiduidad.

2.1.3. La agresión como experiencia estética.

Como hemos desarrollado en el primer apartado de este epígrafe, la explicitud del contenido violento ha experimentado una tendencia creciente en el cine internacional a lo largo de su historia. Hemos mencionado el cine de vanguardia en relación a la gesta de Luis Buñuel (1929) de “rasgar un globo ocular” en primerísimo primer plano sin paños calientes. Sin embargo, las imágenes audiovisuales pueden resultar lo suficientemente intimidantes —es denotada la leyenda de cómo *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (Auguste Lumière y Louis Lumière, 1896) asustó tremendamente a las primeras audiencias— como para requerir, en su explicitud, una construcción progresiva de su convención. La violencia y el contenido sexual, en mayor o menor grado de explicitud, son parte tanto del personaje como de la acción y pueden transmitir una variada carga simbólica de los mismos en relación al relato. Si acudimos a Burch (1985), hallamos que la transgresión del tabú se encuentra en el mismo plano de la enunciación: “esas formas de agresión nacen de esa relación tan particular, casi hipnótica, que se establece entre el espectador y la pantalla desde el momento en que se apagan las luces en la sala” (p. 131) y que desempeña “un papel de componente estructural”, dado que el acto violento suele venir precedido por un ambiente de falsa tranquilidad y adormecimiento desde *El perro andaluz* de Buñuel, en el que los planos de un calmado pero tenebroso cielo nocturno anteceden el acto violento acometido al globo ocular —femenino—. Cierto, en la cinta de Buñuel y Dalí, que resulta indudablemente seminal en multitud de aspectos estéticos y compositivos, tanto el erotismo como la violencia se barajan en una suerte de escenas de manera pendular. Burch, tras concisas explicaciones, eleva el contenido violento, y su posible carga erótica si el subtexto la apuntara, a la categoría de experiencia estética. En sus palabras, de la mano de Buñuel o Franju, nos encontramos “ante una dialéctica casi-musical de tensiones y relajaciones, actualizada por rebasamientos más o menos cercanos, más o menos elevados, del umbral del dolor” (1985, p. 133). En la definición de la “experiencia estética”, Chatman apunta que “la simple lectura no es una experiencia estética, del mismo modo que observar sin más se constituiría como posible preliminar de la experiencia estética. El observador tiene que construir mentalmente en algún momento el “campo” o “mundo” del objeto estético” (1990, p. 28). A su vez, para Burch, la “agresión fílmica”, en su estado puro, no conjuga de manera necesariamente orgánica con el cuidado de la forma, pues ejemplifica que Buñuel ha desarrollado el nivel de maestría en este aspecto, sin embargo, en *Belle de Jour* (1967), “se vuelve púdico de pronto y sus imágenes no tienen ya la violencia corrosiva que tenían en obras (menos logradas, por lo demás) como *Los olvidados*” (1950) (1985, p. 134). Es de notar que este mismo filme de Buñuel sobre la marginalización sufrida por un sector de la infancia y la adolescencia en el contexto urbanita había sido señalado por Bazin como “cine de la crueldad” por la dureza de su plasmación, como

³⁰ La cita elabora la siguiente inferencia: *rather than a subaltern challenge to the bourgeoisie, the oppositional tastes of cult movies fans can be seen, in part, as a conflict within (rather than against) the bourgeoisie* (Sconce 1995; Jancovich 2002). *In these struggles, cult fandom is linked to the processes through which the cultural bourgeoisie challenges authority of the economic bourgeoisie* (p. 2).

³¹ A nivel nacional, algunos films de Mariano Ozores han sido etiquetadas en esta categoría en la actualidad, como sería el caso de *Los bingueros* (1979), que “fue taquillazo en su época, denostada después durante dos o tres décadas y recuperada ahora como película de culto” (López Frías, 2016, párr. 2).

elabora en la publicación que tiene por mismo título (*Cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock*) publicada en su versión en castellano en 1977.

Destacamos, como expuesto en anteriores sub-apartados de este epígrafe, que el contenido violento y/o sexual experimente su pleno desarrollo en el campo del cine de explotación y, sin embargo, elevarlo a la categoría de experiencia estética haya sido la finalidad de innumerables cineastas reseñables a lo largo de la historia, no sin infinidad de extrañezas, dificultades y polémicas en multitud de casos. Simultáneamente, resulta patente que la osadía en términos de contenido fílmico violento y/o sexual ha marcado hitos artístico-creativos de relevancia histórica. Estos contenidos han estado supeditados a los paradigmas censores coetáneos a los textos fílmicos. En España, con la llegada del cine “S” a finales de los setenta, se establece en el art. 14, 1º, a) de la O.M. de 7 de abril de 1978 que

una película tiene por objeto exclusivo la violencia cuando constituya una incitación a la misma. (...) El art. 14, 1º, a) de la O.M. de 7 de abril de 1978 entiende que una película tiene por objeto exclusivo el sexo, cuando contenga escenas o secuencias que describan la realización de actos sexuales de manera directa y real a la vista del espectador sin suposición alguna (González Ballesteros, 1981, p. 43).

Hemos realizado un recorrido por el panorama internacional en la emergencia del contenido sexual y violento explícito desde la década de los sesenta con especial énfasis en lo que a los textos fílmicos del decenio objeto de este trabajo para abordar, de manera cartográfica, los distintos aspectos que han motivado las tendencias principales de las producciones cinematográficas en su vertiente estético-narrativa. De este modo, el cine contemporáneo, que González Requena denomina posclásico, sería donde “la posición del destinador no es ya tan sólo la de quien otorga una tarea envenenada, sino la de quien convoca simultáneamente al personaje y al espectador a un desencadenamiento de la pulsión más allá y contra toda ley” (2007, p. 165). Estos planteamientos serían propios del cine de género, y del cine de explotación. Por lo que el cine contemporáneo hibridaría, en algunas de sus manifestaciones más creativas y sublimadas, nuevos paradigmas para dejar atrás aquellos modos de representación del cine clásico, estructurado no solo para borrar la huella de la enunciación sino también para contemplar un código censor particular, coetáneo a los mismos. Entre los filmes que ejemplifican la tendencia, González-Requena cita largometrajes como *Carrie* (Brian de Palma, 1976) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) iconos cinematográficos de los setenta, junto con otras películas de los ochenta y noventa a las que también alude.

Si la imagen fascinante del objeto de deseo reinara en el universo manierista, en el postclásico se ve del todo desplazada por la huella del cuerpo real, sometido a la tensión de su inmediato despedazamiento. Frente a la eterna dilación en el juego de la seducción que allí reinara, en éste se impone la presencia inmediata, brutal, del cuerpo sexual invadiéndolo todo, arrasando la superficie del texto con la violencia de su presencia (...) a través de un uso masivo del plano subjetivo, allí donde la pulsión escópica alcanza el vértice de su paroxismo. Es decir, simultáneamente en la posición del psicópata y en la de su víctima, generando un asfixiante mecanismo de suspense que convoca el goce del atravesamiento —y de la aniquilación— del objeto (2008, p. 583).

En *Aspects of Violence: A Critical Theory*, Schinkel (2010) nos habla de las paradojas que la concepción socio-cultural de la violencia abarca al enumerar las contradicciones que produce. Entre las que describe, destacamos que la violencia rompa el orden social y, a su vez, lo constituya, que sea tan visible como invisible o que genere tanta repulsa como fascinación (p. 16). El autor hace hincapié en la etimología del término y su relación con el concepto de poder.

En este maremágnum de aspectos relacionados con la violencia tampoco resultaría sencillo hallar una descripción concisa de violencia simbólica, porque hasta el estereotipo sería fácilmente una forma de violencia si tenemos en cuenta que:

La violencia simbólica se devela como hecho que despersonaliza, ignora las particularidades, las personalidades individuales, que también es violento. La violencia simbólica también es un mecanismo soterrado para ejercer el poder sin recurrir a la coacción física, más bien se constituye una especie de chantaje tácito invisibilizado que, involuntariamente o no, orienta el comportamiento de las víctimas. Gracias a la aparente neutralidad que oculta la violencia implícita, no necesita más justificación que el orden social inequitativo que se encuentra naturalizado (Benalcázar y Venegas, 2017, p. 144).

Apuntaríamos que “la violencia, social o política, es una forma de poder que adopta modalidades físicas o simbólicas” (Zavaleta, 2018). Como hemos señalado, el término “violencia” resulta elástico y entraña diversas acepciones, donde “la violencia directa es un suceso; la violencia estructural es un proceso con sus altibajos; la violencia cultural es inalterable, persistente, dada la lentitud con que se producen las transformaciones culturales” (Galtung, 2016, p. 154). Zavaleta destaca que “la violencia ha sido la matriz histórica de la sociedad capitalista moderna” (2018). Cabe resaltar que cuando hablamos de agresión como rasgo narrativo en el texto fílmico, aunque no siempre, es la figura de la mujer la receptora de dicha violencia en numerosas ocasiones, donde incluso en la citada escena del *Perro andaluz*, es un ojo femenino el que resulta rasgado en primer plano. Evidentemente, en la intertextualidad de los distintos tipos de géneros cinematográficos donde la víctima es mujer, el agresor hombre y el acto violento presenta connotaciones eróticas, se articularía un determinado discurso común correspondiente al orden de determinadas políticas y cimientos socio-culturales.

El erotismo vinculado a cierto sometimiento y lo infligido en términos de agresión se plantearía como imagen placentera para cierta mirada. Bordieu apuntaba que “la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (2000, p. 11). Ha quedado patente que “la práctica de la violencia simbólica en el sistema patriarcal define a las mujeres y las predispone a la violencia explícita e implícita” (Álvarez, 2016). En *Historia de la sexualidad* (1977), Foucault busca una definición propia del sexo. Nos indica que, en el proceso de histerización de la mujer,

el sexo fue definido de tres maneras: como lo que es común al hombre y la mujer; o como lo que pertenece por excelencia al hombre y falta por tanto a la mujer; pero también como lo que constituye por sí solo el cuerpo de la mujer, orientándolo por entero a las funciones de reproducción y perturbándolo sin cesar en virtud de los efectos de esas mismas funciones; en esta estrategia, la historia es interpretada como el juego del sexo en tanto que es lo uno y lo otro, todo y parte, principio y carencia (Foucault, 1977, p. 185).

Por su parte, Guarinos señala las “dos vías de aparición de mujeres en el cine patriarcal: la vía de la sublimación a través del fetichismo y la vía de la humillación a través del desprecio” (2011), mientras Fernández apunta que “los medios de comunicación emiten persistentemente mensajes que sexualizan a las mujeres y devalúan lo femenino” (2016).

En la explicitud del contenido sexual emerge, frecuentemente, también la violencia dirigida hacia las mujeres, pues se encontraría adherida como constructo cultural y su emergencia se asumiría como un proceso “natural” que no queda exento de supuestas justificaciones:

Nos referimos a aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia —materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal (la lógica, las matemáticas)— que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural (Galtung, 2016, p. 155).

En el contexto internacional y aún en relación al denominado cine de autor con pretensión transgresora, había tenido cabida que las escenas de contenido sexual y violento fueran de una realidad inusitada y así lo llevaban a cabo intérpretes consagrados. Algunos aspectos relacionados con la producción del cine de estos años continúan resultando tan incómodos como discutidos por los medios de comunicación. Un caso polémico sería el de la actriz María Schneider, que denunciaba su experiencia durante el rodaje de *El Último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) con la ejecución de escenas de contenido sexual que no se acotaban a lo indicado en el guion, ocasionando una experiencia traumática (Público, 2018).

El éxito internacional del film dirigido por Bertolucci en 1972 “propició la reformulación del *soft core* (...) atrapado entre la insurgencia del porno duro ya legal y la agresividad de la representación de la imagen del sexo en las ficciones comerciales (de autor o no)” (Freixas y Bassa, 2000, p. 93). Si tenemos en cuenta la permeabilidad de estos discursos en el cine nacional, resultaría comprensible cómo el fenómeno mediático denominado “destape” y el subsecuente cine ‘S’ responderían en cierta medida a estas mismas tendencias.

2.2. Contextualización histórica del cine español.

En la primera parte de este sub-epígrafe haremos un repaso por la literatura previa que nos ha resultado más esclarecedora en cuanto al concepto “español”, para ahondar posteriormente en los hitos de la historia del cine patrio relevantes a este trabajo. Resulta necesario abordar el objeto de estudio desde el concepto “nacional”, una de sus principales acotaciones. Como sabemos, el cine español está formado por un corpus de películas, registradas bajo esa misma nacionalidad —que versaría sobre personajes representativos de la población de España en su mayoría, si bien desde diversas perspectivas—. Más allá de estas premisas, nos hemos preguntado, al enfocarnos en la producción fílmica española, sobre el significado (cultural) de *español* en el cine español. Para contextualizar históricamente el propio término de forma somera, hemos acudido a una selección de historiadores entre los que destacamos a Álvarez-Junco³².

2.2.1. Génesis de lo español.

Para ahondar en lo “español”, abordamos una selección bibliográfica sobre la historia de España. En términos generales, hallamos múltiples referencias a dos posiciones encontradas a lo largo de los últimos tres siglos y (casi) medio³³ sobre la identidad³⁴ de la misma. Partimos del interés

³² De su obra, *Máter dolorosa: la idea de España en el siglo XIX* (2001) se han extraído algunas ideas clave que tratan de esclarecer el cariz cultural del concepto.

³³ Si emplazamos el Siglo de Oro entre los años 1580 y 1680.

³⁴ Estas son la de quienes han exaltado la condición histórica de imperio y el aspecto ecuménico del catolicismo —como fuerza motora de la conquista—, y la de quienes se posicionaron, de algún modo, en proximidad a la Reforma protestante y a los ideales republicanos personificados por la nación francesa y vecina—. Estas dos posiciones se han manifestado en ocasiones como irreconciliables.

por reunir datos fundamentales sobre la intencionalidad patria al componer una imagen particular en los años setenta en relación con identidades nacionales pretéritas, para encontrar que la riqueza cultural nacional, en gran medida posiblemente contraída tras la conquista musulmana, marcó una diferencial en la asociación España-Europa de la que aún se detectarían trazos. El eslogan turístico en los años sesenta rezaba *Spain is different*³⁵ en una tentativa de destacar el aspecto exótico de España que durante siglos la ha distinguido de sus naciones continentales vecinas. Tras el trono de los reyes católicos, y la conversión de la península en un reino homogéneamente católico, vendría a ser, precisamente la religión la que marcaría gran parte de la diferencia con Europa en un duelo Reforma vs. Contrarreforma. Y aunque Italia se encontraría alineada con España en este sentido, el catolicismo patrio estaría ligado a un imperialismo y oscurantismo articulados, en cierta medida, por la leyenda negra española, como veremos en mayor detalle.

Aunque estos apuntes se emplacen en aspectos tan lejanos en el tiempo, ciertamente, su eco emerge en los discursos del cine español a lo largo de su historia. En este sentido Viadero (2016) publica *El cine al servicio de la nación (1939-1975)* fruto de la tesis doctoral titulada *La cinematografía como instrumento de construcción nacional: largometrajes de ficción 1936-1975* (2014)³⁶. El trabajo expondría cómo, al discurso nacionalista de la dictadura “le resultó sencillo conectar esta situación [de escasez] con la diferencia española del siglo XIX” (p. 379):

A finales de los cincuenta, principios de los sesenta, y a raíz de las nuevas medidas económicas, el turismo y mayores espacios de libertad, la sociedad española comenzó a experimentar una serie de cambios que veremos reflejados en muchos films de la época. Late en ellos el conflicto tradición-modernidad, enfocado desde el punto de vista nacional. Conflicto que ya trataron los intelectuales nacionalistas tras el desastre del 98 y que dio lugar a un giro clasicista que exaltaba España como país de idealistas, encarnados en la figura de don Quijote y que no necesitaba de la europeización — entendida como modernidad económica y científica—.

Así, comenzó a aplaudirse el atraso económico, político y social como parte de la esencia nacional, lo que iba a encajar a la perfección en un país que, en la década de los cuarenta, sufría una mala situación económica y cuyo sistema político era una dictadura. (...) Sin embargo, la economía comenzó a recuperarse y, a medida que pasaban los años, se apostaba por el liberalismo. Con ello, nacía la sociedad de consumo y las playas se poblaban de bikinis. Cabía preguntarse entonces si era compatible la esencia idealista, quijotesca y austera de España con los cambios que estaban teniendo lugar (2016, p. 379).

Para Álvarez Junco, la construcción cultural de lo español, pese a innumerables vicisitudes, había sido forjada para finales del siglo XIX:

Las élites habían conseguido completar, o casi completar, la construcción de todo un edificio cultural que giraba en torno al pasado español, al arte español o a la ciencia española. (...) Se detectaba también en la tarea de intelectuales y artistas españoles un considerable grado de mimetismo hacia esa Europa a la que, siguiendo también la moda, condenaban por su falta de idealismo y afeminamiento o degeneración. (...) Los mitos nacionales estaban contruidos (...) obra de élites urbanas con ambiciones políticas y recursos para crear y difundir símbolos culturales (2001, p. 271).

³⁵“El eslogan que, en la década de los 60, etapa del desarrollismo español, es lanzado desde el Ministerio de Información y Turismo del régimen para la promoción del país en el mercado turístico internacional” (Museo Reina Sofía, 2013).

³⁶ Dirigida, precisamente, por Álvarez-Junco.

El autor subraya que la idea de España, y de lo español, sería originariamente intrínseca a las maniobras político-económicas de los Reyes Católicos, y de sus consecutivos sucesores, lo que incluiría su supremacía internacional a lo largo del S. XVI. Justamente esta condición de privilegio la que llegaba a originar “la Leyenda Negra sobre España que se resiste a desaparecer, dispuesta siempre a rebrotar cuando la ocasión lo permite” (Villaverde, 2017, párr. 2). Tras reflexionar sobre la identidad de España y el cine español como reflejo de la misma, consideramos de especial relevancia exponer —en la medida coherente con el objeto final de esta investigación— los conceptos tanto de “españolada” como “leyenda negra”. De este modo, la españolidad

debía enfrentarse a diversos enemigos, resumibles en dos: las influencias o modos extranjeros y el gusto por lo castizo y lo típico, llevado a la exacerbación bajo el concepto de “españolada”, entendida por muchos como el negativo de la auténtica españolidad. De hecho, la autarquía ideológica, que ponía en duda lo que venía de fuera, forzaba a asimilar valores foráneos (...), pero también justificaba el rechazo de la españolada, ya que era concebida —no sin razón— como una invención extranjera, fruto de las herencias de la “leyenda negra” antiespañola y del gusto romántico hacia lo español (Monterde, 1995, p. 213).

Por este motivo, tratamos de argumentar que una tónica remarcable en los relatos del cine español se estructura en ambos conceptos, españolada y leyenda negra, de manera simultánea por operar como ambas caras de una misma moneda. Un aspecto característico de la leyenda negra consistiría en no arremeter contra unas medidas políticas particulares, sino con el carácter español³⁷ como arma propagandística. En el artículo de El País, Villaverde plantea:

Si se puede hablar de leyenda negra es porque las críticas no se limitaron a denunciar la política colonial, religiosa, sociopolítica o económica de España (una política que cabría corregir en el futuro), sino que criminalizaban rasgos étnicos y geográficos, inalterables por definición, que fijaban para siempre a los españoles en una condición de inferioridad (2017, párr. 8)³⁸.

Este rasgo ramificaría en varios resultados potencialmente nocivos. El primero consistiría en dificultar el reconocimiento internacional de los logros históricos o los esfuerzos de superación nacionales. El segundo segregaría parcialmente a España de Europa. Aunque los instigadores primigenios de la Leyenda Negra no eran conscientes del daño que causarían, ya que se

pretendía hacer de ella un fenómeno ejemplarizante y explicar a los gobernantes europeos que una sociedad dominada por los prejuicios aristocráticos, la intolerancia clerical y un poder monárquico ilimitado llevaba necesariamente al anquilosamiento y

³⁷ Aspecto discutido, y se ha dicho que “difícilmente se puede clasificar como violenta a una cultura; esta es una de las razones para preferir la expresión, «el aspecto A de la cultura C es un ejemplo de violencia cultural»” (Galtung, 2016, p. 149).

³⁸ Villaverde apunta también a la brutalidad de los conquistadores españoles: “Los datos aportados por testigos y cronistas dan fe de los hechos inhumanos de los primeros 50 años de la conquista. Eso no se puede negar. (...) No podemos juzgarlos desde nuestros valores actuales, sino desde la perspectiva de unos cristianos imbuidos de fuertes convicciones religiosas y de un sentimiento de superioridad, que contemplaban horrorizados cómo unos “bárbaros” hacían sacrificios humanos y practicaban la antropofagia”. Ciertamente, los hechos acontecidos en el descubrimiento de América, los términos atribuidos al mismo como genocidio parecen evaluarse a luz de la mentalidad contemporánea como se hiciera con el nazismo alemán del siglo pasado” (2017, párr. 5).

la decadencia. Pero, en el curso de su lección, dejaba marcada la identidad “española” con rasgos negativos casi indelebles. Tras él, la Leyenda Negra estaba completa (Álvarez-Junco, 2001, p. 109).

Si bien es cierto que la leyenda negra se remonta al Siglo de Oro español, sería un mecanismo propagandístico que, lejos de haber pasado a la historia, ostentaría cierta vigencia en la actualidad³⁹, e incluso vinculado con las narrativas fílmicas. Se ha dicho que “la leyenda negra ha sido traspuesta al cine anglosajón y, por motivos geopolíticos, incorpora estereotipos contra España. (...) Una vez que empezaron las hostilidades en Cuba, surgieron películas que justificaban su invasión” (Olaya, 2019, párr. 9). Álvarez Junco elabora que una serie de estrategias erradas y estructuraciones endebles determinan la caída de España como potencia líder. Como señala Carr, la nobleza y el clero, poseerían, por mayorazgo o manos muertas, las dos terceras partes de la tierra en 1797 (1969, p. 52). España era la representación del antagonismo, de la otredad en Europa y, nación ya muy visitada en el XVIII, las incursiones de ciertos intelectuales no hacían más que corroborar que España fuera “el país de la indolencia, producto del clima caluroso, sin duda, pero también de los valores nobiliarios y el desprecio a los trabajos útiles; el país de la incultura, la superstición y la intolerancia católicas” (Álvarez Junco, 2001, p. 105). Para el autor, un momento fundacional en el alumbramiento de “lo español” tiene lugar a finales del S. XV con el descubrimiento y la conquista de América. “Fernando e Isabel no sólo unificaron los reinos sino que, casi a la vez, convirtieron a la nueva monarquía en gran potencia de la cristiandad” (p. 45). Entonces, la fortuna parecía estar a favor del catolicismo —empresa primordial de Isabel y Fernando—, motivo por el que más se reafirmó y subrayó este aspecto. La labor ecuménica y evangelizadora de la religión podría trazar límites aparentemente insalvables entre católicos y reformistas.

Dado que la europeización y la internacionalización de España se presentarán como temáticas recurrentes en el cine español de los años setenta, objeto de estudio de este trabajo, se pretende abordar la “españolada” como reflejo de las dificultades que el cine español ha experimentado en cuanto a identidad. García Escudero, al anunciar su particular *Réquiem por el cine español*, exponía lo siguiente:

Pondría sobre la mesa a los que lo han matado: unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine histórico... Y seguiría sacando: panderetas, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanilla, bureo, cuplés...; ese carrusel zafio, ese tocoso carrusel de pueblo, ese abigarrado escaparate para turistas, ese plato pintoresco de los festivales que llamamos cine español (1962, p. 20).

Sin mentar el término “españolada”, la configuración de elementos que enumera el autor apuntaría bien a la misma: lo estereotípicamente histórico, remanente del Siglo de Oro, y el tópico andaluz⁴⁰.

³⁹ *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio Español* (Roca, 2016), *En defensa de España. Desmontando mitos y leyendas negras* (Payne, 2020) o *La guerra de papel "Origen iconográfico de la Leyenda Negra"* (Prieto, 2020) serían algunos ejemplos de las numerosas publicaciones recientes.

⁴⁰ Según Gubern “Un género que instrumentalizó intensamente la novedad del sonoro fue la españolada, género de origen francés (*espagnolade*) que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas” (2004, p. 157). Viadero también apunta que “podemos hablar del toreo como elemento propio del nacionalismo español porque se entiende lo andaluz como

No se trata de juzgar en modo alguno a la española en su manifestación presente o pasada, sino de comprender los esfuerzos por forjar una imagen a razón de determinados propósitos tanto nacional como internacionalmente. Para ello, se habrían tenido en cuenta rasgos de la historia nacional, excluyendo aquellos aspectos que la pudieran ensombrecer, que serían los mismos que tanto se han estresado, y posiblemente exagerado, en la leyenda negra; a la que la española serviría de contestación. De este modo, ambos “española” y “leyenda negra” configurarían dos caras de la misma del estereotipo español.

El origen de la semilla de este extrañamiento, posición desubicada del español respecto a Europa que desembocó en la española, se encuentra en el ensimismamiento de España derivado del esfuerzo de la Contrarreforma. Este particular ideario concluye en la enajenación decimonónica del español, coincidiendo con el Romanticismo, casi tres siglos después de que España convirtiese la religión en su proyecto histórico. Durante trescientos años, diferentes razones han motivado nuestro distanciamiento de Europa, pero todas radican en este principio creador. En nuestra opinión, el origen del falso juicio romántico sobre España se inicia en los siglos XVI y XVII, sirviéndose de la separación espiritual existente entre la Península y el Viejo Continente⁴¹. No hay una ruptura evidente entre la imagen forjada en el Barroco por el extranjero y la aparecida en el Romanticismo, puesto ambas están construidas sobre el portazo español a Europa y la visión derivada del ojo propio y ajeno. Todas las imágenes de España, desde la generada con la Leyenda Negra a la romántica, poseen un denominador común, una idéntica raíz, un mismo germen (Navarrete, 2009, pp. 30-31).

Según apuntaba Monterde, “la máxima expresión de la “española” y posiblemente el ejemplo más autóctono de cine de géneros vendría ofrecido por lo que denominaríamos “cine folclórico” (1995, p. 238). En todo caso, la española como concepto se fraguaría fuera de las fronteras patrias. Según Álvarez Junco:

Los españoles, autores de su propia desgracia y a la vez engolados y obsesionados por su prosapia nobiliaria, eran por definición absurdos y risibles. Beaumarchais ideó el marqués cornudo del *Barbero de Sevilla*, trasladado a la ópera por Mozart, ambos con enorme éxito de público y crítica. Los italianos, en especial, aprovecharon para vengarse de dos siglos de presencia militar y dominio político hispano y crearon el Capitán Spavento o *Matamoros*. *Fu anche il tempo in cui le cose di Spagna assunsero un aspetto vieto, gonfio, caricato, quasi ridicolo*, observó Benedetto Croce. Surgió entonces la palabra *spagnolata*, “española” para referirse al mal gusto, la jactancia, la ridiculez ceremoniosa (2001, p. 106).

Por otro lado, Navarrete al hacer alusión a la española, aporta causas endógenas a su configuración:

El extranjero solo ha puesto nombre a un conjunto de manifestaciones y gustos populares (gitanización, andalucismo, bravuconadas, torerías, supersticiones, sensualidad, danzas flamencas o aflamencadas o hechicerías) presentes desde tiempos inmemorables en la vena popular de las artes españolas. La española es además un problema que ha perseguido al español desde hace varios siglos pues atañe a una

parte de lo español o, más bien, porque la imagen de lo andaluz y, con ella, su manera de entender el toreo, se había convertido en imagen de lo español (2016, p. 288).

⁴¹ Para Álvarez-Junco, la Inquisición habría sido, en parte, la respuesta de los Reyes Católicos a las presiones de Europa por una identidad nacional unificada.

determinada imagen de España. Esto último, junto a su ascendencia popular y su pretendida génesis foránea, han motivado violentas opiniones en su contra, sobre todo cuando el problema de la españolidad, concepto antitético del de españolada en determinados periodos de la historia cinematográfica española, se erigió en cuestión nacional (2009, p. 34).

Sin embargo, el concepto de españolada experimentará un giro considerable en el cine de los últimos años del tardofranquismo y la Transición española —como elaboraremos en el apartado 2.3.2. del presente trabajo—.

2.2.2. Los discursos del texto fílmico en España.

Las críticas contra los modos de producción cinematográfica en España se han sucedido a lo largo de su historia. Estudiosos del cine español como José M^a Caparrós exponen que, en cuanto se establece la industria, se suceden las dificultades para competir con las producciones extranjeras en técnica y lustre (2018, p. 59). De este modo, “la primera obra sonora plenamente española *Carceleras* (José Buchs, 1932), ya produjo una patética impresión” (Claver, 2012). Otros opinan:

En ese ensayo democrático que constituyó la II República española, tuvo lugar el nacimiento de una auténtica industria cinematográfica en el país, que sucumbía con y tras la Guerra Civil. Así, durante toda la etapa republicana (1931-1939) se realizaría un cine que reflejó en buena parte el status hispano de la época. Luego y paralelamente —desde mediados de 1936—, surgiría el cine franquista, concentrado en esos primeros años en la llamada zona nacional (Caparrós, 1983, p. 19).

En *Frente de Madrid* (1939) Edgar Neville habla de la reconciliación levantando ciertas ampollas en el bando ganador. Carlos Arévalo traza un retrato maquiavélico de la contienda en *Rojo y Negro* (1942) —en el que los *buenos* son emplazados en la falange— aunque también ofrece un final reconciliador, por lo que no termina de logra convencer al régimen. El propio Franco escribe un guion y lo titula *Raza* (1942), película que es llevada a la pantalla por José Luis Sáenz de Heredia, primo de Primo de Rivera. Aunque el film destaque por su componente anecdótica⁴² posiblemente más que su valor estético-narrativo, contribuyó a lanzar al estrellato de Alfredo Mayo y a establecer a su director⁴³ como cineasta de referencia.

El primero de marzo de 1946, el Gobierno francés cierra la frontera con España. Según apunta Gubern, el gobierno franquista quiso redefinir España no solo como unidad política, sino como un “Estado católico, social y representativo que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino” (1975, p. 52). Las producciones fílmicas sobre la guerra civil cesan en torno al año 1943, para dar comienzo al llamado “ciclo levita”, de ambientaciones históricas, propuestas épicas y rasgos folletinescos, como infidelidades, crímenes por amor, etc. Algunos ejemplos serían *El clavo* de Rafael Gil (1944), y *El escándalo* (1943) de Sáenz de Heredia. El último

⁴² “Especialistas en la historia del cine no dudan en catalogarla como prototipo de película épico-militar dirigida a exaltar propagandísticamente los valores de la «Nueva España» nacida de la victoria franquista en la Guerra Civil: nacionalismo exacerbado, catolicismo intransigente, anticomunismo visceral y concepción maniquea de la sociedad” (Berzal, 2017, párr. 2).

⁴³ Saenz de Heredia dirige nueve películas de 1970 a 1975, y aunque inciden en la comedia —*Don Erre que erre* (1970), *La decente* (1970) *Me debes un muerto* (1971) o *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974)— también acomete otras propuestas como el melodrama *Los gallos en la madrugada* (1971).

director de este movimiento es Edgar Neville, de alto poder adquisitivo y facilidades para la producción. Su película más importante es *La vida en un hilo* (1945) y *El crimen de la calle bordadores* (1946). En todo caso, “el 70% de los títulos premiados era resultado del trabajo de no más de nueve realizadores: Gil, Orduña, Sáenz de Heredia, Iquino, Vajda, Lucia, Román, Nieves Conde y Ruiz Castillo (Monterde, 1995, p. 199). En líneas generales:

Es un cine sin problemas, salvo en alguna intención sin final auténtico y sin compromiso. Viene a corresponder, por ejemplo, a la poesía neo-garcilasa, que se hace aquellos años, hasta los alrededores de 1944, y que sería sustituida por una poesía de comunicación y más tarde social, hacia 1950. También a una novelística paralela, evasiva y estilística, que rompe Camilo José Cela, en 1942, con *La familia de Pascual Duarte* e impone con su obra posterior, principalmente *La colmena*, en 1951. Y más aislada, la novela *Nada* (1944), de Carmen Laforet, donde se aborda la realidad española. Esta generación cinematográfica no se decide a ello, se va pasando a un cine cada vez más comercial, permaneciendo en su etapa evasiva, desdeñando su oportunidad, cuando pudo tenerla (Villegas, 1991, p. 38).

El Estado da las licencias de doblaje a las películas que se han hecho ese año, otorgando, según su calidad, posicionamientos en 1ª, 2ª y 3ª categoría. De esta forma, se ejerce ya un tipo de censura, dado que se

excluía a películas de tercera categoría no solo por su posibilidad de estreno en los locales de primera categoría, sino del cómputo par a la cuota de pantalla, con lo que casi las condenaba a no ser estrenadas⁴⁴, lo cual no sólo significaría una defensa de la calidad promedio, sino otra forma de censura respecto a films “incómodos” que fueron marginados hacia esa categoría (Monterde, 1995, p. 200).

De igual modo, la industria cinematográfica contaba con un sistema censor en dos fases. La primera era la lectura previa, o fase a priori, en el que un grupo de lectores que incluía uno o varios miembros de la Iglesia, evaluaba si el texto era aceptable o modificable. De lograr la aprobación, pasaría a la fase de visionado con la película rodada y montada, en la que se decidía si había que cambiar alguna escena. Con respecto a la exhibición de cine internacional:

Las prohibiciones o manipulaciones de los films extranjeros dependían tanto de motivaciones políticas como morales; así, las primeras dependieron progresivamente de la marcha de la Guerra Mundial, para luego afectar muy especialmente a cualquier revisionismo antifascista o cualquier asomo de realismo y compromiso que pudieran inducir sugerencias comunizantes o muy marcadamente liberales. Con ello, los espectadores españoles llegaron tarde y mal al conocimiento, por ejemplo, del neorrealismo (Monterde, 1995, p. 191).

A principios de la década de los cuarenta, Rafael Gil rueda la comedia *El hombre que se quiso matar* (1942) —de la que realizaría un *remake* en 1970—, *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y *La calle sin sol* (1948). Esta última se emplaza en el realismo poético francés, paralelo en estilo al cine de Jean Vigo. Para Deltell, “es una película de argumento realista y realización cercana al formalismo de los cuarenta. No es extraño, por tanto, que el propio autor y los críticos del momento la consideraran de un *realismo poético* cercano al realismo francés” (2006, p. 26).

⁴⁴ Un ejemplo sería la película *Vida en sombras* (1949) de Llorenç Llobet-Gracia. El film, pese a su interesante propuesta estético-narrativa, tuvo sucesivos problemas con la censura hasta caer en la tercera categoría, lo que impidió su estreno hasta 1953 (Filmoteca de Catalunya, 2021).⁷

A finales de la década, el gobierno franquista recibe el primer crédito de Estados Unidos. Sin embargo, “en el frente interno, se procedió a reforzar los mecanismos de control para evitar una subversión política, propiciada por la coyuntura internacional” (Gubern, 1975, p. 52). A su vez, Cifesa produce bajo la dirección de Juan de Orduña relatos épicos como *Locura de amor* (1948) o *Alba de América* (1951); la primera, basada en la vida de Juana la Loca y Agustina de Aragón, traza simbologías entre el férreo carácter de sus heroínas y la patria española. Estas propuestas se han considerado relatos de exaltación nacionalista (Lomas, 2019, p. 272).

Se pueden definir algunos trazos tipológicos del cine histórico franquista de los primeros años: la constitución de una insólita galería de mujeres ilustres y heroicas (reinas, heroínas, santas, madres, etc.) como inmediata referencia a la (madre) patria y a su responsabilidad como defensoras de la familia y el hogar en peligro, siempre por la vía de la abnegación y la renuncia, tanto del amor real como de un amor sublimado o sobrenatural (Monterde, 1995, p. 236).

Por otra parte, Lomas expone que “no estamos, pues, ante una situación de blanco o negro, sino de obras culturales con una gran variedad de grises donde la expresión homosexual se negocia con los discursos ideológicos de la época” (2019, p. 272). El autor destaca el componente *camp* en estos mismos relatos dirigidos por Orduña: la exageración interpretativa y la espectacularización de estos personajes femeninos como modos de subversión dentro del mismo discurso franquista del que son emblema. Lo que acontecería en los encuentros de los personajes antagónicos interpretados por Montiel y Bautista se centraría en

ver a dos mujeres peleándose, tratando de despellejar y hundir a la otra, a veces con elaboradas ironías, otras con los más frontales insultos, es algo que durante décadas ha provocado un inmenso placer subcultural en muchos gays, fascinados por sus formas de transgredir toda norma de corrección social establecida para su género. Es algo que ya estaba presente en la cultura del franquismo (...) los duelos dialécticos de Aurora Bautista y Sara Montiel en *Locura de amor* (1948) y *Pequeñeces* (1950), ambos films de Juan de Orduña: en el primer filme, la reina cristiana (la buena) se enfrentaba contra la musulmana seductora (la mala); en el segundo caso, se trataba de dos mujeres frívolas lanzándose irónicos dardos envenenados, concluidos con la lapidaria frase de Bautista “Las honradas somos nosotras, señorita” (...) Sin embargo, esta fascinación *camp* por tales situaciones no es exclusivamente nacional (Lomas, 2019, p. 286).

Simultáneamente a finales de los cuarenta, las inquietudes en la creación de un nuevo cine español se personifican en la figura de José María Escudero, su principal promotor. Ante la buena acogida internacional del neorrealismo italiano, Escudero se inspira en la escuela de cine de Roma⁴⁵ para la creación de la Escuela Oficial de Cine de España (1947-1975), que comienza siendo el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) y tendría por objetivo la creación de un cine de oposición a las producciones acartonadas del tipo *Alba de América*. El primer fruto en forma de largometraje es acometido por Antonio del Amo, con el film *Día tras día* (1951), imitando el neorrealismo italiano que no se podía verse en España por permanecer prohibido. Sin embargo, “el gran ciclo comercial de los años 50 y primeros 60 fue el

⁴⁵ Aunque en el proceso dimitió al cargo, García Escudero no logró la categoría de “interés nacional” para *Surcos* (1951) dirigida por José Antonio Nieves Conde. Lo que sí iba a conseguir el exdirector general de Cinematografía y Teatro fue terminar —ayudado por los malos resultados de taquilla— con cierto cine de su disgusto: “su oposición a otorgar esa misma categoría [interés nacional] a *Alba de América* (1951), una película de Orduña que iba a cerrar el ciclo de cine histórico, pero que venía auspiciada por altos organismos estatales y, sobre todo, producida por Cifesa” (Gubern, 2004, p. 248).

llamado *cine con niño*” (Monterde, 1995, p. 275), inaugurado con *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955) que aúna el paradigma señalado con el cine religioso que “se desarrolla con máxima plenitud durante los años 50” (Monterde, 1995, p. 277) y mezcla temática católica con ideología política (anticomunista).

En los cincuenta se produce un cambio en el discurso, definiéndose la Guerra Civil como una lucha entre cristianos y comunistas, y fundamentándose la identidad en la creencia religiosa y no en la pertenencia nacional. Así como en la década anterior el héroe era el militar que moría matando, el nuevo protagonista es el mártir, que, haciendo gala de las virtudes cristianas: bondad, humildad, perdón, se deja matar, emulando a su modelo Jesucristo (Viadero, 2016, p. 366).

Por otro lado, el cine de humor resulta también una propuesta popular basada, en todo caso, en el humor absurdo asociado a Miguel Miura —quien trabajó para numerosos directores fundamentales del momento—. Los alumnos aventajados de la EOC, Luís García Berlanga y Juan Antonio Bardem apuestan por la sátira en *Esa pareja feliz* (1953) que dirigen de manera conjunta. Tras tratar de acometer *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de nuevo a dúo, experimentan fisuras y es Berlanga quien queda al frente del proyecto, que supuso “el lanzamiento del cine español al extranjero (...) film que, con una mezcla de poesía y realismo, no exento de sentido del humor, ofrecía la cara fea de España” (Caparrós, 2018, p. 69). Simultáneamente, el film también parece criticar el americanismo europeo, suponiendo un éxito incluso en los países comunistas.

Mientras, “en 1953 el régimen firma un pacto con Estados Unidos —símbolo del capitalismo, la modernidad y la cultura protestante—, que permitía la instalación de bases militares estadounidenses en España a cambio de ayuda económica y apoyo para salir del aislamiento internacional” (Viadero, 2016, p. 333). A finales de la década, se aprobaría el Plan de Estabilización que darían lugar a los subsecuentes planes de desarrollo desde mediados de la década de los sesenta a la de los setenta, con los que se lograría un crecimiento económico notable. Este nuevo aperturismo del país configuraría su emblema en la emergencia del turismo, que fomentaba la transferencia intercultural con ciudadanos de países más avanzados en cuestión de libertades y equidad. A su vez, la autora señala que “estos hechos provocaron una serie de incoherencias de las que los propios españoles fueron conscientes” (2016, p. 333), en referencia a la forja de nuevos vínculos internacionales con culturas que se contraponían a los modos del nacionalcatolicismo que la dictadura había impuesto en la posguerra.

A su vez, aunque Bardem es detenido durante el rodaje de *Cómicos* (1954) por su afiliación al partido comunista, su cine resulta notablemente crítico con el franquismo, inexplicablemente logra pasar la censura cuando en aquellos momentos

si la administración, en ejercicio de un poder calificado de político o de acto de gobierno, denegaba la autorización para exhibir una película, al administrador no le cambiaba recurso alguno. Esta situación, que continúa con la ley de 1956, cambió en España con la publicación de la ley 46/67, de 22 de julio (González Ballesteros, 1981, p. 29).

Poco a poco, los contextos del universo fílmico abordan lo urbanita y capitalino. De este modo y “consecuentemente con el abandono de las medidas de autarquía económica, la imagen pública de la represión política y social del régimen franquista parece atenuarse” (Gomez, 2012) hasta tal punto, que los constructos discursivos recurrentes en el cine de la posguerra quedan en desuso.

De características similares a la “fazaña” castellana, aunque truncando el imperialismo exterior por el objetivo más inmediato de la colonización interna, será el cine folklórico-regionalista, numéricamente importante hasta los años 60 pero de menguada representación entre los intereses ideológicos del bloque dirigente franquista (Font, 1976, pp. 98-99)

Indudablemente, también en Europa, los años cincuenta del siglo XX generan expansión económica y riqueza a una población aún muy rural, a excepción de Inglaterra, y marcada por dos guerras mundiales. La prosperidad acontecida supuso un hecho tan jubiloso como inesperado. El crecimiento industrial sería mundial⁴⁶ y se popularizarían los créditos para las compras a plazos. En España, no solo el turismo ayudó a generar riqueza. “Los años cincuenta, que han sido definidos como el ‘decenio bisagra’, la economía española experimentó un crecimiento nada desdeñable, atribuible en buena medida a una incipiente industrialización” (Powell, 2001, p. 23).

A partir de finales de los cincuenta, principios de los sesenta, el discurso nacionalista, aunque banalizado, comienza a fijar su atención en el presente de España. Se interroga sobre el conflicto tradición-modernidad, entendiendo que es difícil combinar una identidad forjada en la tradición con los nuevos cambios a los que se enfrenta el país. Parece, eso sí, que se mantiene la idea de la patria como fuerza y poder, ligada a los valores masculinos (Viadero, 2016, p. 380).

Entre los directores-productores que se van a mantener en activo tanto en los cincuenta, como durante los sesenta y setenta —en esta última década, con filmes de marcado corte erótico y catalogación ‘S’—, cabe destacar la labor de Ignacio F. Iquino. “Con 46 películas entre 1951 y 1962, Iquino se ponía al frente de la capacidad productora nacional, aunque siempre al servicio de filmes de segunda o tercera fila, sin apenas repercusiones comerciales ni ambiciones artísticas” (Monterde, 1995, p. 257) salvo contadas excepciones. El director-productor catalán dejará Cifesa para ponerse al frente de su propia productora, IFI, que se mantendrá en pleno rendimiento nada menos que desde 1949 a 1982 como referente (Comas, 2003, p. 19) de la producción fílmica barcelonesa.

De nuevo, en relación a la economía, la expansión en las distintas ramas productivas requería de importaciones de productos intermedios para su producción. “El resultado de todo ello era inevitablemente un aumento de las importaciones, por lo general imposibles de sustituir, que no podía ser financiado por la débil exportación española ni por la limitada ayuda norteamericana” (Powell, 2001, p. 23), lo que dificultaba la emergencia mercantil nacional. Estos acontecimientos producen un masivo éxodo rural en los años 50 y 60. España deja atrás la actividad rústica, lo que contrasta con los dramas de la cinematografía española que exaltaban la vida rural frente a la ciudad. En estos largometrajes,

pese a que los protagonistas pertenecen la mayor parte de las veces a estratos humildes, nunca sufren estrecheces materiales. No existen ni el paro ni las dificultades para llegar

⁴⁶ En los años 50, Alemania crece un 6%. La industria creció un 5,6% a nivel mundial. La menos fructuosa, África y creció al 2,4% anual —nada desdeñable en comparación con el crecimiento de Inglaterra en la Revolución Industrial a finales del S. XVIII, que fue de un 2%. En España, “el crecimiento real del PNB a una media de 7,9% anual entre 1951 y 1958 fue uno de los mayores del mundo” (Powell, 2001, p. 23). Tasa de empleo de 2,9% en los años 50 en Europa. En los 60 en Europa Occidental la tasa de paro era 1,5% (pleno empleo). Comienza una revolución en el consumo. En el año 56 el 8% de las familias británicas tenían frigorífico. En el año 61, un 68% tenían frigorífico

a final de mes, pues quien trabaja y no coquetea con los vicios mundanos de la era moderna lleva una vida sin carencias sustanciales (Huerta y Pérez, 2012).

Como se ha apuntado, se debilitan los discursos remarcados por la dictadura en años previos. Si bien, la Iglesia católica había ejercido una férrea censura en lo referente al erotismo cinematográfico, este también empezaba a permear en las pantallas nacionales de manera implícita. Como resultado, el relanzamiento de la estrella del cuplé Sara Montiel en la década de los cincuenta sería la respuesta ibérica a la emergencia de *sex-symbols* hollywoodienses del corte de Marilyn Monroe o Elisabeth Taylor, algo hasta cierto punto natural para la artista manchega tras su paso por meca del cine como participante en los westerns *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) o *Yuma* (Samuel Fuller, 1957). “De allí trajo su gusto por la imitación de los modos y maneras de las divas⁴⁷ (Prieto, 2014). Que la figura de Sara Montiel es la encarnación del erotismo cinematográfico español de la década de los 50 y 60 resultaría un hecho popular de relevancia⁴⁸. Se ha señalado que el personaje interpretado por la diva no se basa solo en su físico, sino también en su lenguaje no verbal, maquillaje, vestuario y un sinfín de detalles que construyen un ser del celuloide que debe, con probabilidad, gran parte de su concepción al cineasta del franquismo Juan de Orduña. En 1948, el realizador:

Se fija en la joven actriz y la contrata para hacer un pequeño papel en su gran obra *Locura de amor* (1948). Pero es en 1957 cuando el director apuesta por la actriz y la ficha para el papel protagonista de su nueva película. El realizador y la actriz llevan al máximo el erotismo de *El último cuplé*. La obra ofrece escenas que, si bien hoy resultan pacatas, son altamente sensuales (e incluso sexuales) para la época. El tono en el que canta, baila y se mueve Sara Montiel está muy lejos de la castidad reinante en el cine español (Deltell, 2006, p. 56).

El éxito del largometraje musical dirigido por Orduña propició la reproducción de una serie de filmes interpretados por la artista de corte similar que “abrió camino un subgénero que amalgamaba elementos básicamente melodramáticos —aunque luego derivarían también hacia la comedia— y canciones (no solo cuplés, sino también tangos y otros tipos de música popular)” (Monterde, 1995, p. 271). “La película recupera un pasado no muy lejano más liberal y abierto, refiriéndose a la época de la Restauración” (Deltell, 2006, p. 57). En muy poco tiempo, el discurso cinematográfico había transmutado de lo épico a lo cabaretero, de lo moralista a lo pícaro por parte del mismo cineasta y referente del estilo discursivo del régimen franquista.

Aunque Sara Montiel represente el icono erótico por excelencia en la filmografía española de las décadas de los cincuenta y sesenta, otros rostros reflejarían las modificaciones discursivas del momento, como sería la evolución de la popular estrella infantil Marisol, “cambios más que evidentes en sus papeles cinematográficos, que corren parejos a los que se están produciendo en España, fomentados, entre otras cosas, por la apertura al exterior y las nuevas relaciones internacionales” (Viadero, 2016, p. 271). La estrella juvenil participaría en la configuración simbólica de populares filmes en la creación de vínculos internacionales con la realización de viajes — como en *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963)— o por medio de alguno de sus primeros intereses románticos que serían, por ejemplo, de nacionalidad estadounidense como en *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964).

⁴⁷ Curiosamente en relación a este planteamiento, en el largometraje *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970) el personaje del hermanastro imita a “la Montiel” como manifestación de su afeminamiento.

⁴⁸ Se ha dicho que “la Sara Montiel de *El último cuplé* sería la versión ‘cañí’ del ‘glam’ de Elizabeth Taylor” (Prieto, 2014).

En este contexto de la década, emerge una cultura juvenil distinta a la generación predecesora que ha vivido la guerra. Con ella, el franquismo se reinventaría y redefiniría en el desarrollismo. El turismo “influyó también en el cambio progresivo de los usos y costumbres de los españoles, que de pronto se vieron inmersos en un territorio intermedio entre las restricciones morales del pasado y una progresiva flexibilización” (Huerta y Pérez, 2012). Uninci produce *Viridiana* (1961), cuyo eje dramático gira sobre una crítica a la caridad cristiana. El dictador vería con buenos ojos el regreso de Buñuel y la cinta es enviada al festival de Cannes donde consigue la Palma de Oro, premio que recoge el director general de cinematografía. *L’Osservatore Romano* protesta por la inmoralidad de la película, lo que termina en la destrucción de la mayoría de las copias. *Viridiana* ofrece el retrato de una mujer que se debate entre los dictámenes de la moral cristiana y sus propias pulsiones. De manera implícita, la cinta estaría alineada con los filmes de los sesenta en los que “existe una cierta rebeldía por parte de la mujer, que exige, aunque aún con poca fuerza, un cambio” (Viadero, 2016, pp. 337-338), y que sería aún más denotado en la década siguiente.

Entre los principales referentes del Nuevo Cine Español se encuentran Basilio Martín Patino y *9 cartas a Berta* (1966), Miguel Picazo y *La tía Tula* (1964). Manuel Summers y *Del rosa al amarillo* (1963) o Francisco Regueiro (Herederó, 2015). Forman parte de un sistema para impulsar una producción cinematográfica “encaminada a mejorar la imagen exterior de la cinematografía española —especialmente por la vía de los festivales internacionales de prestigio—” (Huerta y Pérez, 2012). En la misma línea, el postulado del Nuevo Cine Español, en “su rechazo del cine oficioso-industrial sintonizaba con la actitud inconformista mantenida por el comentado tándem Berlanga-Bardem y un tanto con el “espíritu de Salamanca” (Caparrós y De España, 2018, p. 84). La libertad con la que contaban estos cineastas estaba aún ciertamente limitada.

A principios de los sesenta, los códigos censores contemplan que “cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree por su reiteración un clima lascivo, brutal o morboso, la película será prohibida” (Monterde, 1995, p. 303). A la marcha de José María García Escudero de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en 1968 la censura se tornaría algo más laxa en relación a los contenidos de índole sexual (con muchos matices) y férrea con críticas al régimen o rasgos discursivos que motiven la sublevación.

En cualquier caso, “incluso los filmes con valores más tradicionalistas querían beneficiarse de la cada vez mayor querencia a exhibir atractivos cuerpos femeninos” (Huerta y Pérez, 2012). A la realización de cine disidente se suma Carlos Saura ya en 1959 con *Los golfos* y posteriormente con *La caza* (1966), film que presenta una nueva forma de evadir la censura. En conjunción con la labor en la producción de Elías Querejeta, surge el cine metafórico, de oposición al régimen. Para cerrar el recorrido por la historia del cine español en la década de los sesenta, mencionar también la labor de Ana Mariscal como intérprete, guionista y directora —de las muy pocas cineastas mujeres del cine patrio pretérito— así como el surgimiento del movimiento llamado “escuela de Barcelona”:

Tuvieron una productora propia, con jefe de producción, operador —Juan Amorós—, equipo técnico, de relaciones públicas, información, distribución, etc., e incluso sus “musas” en las actrices y modelos Serana Vergano y Teresa Gimpera. Y, apoyados por cierto sector de la crítica, lograron hacerse oír y en algunos casos aplaudir por una minoría (Caparrós, 2018, p. 90).

Caparrós ofrecería alguna crítica en relación a los posiblemente malogrados objetivos de la escuela, dado que “la pretendida renovación estética fuera válida o no —con relación a los demás movimientos extranjeros—, eso ya es otra cuestión” (2018, p. 99). En cualquier caso, las motivaciones de la misma podrían haber surgido en gran medida como respuesta al cine de vanguardia francés y vecino.

2.3. Características generales del cine del tardofranquismo a la Transición.

A principios de la década de los setenta, Europa vuelve a ser un continente tendencialmente joven ya que tanto la población como la fertilidad aumentan considerablemente. Además, se percibe la improbabilidad de una guerra, a la vez que se incrementan las perspectivas de trabajo dado que, desde finales de los 60, los trabajadores habían reclamado aumentos y mejoras salariales.

Estos cambios, y sobre todo la tercerización de la economía española, modificaron por completo la estructura ocupacional del país. Mientras en 1950 casi la mitad de la población activa estaba ocupada en el sector primario, a un nivel similar al de 1914, en 1975 tan solo un 23% seguía vinculada a la agricultura (Powell, 2001, p. 29).

Todo ello conllevaría a un optimismo generalizado y cierta fe en las seguridades proporcionadas por el Estado, que incluía, por ejemplo, mayores facilidades para de acceso a guarderías y colegios. Ya en el 70, en Italia, se oficializa el divorcio y se legaliza el consumo de la píldora anticonceptiva. En España, “lo ocurrido entre aquel 1959, marcado por el famoso Plan de Estabilización, y 1973 fue tan excepcional que se conoce como el “milagro económico español”. Y viendo las cifras el titular no parece exagerado. Pocos países han disfrutado de un período tan prolongado de crecimientos tan elevados.” (Soriano, 2017, párr. 5). Entre la juventud, ahora con muchísimos más universitarios de los que un porcentaje creciente son mujeres. Surge una nueva clase urbana y obrera, dedicada a la industria o al sector de servicios, que supuso un cambio de envergadura estructural. De una representatividad muy discreta en décadas precedentes, sobre todo hasta los años sesenta y “concentrada en unos pocos núcleos urbanos, pasó a representar un tercio de la misma en 1970 y a convertirse en una clase de implantación nacional; en veinte años, los obreros de la industria y los servicios pasaron de ser 2,6 millones a 4,2.” (Powell, 2001, p 31). En lo referente a la percepción de la cinematografía nacional, y en comparación con el auge en las salas de los *blockbusters*: “dada la enorme diferencia de factura, asuntos y presupuestos, entre las producciones españolas y las americanas, no es raro que comience a circular entre el público español el concepto de *españolada* para definir el cine español” (Navarrete, 2009, p. 228). Como se ha hecho alusión en al final del epígrafe anterior, se fomentaba la producción de nuevos discursos en el denominado Nuevo Cine Español desde los cincuenta. A su vez, en España se producía un número considerable de filmes de género, que tendrían por objetivo la comercialización en el mercado internacional.

2.3.1. Subgéneros: horror y *western made in Spain*.

En el panorama internacional, la producción fílmica de género de terror español es de considerable relevancia hasta finales del tardofranquismo. Habitualmente, habría habido un montaje para el exterior y otra versión para la distribución nacional. Aunque las versiones nacionales acotaran la censura y resultaran más transgresoras en el montaje para el mercado internacional, cabría tener también en cuenta el aspecto disidente de muchos de estos relatos en relación a la dictadura franquista. Zunzunegui destaca la manifestación de “mensajes políticos abiertamente progresistas” (2005, p. 95) en los discursos del cine de género realizados en régimen de coproducción. Posiblemente, su mayor embajador sería el cineasta Jesús Franco, tanto por su particular estilo como su prolífica trayectoria (de centenar y medio de filmes).

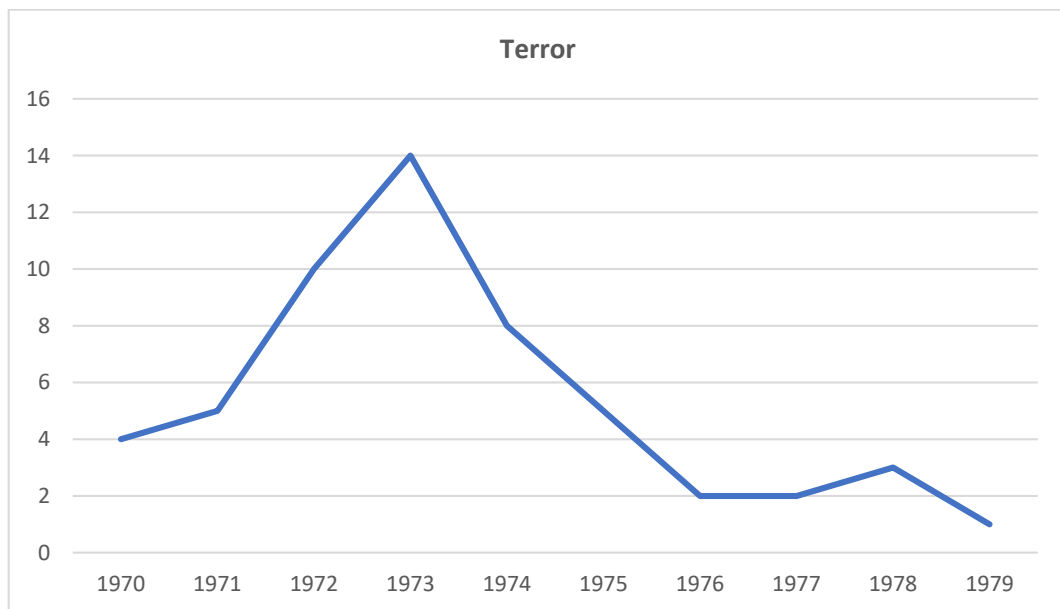
Los temas misóginos recorren sus películas con obsesiva regularidad; algunos muestran escenas con mujeres gritando mutiladas y sangrando, mientras que en otros son

retratadas como vampiresas o rameras dominatrices. (...) El contenido sangriento de sus películas varía, pero con mayor o menor argucia, el espectáculo promedio de Franco cuenta con suficiente sadismo y perversidad como para asombrar al más rudo de los fans del género⁴⁹ (McCarty, 2000, p. 105).

En el cine de horror / terror, el género que enmarca la obra del cineasta, el dueto sexual y violento del discurso resultaría reiterado. Aunque, en líneas generales, “el cine fantástico de terror había logrado a finales de los sesenta imponerse como un estilo propio y con universo claramente dibujado. La interpretación y la actuación de los actores eran estereotipadas y miméticas” (Deltell y Crego, 2015, p. 71). Ya para mediados de la década, la producción general del cine de género nacional decae considerablemente tras un notable pico en 1973, como mostrado en el gráfico 2.

2.3.1.1. Terror.

Gráfico 1. Evolución del cine de terror.



Fuente: elaboración propia.

Aunque, con probabilidad, son variados los aspectos que contribuyen a esta caída, nos gustaría señalar que el contenido sexual y violento explícito va a crecer considerablemente a lo largo del decenio, por lo que se realizaría un trasvase del contenido relacionado con la explotación de ciertos motivos argumentales a otras propuestas fílmico-narrativas. En todo caso, como inferimos, la producción a principios de la década de los setenta va en aumento. Jesús Franco “al mismo tiempo que las cultiva, no deja de minar las convenciones del género que practica” (Zunzunegui, 2005, p. 101) convirtiéndose en un referente del género dentro y fuera de España.

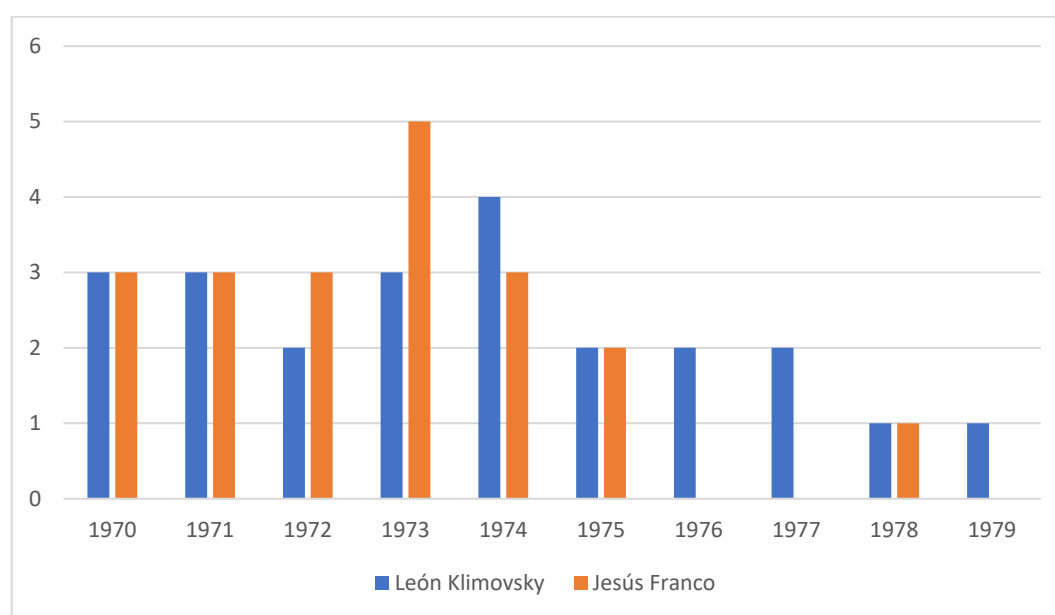
⁴⁹ *Misogynist themes run throughout his films with obsessive regularity; some show screaming females broken and bleeding while others portray them as domineering vampire / bitches (...) The gore content of his films vary, but boldly or not the average Franco-fest boasts enough sadism and perversity to astound the most hardened of sleaze-hounds.* Traducción propia.

Las propuestas fílmicas del cineasta internacional resultan heterogéneas dentro de su particular estilo⁵⁰.

El director José Luis Merino también se suma al terror erótico con *Ivanna* (1971), coproducción entre Orbita Films (Madrid) y Prodimex Films (Roma). Otra película del cineasta, protagonizada por Quiney, que muestra algunos desnudos femeninos semi-velados. La película plantea vagas alusiones feministas: la protagonista aparece en un pueblo remoto, a finales del S. XIX para desempeñarse como científica en el castillo del Barón Dalmar (Quiney), cuando descubre, a su llegada que el puesto le ha sido concedido en el malentendido de que se trataba de un hombre.

León Klimovsky y Paul Naschy realizan interesantes aportaciones siendo *La noche de Walpurgis* (1971) una de las más destacadas de principios de la década. Las escenas sangrientas se construyen con notas eróticas de estilizados desnudos femeninos. Al año siguiente, Klimovsky dirige *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973) con guion de Paul Naschy (Jacinto de Molina), una cinta de alegre banda sonora y temática siniestra enclavada en Londres en un ambiente de budismo cuyo gurú es encarnado por el propio Naschy con la colaboración de Mirta Miller. En el mismo año, Klimovsky mezcla la temática vampírica con la caníbal en *La orgía nocturna de los vampiros*, interpretada por Helga Liné, Manuel de Blas y Dyanik Zurakowska, con escenas de planteamiento voyeur a desnudos femeninos.

Gráfico 2. Número de filmes dirigidos por Jesús Franco y León Klimovsky anualmente.



Fuente: elaboración propia cotejando los datos hallados en la base del ICAA.

⁵⁰ Jesús Franco comienza la década dirigiendo *Bésame monstruo* (1970), una sátira erótica de aventuras protagonizada por Rosanna Yanni que cuenta con una doble versión, sin desnudos ni escenas subidas de tono para el mercado nacional. El cineasta realiza *El castillo de Fu-Manchú* (1971) un relato emplazado plenamente en el género con la interpretación de Christopher Lee. Al año siguiente, Franco abordará *Drácula contra Frankenstein*, con las interpretaciones de Denis Price, Paca Gabaldón y Alberto Dalbés.

Otros autores de referencia serían Amando de Ossorio, director de *La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La endemoniada* (1975). Estos largometrajes de terror combinan temática zombi con la masonería y contenido erótico. Cabe mencionar en este apartado al director Jorge Grau —*Ceremonia sangrienta* (1973), *No profanéis el sueño de los muertos* (1974)— si bien la trayectoria del cineasta resulta heterogénea a lo largo de la década al abordar en el meridiano del decenio y segunda mitad del mismo algunos dramas eróticos, de los que *La trastienda* (1975) es posiblemente el más popular, aunque también figuran *El secreto inconfesable de un chico bien* (1976), *La siesta* (1976) y *Cartas de amor de una monja'* (1978). Otro film referencial en este apartado sería la coproducción *Pánico en el transiberiano* (1972) de Eugenio Martín, que también diversificará los estilos narrativos de sus propuestas posteriores, como el melodrama musical *La chica del molino rojo* o la comedia *Esclava te doy* (1976). Las películas de género mezclan relatos populares entre sí, como pone de manifiesto la labor del prolífico cineasta Javier Aguirre que en *El jorobado de la morgue* (Javier Aguirre, 1973) interpretada por Paul Naschy con guion del propio Aguirre. Con guiños a Love Craft, el título supone una clara alusión al jorobado de Notre Dame. De nuevo, en *El gran amor del conde Drácula* (1973) con guion y dirección de Aguirre e interpretación de Paul Naschy como Conde Drácula, cuenta con Rosanna Yanni, Ingrid Garbo, Mirta Miller y Haydee Politoff como vampiras en escotado vestuario de época.

A principios de la década, el cine de género continúa presentando un espacio en el que representar la violencia y el contenido sexual con un planteamiento tan onírico y estilizado como lejano: historias épicas, imposibles, exageradas o surrealistas, ofrecen escenarios para un contenido que, en el drama o la comedia realista, sigue por resultar mayoritariamente eludido y censurado. A lo largo del decenio, estos motivos referidos a lo erótico en lo violento, en su forma explícita y aumentado el grado de realismo, serán enclavados en contextos de cotidianidad ubicados en el Madrid actual, con personajes que representan la ciudadanía y la juventud desde perspectivas diversas. Las pocas películas de género de terror de nacionalidad española que se realizan hacia el final de década pueden llegar a ahondar en la explicitud del contenido no solo violento sino también sexual, hasta abordar el *soft-porn*, tal sería el caso de *Escalofrío* (Carlos Puerto y Juan Piquer Simón, 1978). La cinta ofrece escenas de cuartetos sexuales entre otras secuencias del estilo intercaladas con secuencias de sangrante violencia igualmente⁵¹. La coproducción con Italia *Diabla* (Enzo Castellari, 1979), un film de género de terror cuyo guion firman Leila Buongiorno y José María Nunus, aborda escenas gráficas de sexo.

2.3.1.2. Western.

Klimovsky también dirige euro-westerns e inicia la década con *Un dólar y una tumba* (1970), un largometraje propio de este estilo. En este mismo apartado, Merino se asocia con la presencia ante la cámara de Carlos Quiney para interpretar al protagonista en *El zorro caballero de la justicia* (1971). El enclave de este héroe mexicano resulta idóneo para ilustrar la *paella* o *chorizo-western*, al coincidir en época y proximidad geográfica con la narrativa propia del género estadounidense.

El western de nacionalidad española se realiza normalmente en régimen de coproducción, con dirección italiana en numerosos casos. Así, títulos como *Vamos a matar, compañeros* (Sergio Corbucci, 1971) o *Apocalipsis Joe* (Leopoldo Savona, 1971) presentan caras conocidas del plantel español, como son Fernando Rey en el primer caso, o Eduardo Fajardo y Mari Paz Pondal en el

⁵¹ Siguiendo la tradición de las películas de terror con proyección internacional en el tardofranquismo, entre sus rasgos argumentales se encuentran alusiones explícitas a la Inquisición.

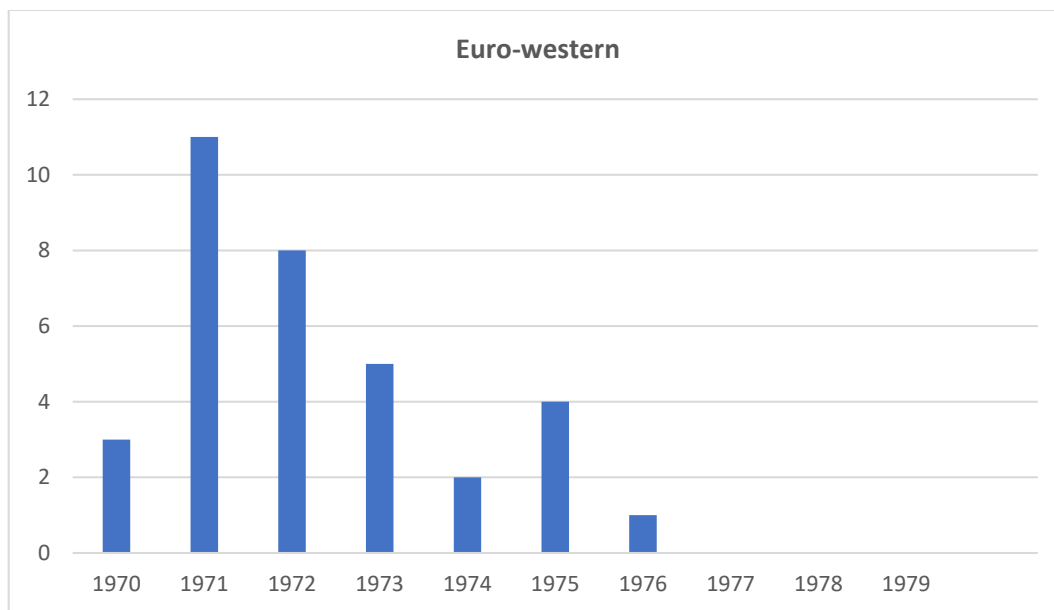
segundo. De nuevo, estos relatos tratan de innovar con nuevas aportaciones al género. Por ejemplo, en *Llega Sartana* (Giuliano Carnimeo, 1970), el protagonista cuenta la inestimable ayuda de unas cajas de música con forma de cabezas indias dotadas de ruedas que resultan letales al encontrarse siempre cargadas con bombas o pistolas que disparan a matar (cómo desde el suelo, no se explica...). *Arizona vuelve* (Sergio Martino, 1971) la película se conjuga por medio de personajes caza-recompensas, pistoleros y alcohólicos en permanente estado de embriaguez. En general, pocos personajes femeninos, referencias argumentales o dialógicas misóginas, tiroteos, asesinatos impersonales y revolución, resultarían contenidos reiterados del género al principio del decenio.

Entre los largometrajes bajo la dirección ibérica, destacamos a Rafael Romero Marchent que toma el relevo de su hermano Joaquín Romero Marchent, creador de estilo en épocas previas. Mientras, Juan Bosch también toma el testigo y dirige *Abre tu fosa amigo... llega Sabata* (1971) a la que seguirán una serie de cintas de similar corte hasta el declive del género a mediados de la década. En estos años, el euro-western cómico toma gran popularidad como plasmado en esta cinta, en la que el personaje interpretado por Fernando Sancho cuando pretende huir o atrapar a alguien, termina por destrozarlo todo torpemente, alejándose totalmente de su propósito. Sábata resulta un rol curioso, con un desapego emocional y un cinismo similar al de los personajes popularizados por Clint Eastwood en el euro-western durante la década anterior. El realizador se embarcará posteriormente con las coproducciones *Los buitres cavarán tu fosa* (1971) y *Tu fosa será la exacta... amigo* (1973), esta última con guion del propio Bosch.

Por otra parte, el euro-western cómico ofrece una violencia ligera y sin grandes estridencias, como se puede apreciar en *Y le llamaban El Halcón* (Giuliano Carnimeo, 1972) en la que la revolución mexicana resuena en el argumento⁵². En cambio, otras cintas, aunque en tono también jocoso, son bastante más cruentas en su argumento. *Los hijos del día y de la noche* (Sergio Corbucci, 1972) con guion de Sergio Corbucci se presenta como un curioso relato de personajes marcadamente disfuncionales y dementes. El protagonista, de ira descontrolada y misoginia extrema, ejecuta un intento de violación secundado por la explotación sexual de su pareja. Ella, pese a todo, lo persigue, anhela que él la ayude a convertirse en bandolera y le profesa su devoción. Un ejemplo similar sería *¡Viva la muerte... tuya!* (Duccio Tessari, 1972), en el que el Franco Nero interpreta a un príncipe ruso, héroe en la cinta, que maltrata a las mujeres y las explota cruelmente sin objeción.

Gráfico 3. Evolución del euro-western.

⁵² En el clímax, los protagonistas entran en el fuerte en varios carromatos travestidos de prostitutas (camuflados tras atractivas mujeres reales) y en esa guisa comienzan a luchar. Elaboraremos en el apartado 2.4. de este epígrafe la reincidencia del travestismo y la prostitución entre los motivos argumentales de los textos coetáneos.



Fuente: elaboración propia.

Se ha dicho del euro-western, como de los géneros en general, que facilitaban la crítica social con menores problemas censores. Un buen ejemplo podría ser *La cólera del viento* (1971) de Mario Camus. Ciertamente, hay aspectos de este western que lo particularizan, como que no esté ambientado en América, sino en Andalucía, y que el enemigo sean los terratenientes (señoritos) andaluces contra los campesinos que, tras muchos abusos, promueven la revolución.

Unos terratenientes egoístas, los clásicos señoritos andaluces que han hecho todo lo posible para impedir el libre desarrollo de su pueblo, hundiéndolo en la miseria, son expuestos con total sinceridad. No sólo les explotan, sino que impiden su progreso intelectual. Una élite empeñada en mantener un régimen feudal, contraria a toda clase de progreso y a evolucionar con los tiempos. (...) El tiempo la ha convertido en todo un clásico (Saínz, 2011, párr. 7).

La cinta pretendía ser una alegoría a la situación del país en relación al régimen franquista que no pasó desapercibida. El discurso narrativo del film puede resultar un tanto peculiar, con un montaje en las escenas eróticas que intercala imágenes analépticas en el film.

2.3.1.3. *Giallo*.

Se trataría no solo de aludir a la recurrencia del género *giallo* en las coproducciones con Italia, sino también de reflexionar sobre la influencia que su estética y narrativa ejerció con respecto a cierto cine español al comienzo de la década. Aunque, ya en los años setenta, el *giallo* cuenta con diversas ramificaciones, su identificación resulta inequívoca gracias a la concreción de sus rasgos estético-narrativos, tales como la caracterización fetichista de las víctimas —mujeres jóvenes, atractivas con algún desequilibrio o carencia emocional que las vulneraliza—, la presencia de abundante sangre de un rojo irreal, la dilación y recreo en la tortura, el brillo de los cuchillos y simbolización de este arma como falo, lo sórdido (delincuencia, prostitución) entremezclado con el lujo y/o el arte europeo, dificultades para identificar al asesino que se encubre de sombras, manifestaciones voyeristas y notas psicoanalíticas o surrealistas serían algunos ejemplos de sus características genéricas más recurrentes.

El *giallo* se plantea como una “mezcla del policial con terror, la serie B y el cine erótico (...) su consistencia radica en una contundente producción y una continuidad icónica más que temática: estilemas, motivos estéticos, truculentos efectos visuales y recurrentes tecnicismos” (Armesto, 2017, p. 34). El *giallo* nace como una propuesta más del cine de explotación que por su popularidad terminaría por crear convenciones e incluso escuela. “La industria cinematográfica italiana de terror y explotación, aunque nació de la duplicación de temas estadounidenses / británicos en los años 50, perfeccionó nuevos subgéneros originales lo suficientemente exitosos como para ser copiados a su vez por Estados Unidos” (Shipka, 2011, p. 14.)⁵³. Sin embargo, en el corazón del género *giallo* latería cierta misoginia, que podría llegar a resultar bastante extrema, estructurada por medio del planteamiento mítico freudiano de Eros y Tánatos:

Este género no puede entenderse sin la inclusión inequívoca de alguna dimensión sexual dentro de su historia. Ya sean las connotaciones eróticas y perversas del asesino antes de acabar con sus víctimas o los constantes encuentros sexuales que dejan poco a la imaginación. La visceralidad y la pasión, Eros y Tánatos, amor y muerte entremezclados más que en cualquier otro género (Armesto, 2017, p. 36).

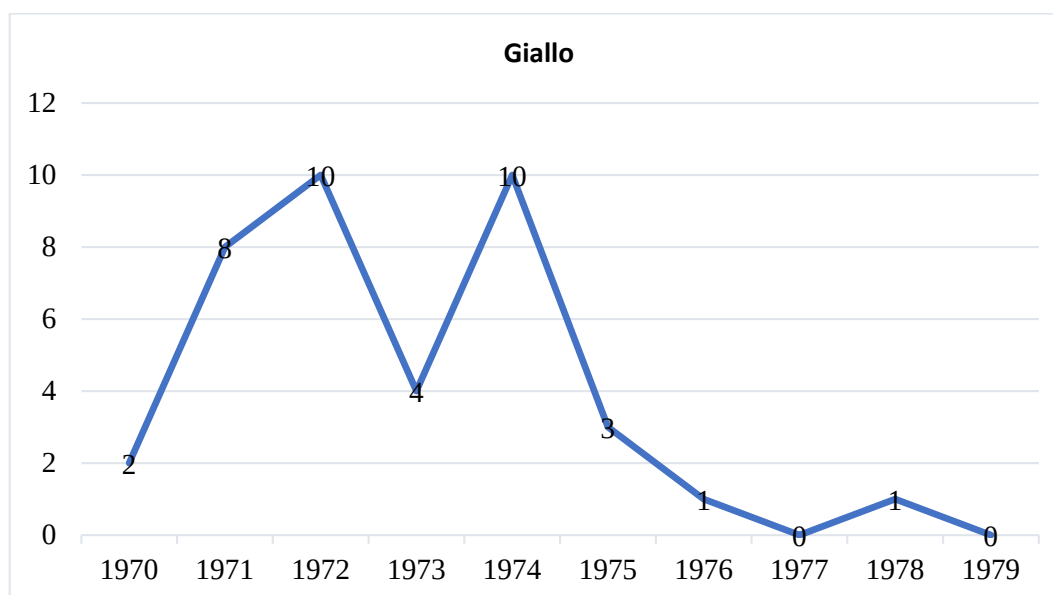
En esta línea podría inscribirse el film *La casa de las palomas* (Claudio Guerín, 1971), una exitosa coproducción hispano-italiana protagonizada por Lucía Bosé, que interpreta a una acaudalada viuda junto con Ornella Muti encarnando a su bella hija adolescente. Ambas se ven envueltas en un triángulo amoroso con un atractivo e inmaduro *playboy*. “La casa de las palomas” es el antiguo burdel en el que la joven pareja celebra sus encuentros íntimos, que se van tornando siniestros en la dinámica de la triangulación amorosa planteada en el relato. El simbolismo, el psicoanálisis y una suerte de erotismo del sufrimiento terminan por inundar el desenlace.

Otro ejemplo de *giallo*, esta vez extremadamente surrealista, sería el de la coproducción franco-hispano-italiana *Una lagartija con piel de mujer* (Lucio Fulci, 1971), una cinta de suspense, lujo y psicodelia con notas de sadismo, interpretado por el actor Alberto de Mendoza en un reparto internacional. De nuevo, destacada en psicodelia y surrealismo sería *Las endemoniadas* (Sergio Bergonzelli, 1971) con los actores patrios como Fernando Sancho, Alfredo Mayo y Emilio Gutiérrez Caba, que muestra algún leve desnudo durante la línea de tiempo principal del filme y numerosos desnudos integrales en los flashbacks del campo de concentración de la Segunda Guerra Mundial.

Se producen otros curiosos largometrajes como *La última Señora Anderson* (Eugenio Martín, 1971), coproducción con Italia rodada en Inglaterra, con actores anglosajones a excepción de José Luis López Vázquez, con ciertas notas de misoginia en las referencias dialógicas y alusiones a la violencia de género. Por otro lado, dentro de esta propuesta cinematográfica también se producirían híbridos, relatos que se podrían inscribir tanto en el *giallo* como el terror, sin establecer un contexto estético-narrativo preferente. Por ejemplo, *Fieras sin jaula* (Juan Logar, 1971), una coproducción con Italia en la que Alexa (Rosalba Neri, la protagonista) queda encerrada en el dormitorio con Pietro (Juan Luis Galiardo), su amante, y el cadáver de su maduro y acaudalado esposo tras suicidarse. El relato propondría rasgos dramáticos con algunas notas del cine *giallo*.

⁵³ *The Italian horror and exploitation film industry, though born out of duplication of U.S./British themes in the '50s, perfected new original subgenres successful enough to be copied in turn by the U.S.* Traducción propia.

Gráfico 4. Películas correspondientes al género giallo.



Fuente: elaboración propia.

El consagrado cineasta José Antonio Nieves Conde realiza su propio tipo de *gialli* con reparto internacional encabezado por el hollywoodiense Stephen Boyd y Marisa Mell tanto en *Historia de una traición* (1971) como en el relato de connotaciones edípicas *Marta* (1971). Realizaría luego la tragicomedia esperpéntica *Revolución matrimonial* (1974) interpretada por López Vázquez y Analía Gadé, para posteriormente repetir colaboración con Boyd en *Casa manchada* (1977).

También José María Forqué emulará el género en *El ojo del huracán* (1971) en coproducción con Italia y guion de Rafael Azcona y el propio Forqué. El film cuenta con la interpretación de las argentinas Analía Gadé y Rosanna Yanni, y la estrella francesa Jean Sorel. Enalzando el glamour cinematográfico europeo, la cinta realiza algunos guiños compositivos a la saga de James Bond en las escenas de seducción sin abandonar la atmósfera del *giallo*. Por parte de Angelino Fons, también en 1971, realiza el thriller *La primera entrega de una mujer casada* (1971) interpretado por Emma Penella. El largometraje reúne algunos elementos del *giallo*, como la mezcla de ambientes sórdido y lujoso, más la agresión sexual con elementos psicoanalíticos. Sin embargo, la terrenal interpretación de la actriz y la focalización en el propio drama emocional en detrimento de la estética impedirían una identificación clara con el universo propio de este estilo.

Al año siguiente, surgen coproducciones que cumplirían de pleno con los rasgos propios de género. Así en *La muerte camina con tacón alto* (Luciano Ercoli, 1972), cooperación con Italia interpretada por Nieves Navarro y Simón Andreu. Nicole (Navarro) es amenazada por un acosador enmascarado provisto de una navaja. Con la intervención de George Rigaud como voyeur, planos de la operación de ojo muy efectistas —insertos de operaciones reales son muy populares en estos años dentro del cine de explotación— además de dilatadas mutilaciones de atractivas mujeres que concluyen en asesinato. Intérpretes y director repiten en *La muerte acaricia a medianoche* (Luciano Ercoli, 1972) con guion de Sergio Corbucci, coproducción con Italia de argumento y motivos paralelos que, en esta ocasión, también incluyen despliegue de

narcóticos. La droga es a su vez uno de los motivos argumentales de *Kill* (Romain Gary, 1972) con guion de Roman Gary y coproducción de Italia, Francia y Alemania del Este. Con los internacionales Jean Seberg y Stephen Boyd, rodeados de psicodelia, trauma, drogadicción, suspense, explotación sexual y elementos oníricos son algunos de los motivos del relato.

En este año prolífico en *gialli*, cabe citar *La cola del escorpión* (Sergio Martino, 1972). Anita Strindberg es Cleo Dupont, intrépida periodista que se fija en Peter Lynch (George Hilton) investigador de la agencia de seguros encontrado sospechoso del asesinato de Lisa Baumer (Ida Gialli), guapa heredera de una gran suma de dinero proveniente de una póliza de seguros a causa de la defunción de su marido en un vuelo a Tokio explosionado. El film cuenta con localizaciones en Londres y Atenas y efectos visuales de sangre de un rojo irreal. También, *Los fríos ojos del miedo* (Enzo G. Castellari, 1972) coproducción con Italia: prostitución, voyeurismo, sadomasoquismo y suspense con banda sonora musical compuesta por Enrico Morricone.

Con un presupuesto muy bajo, en 1972 se estrena *Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero), interpretada por bellas actrices del momento como Dyanik Zurakowska, María Villa o Lone Fleming, es considerado un *spanish-giallo*. Algunos motivos del film son propios del género, como la algo rebuscada daga veneciana que hace las veces de arma delictiva.

Otros largometrajes hibridan *giallo* con estilemas propiamente identificativos del cine de terror, tal es el caso de *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972) interpretada por Teresa Gimpera, o *Vudú sangriento* (Manuel Caño, 1972) con a un maduro Alfredo Mayo y Aldo Sombrell encarnando una suerte de momia: psicodelia, antropología, ambientes (presuntamente) elitistas y amores eternos que emulan al *Drácula* de Bram Stoker componen la cinta.

En la segunda mitad del decenio, el *giallo* prácticamente desaparece de la producción cinematográfica nacional. En los escasos relatos que hay, el contenido resulta tan explícitamente sórdido que ha perdido un estilema fundamental del género: la implicación de lo sexual por medio de la navaja como símbolo fálico y/o el voyeurismo entre otras expresiones. *La chica del pijama amarillo* (Flavio Mogherini, 1977), una coproducción España-Australia sería un ejemplo. En el film, el cadáver de la víctima, una atractiva y joven muchacha, aparece desfigurado y calcinado en primer plano mientras referencias dialógicas apuntan que fue torturada y sexualmente agredida antes de morir. La cinta presenta escenas lésbicas sexuales explícitas, prostitución de la protagonista y víctima (con tres personas simultáneamente que incluyen dos personajes marcadamente indeseables y un menor), términos soeces reiterados, etc. Apuntamos que el *giallo* de la segunda mitad del decenio quedaría despojado de las sutilezas que lo caracterizan como tal⁵⁴; si bien, el argumento base del género se podría considerar sórdido desde sus inicios.

2.3.2. Del tardofranquismo a la Transición: cine español popular.

Posiblemente, el cine español del siglo pasado refleje las contradicciones del franquismo en cierto modo. La férrea autarquía económica de los años 40 se había hecho insostenible en los años 50, por lo que el gobierno realizó un cambio de estrategia que abriera las puertas al comercio internacional. Las bases del franquismo resultaban a todas luces impopulares en el panorama político occidental general, de modo que España trataba de proyectar una imagen al

⁵⁴ Lo que no exime que se produjeran algunos *gialli* destacados también desde el panorama internacional, como sería *Suspiria* (Dario Argento) en el mismo año 1977; si bien las hibridaciones estético-narrativas en las propuestas de los *gialli* resultan cada vez más pronunciadas.

exterior y otra a nivel nacional: en la segunda se hace ver que los valores iniciales continúan vigentes, mientras, existe la motivación de apaciguar estos planteamientos de cara al extranjero.

Estas contradictorias posturas explicarían, en cierta medida, que discursos como el berlanguiano o el, podríamos decir, *sauriano* hayan logrado pasar sorpresivamente la censura. Con matices, pudieron haber sido unos pocos los elegidos para realizar críticas implícitas a los aspectos que tan poco gustaban internacionalmente del régimen: cineastas que, con su talento, ensalzaban el valor español en festivales y certámenes. Como decimos, se trataría de un gobierno con voluntad de complacer internacionalmente, tratando de mantener una imagen imperecedera e infranqueable hacia el interior. Sin embargo, los propios planes de desarrollo lanzados en los sesenta, que promovían el consumo y el ascenso social, contradecían plenamente la austeridad, entre otros aspectos, promulgada en décadas pretéritas. En resumidas cuentas:

El cambio se basó en la apertura económica española al exterior, lo contrario de la autarquía. No es exagerado decir que de ahí partió el crecimiento económico, dando lugar a un nuevo franquismo. El crecimiento tuvo también como instrumento la aplicación de sucesivos “planes de desarrollo” a partir de 1964 (Aróstegui, 2000, p. 14).

El autárquico franquismo no tuvo más remedio que abrirse al exterior y, en el proceso, el propio desarrollo económico “acabaría volviéndose contra la supervivencia misma del régimen, al introducir profundos cambios en las mentalidades y los hábitos de la sociedad” (Aróstegui, 2000, p. 16). Los textos fílmicos realizados entre mediados de los sesenta y de los setenta acusan las contradicciones que, desde el propio discurso gubernamental.

A principios de los setenta, en el franquismo —que ha promovido la familia como sacramento y el erotismo como condenatorio— se imprimen revistas, por ejemplo, el Fotogramas, dedicada eminentemente al cine que, sin embargo, se encuentra atestada de anuncios de medias y ropa interior femenina con sugerentes, si bien invasivas, fotografías cada par de páginas. Los medios de comunicación apelan al erotismo de lo femenino compulsiva e insistentemente.

Mas allá del sesgo de los medios de comunicación en relación a las construcciones que se realizaban sobre lo femenino y lo masculino en un periodo de renovación, los cambios culturales y el desarrollo económico “fueron, naturalmente, utilizados en la propaganda que el régimen hacía de sí mismo, pero verdaderamente no favorecieron su afianzamiento” (Aróstegui, 2000, p. 19). El cine del tardofranquismo que se encuentra alineado con el discurso hegemónico, como sería la comedia *alimenticia*, refleja estas contradicciones denotadamente, y propone un discurso paradójico y disparatado, que ofrece en la actualidad —*Cine de Barrio* ha supuesto un lónevo vehículo para ello— una suerte de “entrañable” universo *camp* de lo retro-español.

En cualquier caso, con la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, llega la obligatoriedad de su sucesión. En la definición de qué significó “poner en marcha la transición: lograr un consenso sobre el sistema de libertades políticas, como base para la general aceptación de la Monarquía” (Yilán, 2003, p. 16). En qué condiciones se realizaba esta aceptación y qué decisiones tomaría el sucesor supondrían una parte fundamental de las principales claves de la Transición española.

A partir de 1975 España tiene mucho que recorrer y mucho que arreglar: desde la legitimización de partidos a la apertura empresarial transnacional, desde la negociación de las autonomías a la renovación comunicativa y tecnológica, desde la diseminación y promoción del capital cultural a la distribución del capital económico, un sinfín de demandas apremiantes esperan al país. A pesar de las múltiples cuestiones por solucionar, el término que mejor cualifica este periodo es aparentemente el de “euforia” y “celebración” y las razones para tal sentimiento colectivo son obvias en una primera

mirada atrás. Los primeros años del posfranquismo celebran la muerte del dictador (Vilarós, 2018, p. 34).

Simultáneamente, según Labrador, la Transición tuvo lugar en una “esfera cultural extraña, atravesada por tensiones divergentes, que acabarían por desgarrarla y hundirla. Con ella se desvanece un mundo donde eran posibles prácticas rupturistas –políticas, estéticas, sexuales y farmacológicas– tan propias de aquellos años como inasumibles en la década siguiente” (2017, p. 87). Para el autor, “el discurso implícito pero omnipresente, a partir de 1975, era que el pasado –que todos los pasados– podían ser cancelados con sólo proponérselo” (2017, p. 62). El posible desvío memorial que conllevó la Transición ha sido y es reivindicado. En palabras de Vilarós, “la política de reforma de aquellos años, ratificada en diciembre de 1976 en un referéndum político que recogió el 94,2 por 100 de los votos emitidos, fue claramente una política de borradura, de no cuestionamiento del pasado” (2018, p. 38); no exime, en cambio, de apuntar la complejidad del escenario político del momento como desbordante. Hablamos de años crisis económica sumada a la (gran) incertidumbre sobre qué iba a pasar a la muerte del caudillo, con no pocos intereses en mantener unas condiciones semejantes a los modos franquistas.

En 1976, “el Gobierno se vio paralizado por la acción de estos sectores inmovilistas que se oponían a toda liberalización y, en sentido contrario, por la presión que en la calle y en los centros de trabajo llevaba a cabo la oposición antifranquista, exigiendo las libertades y la implantación de una democracia sin limitaciones” (Yilán, 2003, p.11). Violencia en las calles infligida por la policía en las protestas, ataques terroristas, huelgas... El calificativo vertiginoso parecería apropiado para los reajustes que tuvieron lugar durante la Transición. Más allá de lanzar hipótesis sobre duelos no realizados en relación a las heridas del pasado o la huida hacia delante en un contexto en el que apremiaba el traspaso de poderes, la presión por el cambio en España sobrepasó, en cierta medida, a la ciudadanía y la readaptación socio-cultural pudo conllevar cierto alcance traumático para las generaciones maduras.

Diferencia, ignorancia, desconfianza, miedo, tal es la escala de reacciones que la juventud de 1977 podía provocar en los sujetos formalizados por el mundo anterior, cuando estos comprobaron que la democracia tenía ya sus hijos, que había comenzado por su cuenta a producir a personas nunca vistas; miedo a que los cambios cambien el mundo y este no pueda reconocerse y, con él, las identidades que habitaban en un mundo anterior se fracturasen. En ocasiones esta desconfianza se expresa con la simple visión de un grupo de jóvenes modernos reunidos en una plaza o en una esquina, para una sociedad que no acostumbraba a ver a la gente en el espacio público fuera de horas y prácticas perfectamente codificadas. Algo tan simple como los hábitos nocturnos de esta juventud era ya complicado de aceptar (Labrador, 2017, p. 515).

El cine de la Transición se va a caracterizar por la crudeza de su contenido y, a su vez, por lo temerario de sus personajes juveniles. La libertad de la que gozaría la juventud en la recién estrenada democracia tendría, de algún modo, una proyección discursiva en la explicitud de lo sexual; esta, aunque habitualmente comercial, no sería emocional ni emotiva generalmente. En el “destape” —contestación a la represión (también sexual) del franquismo— no se experimentó la búsqueda catarsis para romper con esos detestables modos del pasado, según parece.

La narración histórica requiere de una sintaxis, como nos dice Michel de Certeau, y toda sintaxis tiene lapsus y fisuras que son precisamente el espacio de lo reprimido. España, desde luego, duele. Pero hay que abrazar la línea quebrada, la línea partida discutida anteriormente si queremos pensar su historia. Por mucho que lo queramos no podremos escapar ni de la linealidad de la narración histórica ni de las fisuras de su

quiebre, ya que son precisamente esos espacios fisurales donde habita la Cosa, esos quistes y tumores que incuban lo reprimido o en la terminología de De Certeau, esos lapsus sintácticos de la narración histórica los que, aunque posibilitan el retorno de lo reprimido, reprimen por otro lado “aquello que debe permanecer impensado para que una nueva identidad se haga pensable”. Lo reprimido retorna no sólo porque nunca ha cesado de estar sino también porque ofrece en su retirada un nuevo espacio de reflexión (Vilarós, 2018, p. 41-42).

En líneas generales, la relación del cine del tardofranquismo con el de la Transición estaría emplazada en la polaridad, pues el segundo va poner el énfasis en lo que la censura dificulta en el primero⁵⁵. A su vez, el cine de la Transición emerge de los textos fílmicos del tardofranquismo y supone la evolución del mismo paradójicamente. En la búsqueda de una definición sintética de la filmografía del tardofranquismo, podríamos citar la reflexión de Monterde sobre las manifestaciones iniciales del “destape”, que tenía “una amplia tradición en la práctica de la doble versión (exhibicionismo para el exterior, castidad para el interior)” (1993, p. 33). El autor apunta hitos del momento alusión al término “tardofranquismo” para enumerar:

Desde la *teta* de Carmen Sevilla en *La loba y la paloma* (1973), de Gonzalo Suárez, hasta el pubis entrevistado de María José Cantudo en *La trastienda* (1975) de Jorge Grau, pasando por el trasero de Patxi Andión en *El libro del buen amor* (1974), todo fue una progresión exhibicionista que sirvió para hacer efímera y coyunturalmente famosas a una pléyade de *starlettes* (...) que enturbiaron los ya complicados sueños de muchos españoles en esos momentos históricos, así como la familiaridad de los dormitorios, los cuartos de baño y la bañera como decorado justificativo de la escena (1993,p. 33).

En su concepción del término, Monterde alude a un film de drama de misterio y cierto esperpento (*La loba y la paloma*) y el drama erótico *La trastienda* vinculándolos por la novedad desnudos femeninos. El baño (y la ducha), el dormitorio y el momento de desvestirse (de la actriz protagonista, convencionalmente joven y atractiva) fue escenario elaborado con extenuación en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) desde la década anterior. Tratamos de apuntar que los rasgos argumentales, per se, característicos del cine español del tardofranquismo se ofrecen como espejo, también, al cine que se realizaba desde el plano internacional con anterioridad.

A su vez, los constructos del cine popular del tardofranquismo pueden ser extrapolados a planteamientos narrativos propios de estilos que exceden la comedia alimenticia patria, como, por ejemplo, cierto cine de género. Huerta enumera aspectos narrativos del relato cinematográfico comercial del tardofranquismo:

La obsesión por exhibir el cuerpo femenino —con especial énfasis en las extremidades inferiores—, motivo por el cual la minifalda se convierte en prenda omnipresente. A todo ello habría que sumarle un amplio catálogo de pelucas, picardías, medias, zapatos de tacón y un largo etcétera que colonizan los metrajes para satisfacción del placer observador del espectador implícito, lo que añade una connotación fetichista a las películas que queda fuera de toda duda en títulos tan explícitos como *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) o *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972) (2012, p.5).

⁵⁵ Las normas prohibían la justificación del suicidio, el homicidio, la venganza, el divorcio, también prohibía la justificación del adulterio entre otros aspectos.

Éstos mismos, incluyendo, pelucas, zapatos de tacón y fetichismo, podrían ser aplicados también al cine *giallo* de esos años, con un significativo número de coproducciones hispano-italianas. En relación al cine del tardofranquismo, el autor apunta que el mismo elabora “los traumas que cuestionan el bienestar psicológico de los varones en su relación con el universo femenino” (2012, p.8), planteamiento de nuevo también aplicable al universo narrativo del cine de un género como el *giallo*. En otras palabras, podríamos hablar de cine del tardofranquismo que engloba diversas propuestas narrativas y ofrece amagos de “destape” en un creciente erotismo implícito que cada vez se manifiesta en mayor explicitud; si bien, la comedia desarrollista podría sobresalir por su popularidad con la audiencia entonces y aún en la actualidad. Junto con otros aspectos narrativos, entre los tópicos argumentales propios del tardofranquismo y contrarios al cine característico de la Transición estarían la condenación del adulterio, lo foráneo o de las sexualidades disidentes.

Un estilema popular del cine comercial patrio aún en el tardofranquismo consistiría en el *voice-over* del narrador omnisciente al inicio del relato realizando una breve introducción sobre algún asunto sociocultural relacionado con el argumento. Así lo podríamos encontrar en películas como *Verano 70* (Pedro Lazaga, 1970), *Vente a ligar al oeste* (Pedro Lazaga, 1970) o *Una abuelita de antes de la guerra* (Vicente Escrivá, 1974). Otras veces, se ofrece a modo de corta animación que ilustra algún motivo vinculado con aspectos de la trama. Algunos ejemplos serían *Las siete vidas del gato* (Pedro Lazaga, 1970), *Polvo eres* (Vicente Escrivá, 1974) o *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975). En todo caso, estos recursos retóricos desaparecerán hacia mediados del decenio junto con otros aspectos característicos del cine comercial del tardofranquismo, que irá rápidamente en declive antes de la segunda mitad de la década. Motivos argumentales como la familia tradicional y el catolicismo comenzarían a ser reconstruidos bajo distintas luces. La familia, tal y cómo había sido planteada por el franquismo, resultará progresivamente cuestionada⁵⁶, y el documental *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) referencial en este sentido.

La importancia de este largometraje desde el punto de vista que aquí nos ocupa reside en esa mencionada dimensión metafórica, que estaba estrechamente vinculada al estado emocional de muchos españoles de entonces (no conviene olvidar que se empezó a rodar en 1974, en los estertores del franquismo) (Hernández y Pérez, 2004, p. 178).

La cinta explora las relaciones de una familia culta y acomodada, que se encuentra plenamente atravesada por el alcoholismo del difunto patriarca, la codependencia materna y la esquizofrenia filial. Estos males, posiblemente comunes en familias de cualquier clase y condición, son interpretados directamente como símbolos de la caída del poder del franquismo: la mostración de la miseria, familiar y personal, de los privilegiados por el régimen. “La verdad de unos hijos condenados a vagar errantes por no ser atendidos ni comprendidos desde la infancia en ese respetable caserón” (Hernández y Pérez, 2004, p. 179). En el film, los Panero — cada uno a su manera— despliegan una cierta soberbia (algo exquisita) en sus actitudes y ademanes que, dado el trayecto del discurso, llega a resultar desde carismática a conmovedora.

Por otra parte, pero aún en la línea de las actualizaciones discursivas, *En un lugar de la Manga* (1970), escrito y dirigido por Mariano Ozores y protagonizado por Concha Velasco y Manolo Escobar, comienza como una postal de España compuesta por atractivas mujeres, sol, costa, coches, pillos y canción española. La cinta parece una alegoría a la España tradicional, humilde y feliz enfrentada ante el capitalismo frenético, la construcción devastadora y el gran flujo

⁵⁶ Como se ha indicado, esto no es solo un fenómeno nacional y films de la industria de Hollywood harán una revisión de la religión y la familia desde distintas perspectivas.

turístico. El relato propone el turismo como causa de la construcción inmobiliaria descontrolada y la especulación. Sin embargo, en su segunda mitad, el film pone de manifiesto que el español del sur —representado en Manolo Escobar—, admirable en su arraigo a la tierra y a las costumbres, está realmente (como todos) deseoso de lucrarse de la industria inmobiliaria vendiendo al comprador foráneo. La España aperturista queda patente: internacionalizada tanto económica como culturalmente y, sobre todo, deseosa de cambio desde la esencia popular.

José Luis Navarrete Cardero ejemplifica el cambio drástico de la estampa de lo español en otro largometraje del mismo año dirigido por Rafael Gil: *El relicario* (1970), un homenaje a aquel cine español protagonizado por Sara Montiel en los cincuenta. La distancia permite cargar a la figura de la cupletista con varios clichés no demasiado positivos y, a su vez, víctima de los caprichos de un torero vanidoso. Se ensalzan distintos estereotipos patrios, como los toros y la figura del torero, el cuplé, la aerolínea Iberia, El Corte Inglés —con el logo en el papel de los regalos en un primer plano como inequívoco indicio de *product placement* de los canónicos almacenes. El progreso español quedaría personificado por el científico protagonista y, de nuevo, la aerolínea Iberia. En el papel de torero, Miguel Mateo Salcedo “Miguelín”, una gran leyenda convertido también en actor anecdóticamente. Además, se habla abiertamente de sustancias ilegales como la cocaína, consumida por el personaje del productor teatral y arma letal con la que envenena al torero. Por otro lado, no es el torero sino el hombre del progreso, el buen hijo, el objeto de deseo de la protagonista (Sevilla). Como apunta Navarrete, *El Relicario* (Rafael Gil, 1970)

no solo significa el cierre de una década y la apertura de otra, también simboliza, extrañamente, el final de un concepto de españolada (...) Existen dos mundos opuestos en la película de Gil, uno atávico y otro moderno. Ambos poseen elementos comunes, como la figura del torero o la pasión amorosa de los protagonistas, sin embargo, son antagónicos, uno es el pasado de la españolada, el otro adiós a la españolada basada en estos argumentos. A partir de este momento, como si *El relicario* tuviese verdaderos poderes mágicos, la españolada sufrirá la mayor revolución de su larga historia (2009, pp. 221-222).

En líneas generales, el cine popular del tardofranquismo refleja: “un pretendido cambio hacia la modernización socioeconómica que tuvo en los famosos Planes de Desarrollo un impulso institucional relevante” (Huerta, 2012). El énfasis en esta emergencia vendría dado, entre otros factores, por suponer “un país tardíamente abierto a la industrialización, a lo que se une el retroceso ideológico” (Guerra, 2012, p. 2). En el cine popular de estos años, temas como la europeización o la comparación de España con otros países próximos, u otras potencias internacionales, es habitual. Se trata de un proceso de renovación de modos de vida pasados, que son ahora rechazados.

Es, por así decirlo de algún modo, como si del concepto de españolada auténtica sólo hubiera quedado un poso o sedimento resumido en la idea de una película de mala calidad alienadora de la realidad del país, dirigida al pueblo, cuya única finalidad es la diversión y que normalmente se opone a otro tipo de cine considerado serio y/o comprometido. A partir de este instante se logra un concepto de españolada de nuevo cuño, compuesto por las películas que cumplen esta regla, olvidando el condimento de la imagen romántica de España y afirmando, de este modo, la existencia de la españolada sin necesidad de intervención del proceso de etiquetado de extranjero (Navarrete, 2009, p. 226).

En particular en la comedia del desarrollismo, las alusiones a la europeización resultan un motivo argumental recurrente. Aunque en ocasiones España es aludida bajo una luz positiva en

detrimento de la imagen de otra nación, no siempre sería necesariamente así. En *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), los protagonistas —encarnados por Alfredo Landa y Jean Sorel— organizan una fiesta con baile flamenco incluido. Dos personajes representativos del estereotipo de “mafioso italiano” que terminan por casualidad en ella, observan y reflexionan sobre lo obsceno del baile de los invitados, y apuntan que “estos ritos eróticos son propios de los países subdesarrollados”, aunque acaban ellos mismos entregados a la coreografía en la escena siguiente.

Alusiones a lo “europeo” en los textos fílmicos de esos años enfatizan y otorgan mayor sentido y comicidad a los constructos de la “nueva españolada”. Como apunta Navarrete, donde “el cine de la españolidad⁵⁷ ha sido la antítesis del género hasta este momento (...) El citado cine de oposición al Franquismo, o el llamado cine de la tercera vía, representarán ahora ese papel” (Navarrete 2009, p. 227). Es aquí donde el cine de la tercera vía, pese a su (mayoritaria) voluntad comercial, dignifica —o trata al menos de hacerlo— lo referente a lo español actual, mientras que el cine comercial o la comedia sexy explotarían la “nueva españolada” reiteradamente.

2.3.2.1. ¿Qué es la tercera vía?

En gran medida, es este cambio social y con la aparición de nuevas audiencias de expectativas fílmicas acordes con la actualidad de principios de los setenta, emerge la demanda de un “nuevo cine español” —en una acepción del término matizada en relación a la propuesta anteriormente por García Escudero—. En la búsqueda principalmente de un nuevo cine *comercial* español, destaca la labor del productor José Luis Dibildos, quien había expresado que el cine español necesitaba películas que se inscribieran en un punto intermedio “entre lo comercial y lo intelectual; a medio camino entre las producciones herederas del nuevo cine español y las producciones de Elías Querejeta, y las películas del *landismo* en el otro lado” (Ocaña, 2017, 2m3s). La tercera vía también ha sido definida como “un cine con sentido comercial y una mentalidad cercana a las democracias europeas. Ni cine evasivo, ni estricto cine de autor” (Sociedad General de Autores, 2017). Lo cierto es que bajo el paraguas que ofrece la etiqueta, se producen una considerable diversidad de relatos de índole heterogénea. El hallazgo de Dibildos consiste en la detección de una audiencia que no estaba siendo atendida. La tercera vía no trataría de aunar lo mejor de los cines en la práctica, como sí ofrecer relatos que fueran de interés para aquél público que no se sentía a fin ni con la tosquedad del *landismo* ni con el onirismo subversivo y refinado de Saura o Erice. El interés de Dibildos era

suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial —de corte mucho más populista—, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo y que, muy poco tiempo después, habría de ser la base electoral de la UCD de Suárez (Torreiro, 1995, p. 360).

Algunas de las cintas representativas del llamado cine de la *tercera vía* se acercan significativamente al cine comercial, tal es el caso de *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) o *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974). En la primera, curiosamente, aunque trata de plasmar una juventud liberada sexualmente de mentalidad acorde con los tiempos, el sesgo resulta denotadamente conservador⁵⁸, que

⁵⁷ La página Cervantes Virtual plantea *La aldea maldita* (1930) dirigida por Florian Rey como un ejemplo de este cine (Camporesi, s. f.).

⁵⁸ Incluso excepciones como *Españolas en París* cuyas protagonistas son mujeres de la clase trabajadora, el contexto es el foráneo entorno doméstico de la burguesía parisina.

no interesa mostrar la imagen de los jóvenes que, en esos momentos, luchaban por la apertura del país en todos los sentidos. Se les quiere reducir al ámbito sexual, como si por lo único que luchasen fuese por poseer un mayor libertinaje (Asión, 2017).

Como apunta la autora, “el guiño progresista lo pone la última cuestión que tratan: el contacto con Europa” (2017) y en *Tocata y fuga de Lolita* las alusiones a Europa y el mercado común son denotadas y presentadas bajo una luz muy positiva, como veremos con mayor detenimiento en el apartado 2.4. del presente trabajo.

Otras cintas representativas de la tercera vía difieren en gran medida de los ejemplos citados y se inscriben en las proximidades del, ya fraguado, nuevo cine español, como podrían ser los filmes *Mi querida señorita* (1972) o *¡Jó, papá!* (1975) dirigidas por el cineasta Jaime de Armiñán. Torreiro también alude a Manuel Summers como “antiguo *protegé* de García Escudero” y cineasta emplazado en esta categoría (1995, p. 361) con cintas como *Adiós, cigüeña, adiós* (1970), *El niño es nuestro* (1972), *¡Ya soy mujer!* (1974) o *Mi primer pecado* (1976). Summers, con un particular estilo estético-narrativo, desafía las convenciones por medio de sátiras surrealistas que, sin embargo, podrían resultar algo difusas en su propuesta.

En *Urtain, rey de la selva* (1970) cuenta con la colaboración de algunas celebridades del momento que intervienen rápidamente para opinar sobre algún aspecto en relación a Urtain o el boxeo, como serían Jaime de Mora o Marisol. La cinta encajaría en la etiqueta de falso documental cuya introducción ofrece notas infantiles: como si el público al que va dirigido fueran niñas y niños. La cinta comienza con una reflexión sobre la violencia y la naturaleza, con una propuesta que ahondaría en lo naif. Urtain es retratado como *macho* ibérico, alfa y *latin-lover*; el film hace apología de su éxito con las mujeres hasta la extenuación —y en presencia del gesto sufrido de su esposa cargada de hijos—. El largometraje cierra con la reflexión sobre la naturaleza violenta del hombre en un montaje realizado con la voz en *off* de un niño describiendo la violencia bélica, acompañado de imágenes de la Segunda Guerra Mundial. En la clausura, muestra un niño en la actualidad que mata un pájaro con un tirachinas por pura diversión⁵⁹. En general, el discurso elaborado por Summers en el momento, aunque comercial, despliega ciertas notas de humor absurdo que destacan por su originalidad y también su ambivalencia.

Entre las peculiaridades de Manuel Summers con respecto a otros cineastas —y más concretamente de la EOC— contaría su faceta de actor. El tándem Summers como intérprete y Vicente Escrivá en la dirección abordará propuestas diversas que van desde la represión sexual (tópico tendencial del cine patrio de esos años) y el psicoanálisis en *Aunque la hormona se vista de seda* (1971) con Ana Belén y Alfredo Landa. Desde el comienzo, la película aborda el tema de la homosexualidad y también el travestismo, si bien de manera muy somera. El *voice-over* del narrador onisciente en el inicio propone una advertencia sobre las nuevas modas (unisex) y el libertinaje (homosexual) a lo largo de la historia sin mantener relación con la trama, aunque el personaje de Bienvenido (Landa) manifiesta temer que Fermín (Summers) no encuentre el camino “correcto”. Una de las cosas que el personaje de Landa tratará de enseñarle a Fermín es a “ser un hombre” no solamente en su comportamiento sexual con las mujeres sino también violento con otros hombres —acompañándolo por la calle mientras le anima a que pelee con hombres desconocidos como mero “entrenamiento”—. Sin embargo, el gesto perennemente sufriente de Summers y la actitud infantil y tierna de su personaje ante las dificultades aporta cierta ambivalencia a la propuesta abriendo la posibilidad de una doble lectura, que implicaría que la masculinidad reflejada como idónea resulte, simultáneamente, ridiculizada.

⁵⁹ Estas aportaciones, que emplazan lo naif, la sátira y el surrealismo simultáneamente, convierten la cinta en una propuesta original que respira la personalidad del cineasta y autor.

En *Polvo eres* (Vicente Escrivá, 1972), protagonizada por Summers, quien además colabora en el guion, se presenta un relato cuajado de elementos convencionales organizado por medio de unos personajes peculiares que dinamitan sin esfuerzo, y sin un ápice de rebeldía, sus propios constructos constantemente.

Como ha sido apuntado, la represión sexual de la “España profunda” resultaría un tópico recurrente del cine de esos años y Escrivá continuaría ahondando en el mismo con comedias como *La curiosa* (1972) —con guion también de él mismo—, y *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) en la que José Luis López Vázquez encarna el tópico del español⁶⁰ medio obsesionado con las mujeres, sin tener apenas contacto o éxito alguno con ellas y aquejado de un trauma infantil.

En cualquier caso, volviendo a las películas que conforman distintivamente el cine de la llamada “tercera vía”

también existen no menos lógicas diferencias de estilo e ideologías entre sus cultores y sus productos, que van desde el liberalismo coyuntural de Jaime de Armiñán en *El amor del capitán Brando* (1974), uno de los films más taquilleros de ese año, hasta el punto de vista más radical de un artesano como Pedro Olea, en la época a sueldo de José Frade P. C. para la que realizó un film interesante, *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975) (Torreiro, 1995, pp. 352-353).

Desde la mencionada *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*, que revisa el sometimiento de la figura de la mujer en épocas pretéritas hasta *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975), que lo hace desde otra perspectiva y en la actualidad del momento, las películas de la tercera vía son una contestación a los modos de la dictadura; si bien estas críticas son algo moderadas en comparación con el cine producido por Elías Querejeta y, en algunos casos, rezuman un posicionamiento conservador aunque con una actitud principalmente democrática. Ya entrada la segunda mitad del decenio, la labor de Antonio Mercero, con largometrajes como *La guerra de papá* (1977) bien podrían emplazarse en esta misma línea⁶¹.

2.3.2.2. La española sexy.

El relato paródico, la comedia que saca punta a los modos de vida españoles, con sus estereotipos y escenarios reconocibles, goza de popularidad tanto con el público del momento como generaciones posteriores gracias a la televisión y la oferta de constantes reposiciones. Estos relatos permiten reforzar el tópico y, simultáneamente, hacer burla del mismo. Hablamos de las comedias dirigidas por Mariano Ozores o numerosas veces por Pedro Lazaga, esos relatos considerados “casposos” que, muchas con gran simpleza, proyectan los prejuicios más extendidos y reconocidos por el público sin dificultad.

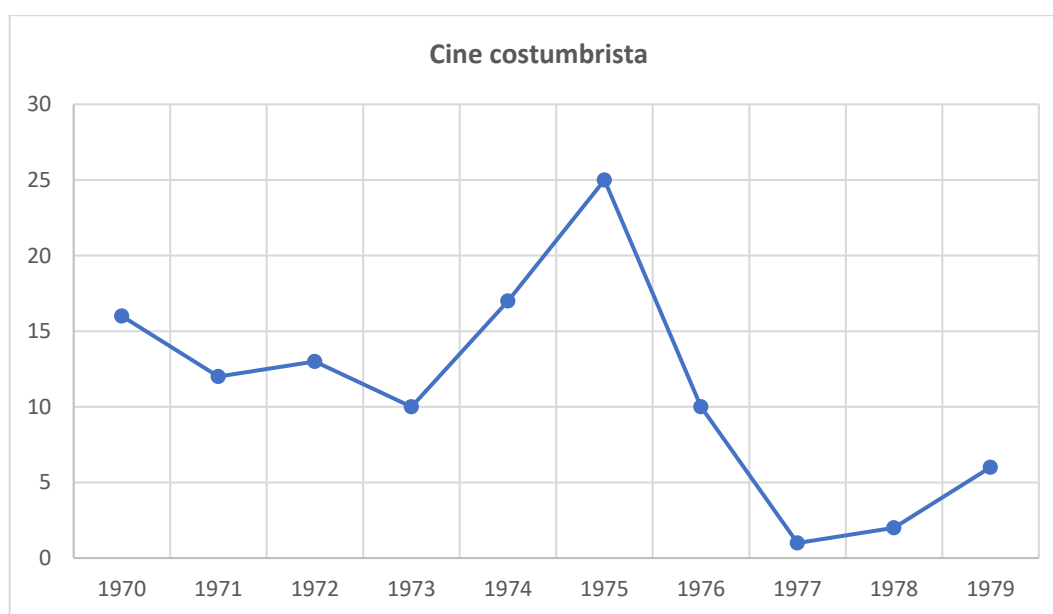
Durante las décadas previas, el cine popular, sometido a la censura franquista como todo producto de los medios de comunicación, había proyectado los modos planteados por el franquismo con fidelidad. En palabras de Torreiro, estos films “parecen nacidos sólo para ilustrar consignas esgrimidas en la calle por la extrema derecha organizada” (1995, p. 389). A

⁶⁰ En referencia al discurso cinematográfico del tardofranquismo en relación a lo español vs. lo extranjero que ha sido señalado anteriormente, una cita dialógica de esta misma película sería: “Fuera el pecho, la cabeza alta, ¡que no se note que somos españoles!”.

⁶¹ Este film será abordado en el apartado 2.4. del presente trabajo.

finales de los sesenta y principios de los setenta, la ola de erotismo no solo resultaba ineludible, sino a todas luces rentable. Los personajes interpretados por Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez y Alfredo Landa subían de tono con argumentos que incidían en lo sexual, así fuera para plantear sus represiones. Incluso la popular intérprete Gracita Morales abandonaba algunos de sus roles habituales como el de asistenta peculiar de una familia acomodada, para encarnar a una *call girl* en varios filmes de primera mitad del decenio como *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972) o *A mí las mujeres, ni fu ni fa* (Mariano Ozores, 1971); lo mismo que Lina Morgan en *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973).

Gráfico 5. Relatos de planteamiento narrativo costumbrista.



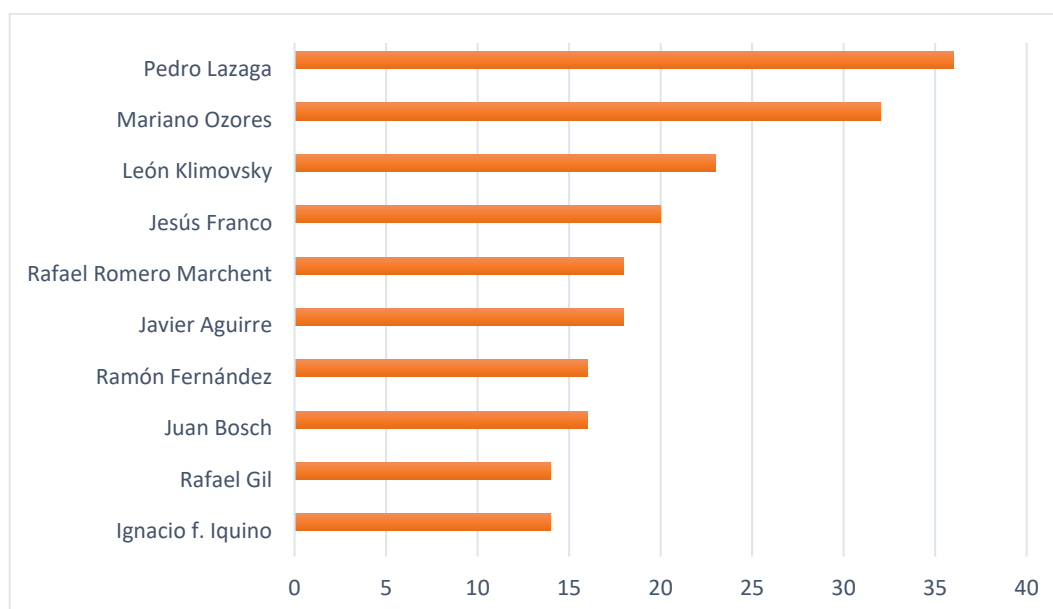
Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, la comedia del desarrollismo o costumbrista —también referida como “alimenticia”— iría en declive a lo largo del decenio. Según Torreiro, Mariano Ozores y Pedro Lazaga “realizaban un tipo de filmes en evidente decadencia ya entonces” (1995, pp. 389-390). Esto no exime que esta propuesta fílmica experimentara sus picos de popularidad con el público —de hecho, Ozores logrará sus mejores cifras de taquilla en 1979 con *Los bingueros* protagonizada por el dúo Pajares y Estesos—. En todo caso, se trata de un cine de escaso esfuerzo cinematográfico, con luces generalistas en los escenarios y exigua simbología estético-narrativa. Sería un cine vinculado a la revista y el vodevil, una suerte de espectáculo teatrero filmado. De hecho, “el cine españolado podría reseñarse como entremesil simplemente por el protagonismo de sus personajes plebeyos, caricaturescos y marcadamente populares, arraigados desde hace siglos en la memoria colectiva del gran público” (Navarrete, 2009, p. 59). De igual modo, cabe destacar su tono en clave de moralina, adoctrinador y paternalista, en línea con el discurso franquista.

La producción de estos filmes es numerosa y llamativamente concentrada en lo que a sus realizadores se refiere, con Pedro Lazaga como el cineasta más prolífico del decenio. En sus relatos, revisa motivos argumentales de la sociedad del momento como el turismo, la migración,

la institución matrimonial, la brecha generacional, la prostitución, etc. Mariano Ozores ocupa el segundo puesto, con unos modos bastante más invariables que el primero.

Gráfico 6. El número total de películas realizadas por los diez cineastas más prolíficos de 1970 a 1979.

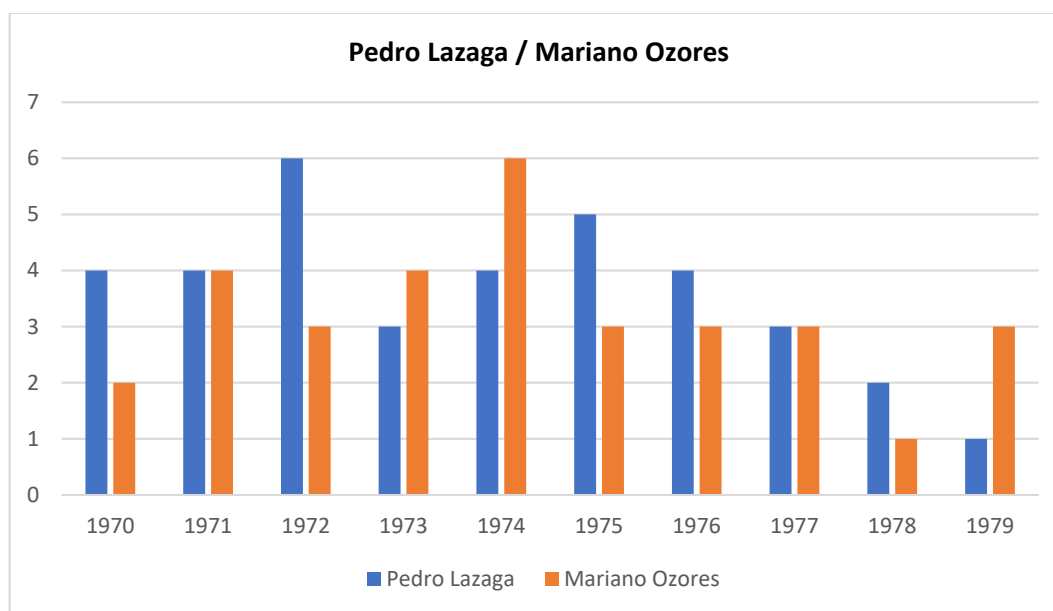


Fuente: elaboración propia con los datos extraídos de la base del ICAA.

Pedro Lazaga aborda diversos estilos dentro de un tipo de propuesta comercial, para llevar frecuentemente diversos géneros a la sátira costumbrista como sería el caso de *Vente a ligar al oeste* (1970) y el euro-western, *Paris bien vale una moza* (1972) y el género policiaco o la parodia *Horror Story* (1972) interpretada por los hermanos Calatrava. Otros ejemplos, si bien algo menos paródicos y un poco más sutiles, podrían ser *Black Story* (1971) una comedia de humor negro protagonizada por José Luis López Vázquez y Analía Gadé, o *Mil millones para una rubia* (1972); esta última con Espartaco Santoni, Stephen Boyd, George Rigaud, Jean Sorel además de José Luis López Vázquez un remedo de los filmes sobre robos de guante blanco protagonizado también por Analía Gadé.

Simultáneamente, el cineasta se especializará en la comedia más comercial y *landismo* con *¿Por qué pecamos a los 40?* (1970), *Hay que educar a papá* (1971), *¡Vente a Alemania Pepe!* (1971), *Paris bien vale una moza* (1972) o *El abuelo tiene un plan* (1973). Aborda en 1974 los musicales *Una mujer de cabaret*, un drama protagonizado por Carmen Sevilla y José María Rodero, y *Cinco almohadas para una noche* (1974) con Sara Montiel, o la comedia del destape: *Yo soy Fulana de Tal* (1975). En general, Lazaga ofrecería recursos fílmico-narrativos de mayor elaboración que los relatos dirigidos por Mariano Ozores, un cineasta rápidamente reconocible —en cierta medida, debido a la perenne participación de su hermano como intérprete: el actor Antonio Ozores—.

Gráfico 7. Número de películas dirigidas por Lazaga y Ozores durante la década.



Fuente: elaboración propia con los datos extraídos de la base del ICAA.

Según Hopewell, gran parte del atractivo remanente de estos filmes en el tardofranquismo “consistía en configurar al espectador como el no-cateto en el nuevo sexy supermercado de consumo que era España” (1989, p. 57). Los impedimentos de la censura fuerzan, aún en esos años, el sacar el mayor provecho de la minifalda, el bikini, y la ropa interior (que incluye picardías, saltos de cama, etc.), “lo que añade una connotación fetichista a las películas que queda fuera de toda duda en títulos tan explícitos como *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) y *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972)” (Huerta, 2012). A los aspectos anteriores podríamos añadir también alusiones a la modernización de la Iglesia y su postura ante los nuevos tiempos, plasmadas de manera protagonista en largometrajes como *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974) o, con bastante mayor sutileza, en la coproducción hispano-mexicana *La novicia rebelde* (1972).

Mariano Ozores supone, además, junto con Luis María Delgado, uno de los realizadores referenciales del *landismo*: *Guapo heredero busca esposa* (1972), *Un curita cañón* (1974), *Las obsesiones de Armando* (1974) y *Cuando el cuerno suena* (1975) han sido realizadas por el segundo. Mientras, *Manolo, la nuit* (1973), *Jenaro, el de los 14* (1974) o *Dormir y ligar: todo es empezar* (1974) son obra de Ozores. El *landismo* canaliza y aúna a la perfección los tópicos del tardofranquismo. Como fenómeno, proyectará al español medio representado por Landa como epítome de la masculinidad en una serie de fábulas fílmicas —por ejemplo, *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974) o *Dormir y ligar, todo es empezar* (Mariano Ozores, 1974) en las que se caracteriza al protagonista con un peluquín— o, en el otro extremo, como compendio de frustraciones sexuales e inseguridades socio-culturales, tal es el caso en *El reprimido* (Mariano Ozores, 1974). Los motivos argumentales de estos relatos no solo se encuentran imbricados a lo sexual, sino también al fenómeno del consumo, el desarrollismo y el turismo específicamente⁶²; si bien en ellos, el personaje principal “levanta admiración entre las visitantes

⁶² El “landismo” no solo se vincula a la cultura española del momento en el que se desarrolla sino a una gran tradición narrativa que le precede. El fenómeno del “landismo” se ve plenamente inscrito “en el marco de una tradición cultural más amplia de la que participan

extranjeras por tratarse de un *colosal producto que salió del cruce de dos pueblos fuertes, rudos y primitivos: los celtas y los iberos*" (Huerta y Pérez, 2015). En cualquier caso, el *landismo* ofrece un retrato, a modo de fábula, de la superación de complejos por medio de una agitada actividad sexual.

Se cree de manera generalizada que el personaje interpretado por Alfredo Landa "solía hacer de un infeliz que quiere ligar con todas y no liga con ninguna" (Aguilar, 2017). Y, si bien podía ser el caso en los primeros largometrajes de la década, como *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) o *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), rápidamente, el *landismo* plasmará un trayecto utópico en el que un hombre sin particular talento ni atractivo emanará un *sexappeal* inexplicable que lo convierte en un prodigio sexual a disposición de jóvenes autóctonas y extranjeras, como en *Manolo la nuit* (Mariano Ozores, 1973), *Simón contamos contigo* (Ramón Fernández, 1971) o *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1975). En lo referente al retrato de las mujeres que estos filmes ofrecen, se encuentran personajes en abundancia que:

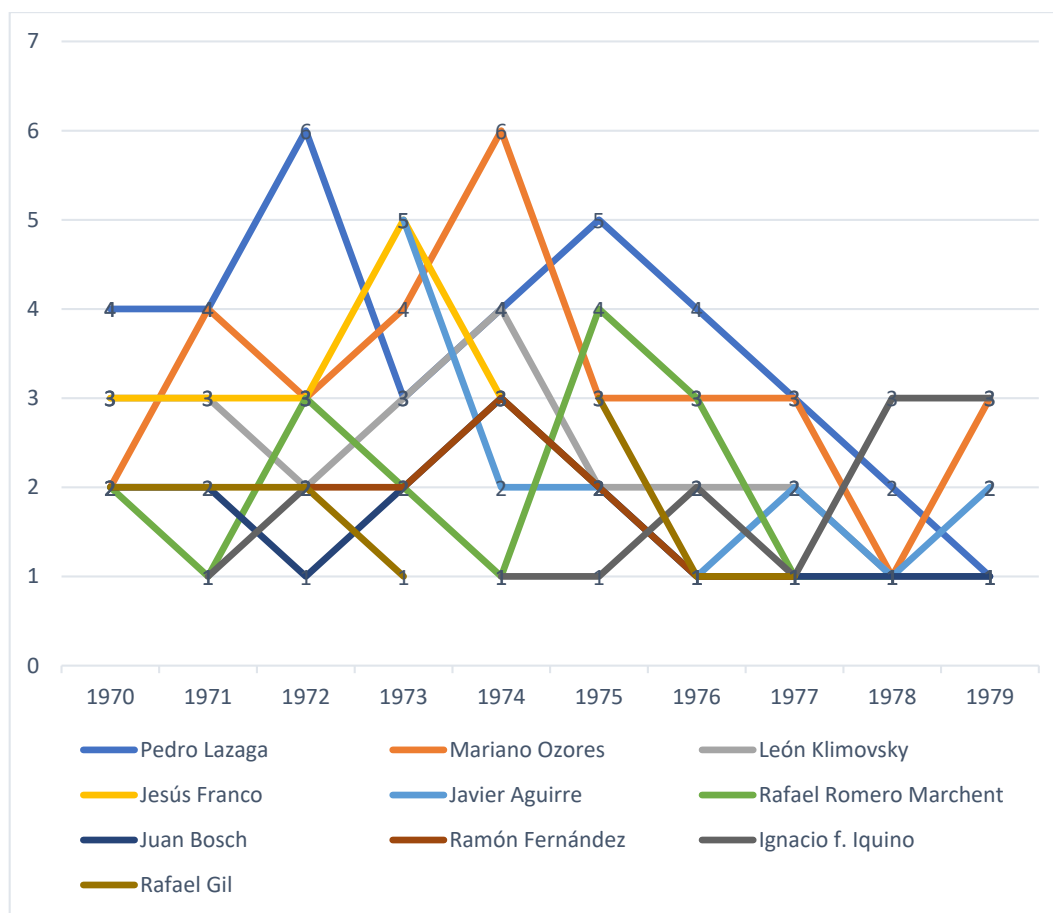
Carecían de profesión conocida o que se ganaban la vida, en los casos excepcionales, mediante la explotación de su cuerpo. Y, por supuesto, contrastaba con el destino que los filmes les reservaban como esposas y futuras cuidadoras de sus maridos, a los que disculpaban todos sus deslices (Huerta y Pérez, 2015).

En este artículo, los autores mencionan también los atributos del *landismo* relacionados con la fertilidad como sinónimo de virilidad del personaje. La mujer, en cambio, "es percibida como un objeto de deseo que, o bien resulta intercambiable o bien es agente provocador de temores en quien es víctima de una represión". Mariano Ozores realiza, además de las comedias *sexy* contributivas al *landismo*, otros tipos de filmes para distintas audiencias siempre dentro de una categoría marcadamente comercial. De este modo, dirige musicales familiares (*En un lugar de la Manga*, 1970 o *La red de mi canción*, 1971) y comedias protagonizadas por Lina Morgan (*La descarriada*, 1973 o *La llamaban la madrina*, 1973) entre otras propuestas que cubren eficientemente en su conjunto vastos segmentos de público. Si bien su cine no se ha caracterizado por la calidad artística, Ozores ha sido un profesional del celuloide que ha entendido la industria, y ha sabido realizar el trasvase del teatro y la revista (allí donde se formó desde la infancia) a la pantalla con innumerables éxitos que prevalecen en el imaginario popular.

La amabilidad de los personajes estereotípicos del cine comercial español se recrudece según avanza el tardofranquismo. Viadero apunta a este fenómeno en la figura del "español galán, que aparece en los sesenta, desaparece casi por completo en los setenta, dejando el camino libre al *homo hispanicus*" (2016, p. 345). El retrato de la familia amable canónica pasa a la televisión. *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971) es un ejemplo de film costumbrista y familiar de principios de los setenta, con guion del propio Navarro. La película, basada en la serie de televisión que se emitía en la sobremesa con gran éxito, versa sobre una familia de clase media-acomodada con dos hijos adolescentes, que recibían a un famoso del momento y le entregaban la llave de su casa. Numerosos famosos hacen cameos en una película que juega con el delante / detrás de las cámaras, en distintos *sketchs* que muestran una cara de la supuesta España del momento: enriqueciéndose y con servicio doméstico (las asistentes son interpretadas por Florinda Chico y Rafaela Aparicio), abierta al turismo, favorable a lo tradicionalmente español (como el folklore y el flamenco) y al consumo, a la vez que mantiene valores tradicionales como la familia y el matrimonio convencionales. Se escucha frecuentemente la expresión "ser europeo" como aspiración deseable, y complicado alcance.

manifestaciones que van desde la novela picaresca hasta la literatura costumbrista, el entremés, la zarzuela, la música folclórica e incluso la canción lírica" (Navarrete, 2009, pp. 51-88).

Gráfico 8. Número anual de películas dirigidas por los cineastas más prolíficos.



Fuente: elaboración propia con los datos extraídos de la base del ICAA.

Por su parte, la comedia popular del franquismo se esfuerza en transmitir la estructura de la familia patriarcal como modelo de equilibrio y realización personal, social y espiritual y las manifestaciones de leve violencia de género con una connotación un tanto positiva pueden resultar no tan infrecuentes en el cine de principios de los setenta. Se subrayan los valores de generaciones pasadas que atribuyen mérito a abuelos y ascendentes, aunque las diferencias generacionales sean motivo de gag con frecuencia.

La supuesta inferioridad inicial es solamente, esto, supuesta. De hecho, en todos los casos, el abuelo/a, símbolo de la españolidad y mal recibido por su familia, se convertirá en un referente. Sin embargo, y a pesar de que así se lo pidan, no permanecerá en la ciudad una vez que el orden se ha establecido (Viadero, 2016, p. 334-335).

En la obra de Ozores, encontramos relatos dedicados a plasmar “el privilegiado estatus del hombre en la jerarquía desde la que se organiza el grupo” (Huerta y Pérez, 2012). Los autores señalan cómo *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974), comedia protagonizada por el intérprete que ha encarnado al patriarca referencial Paco Martínez Soria, realiza un retrato inequívoco de “la superioridad del sereno entorno rural frente a la cualidad disolvente de la ciudad, además de una visión idealizadora de la organización social, política y religiosa en la que encaja como un guante su supremacía varonil” (2012, p. 300). Para el final de la década, la mayoría de los

personajes femeninos en el cine de Mariano Ozores habrán perdido la poca ropa que tenían. Su periplo por el desnudo femenino comenzaría con *Donde hay patrón...* (1978) y cuenta con ello con Sara Lezana y Mirta Miller —mientras el personaje encarnado por Manolo Escobar se encuentra prácticamente inalterado en este sentido con respecto a filmes precedentes—.

En cualquier caso, el motor principal de los protagonistas masculinos ya no reside en encontrar a esa pareja sexual con la que experimentar el extremo desenfreno —rasgo del perfil *landista*—, sino la prosperidad económica en abundancia por la vía fácil, y así será escenificado por el dúo Pajares y Esteso. De nuevo, Luis María Delgado podría haber contribuido también a la consagración de esta pareja, fenómeno sucesor del *landismo*, dada la popularidad que *Pepito piscina* (1978) otorgaba a Fernando Esteso, mientras Andrés Pajares lograba algunos papeles en comedias del estilo como personaje secundario —que simultaneaba con su labor como comediante televisivo—. Pero bajo la dirección de Mariano Ozores, *Los bingueros* (1979) vendrían seguidos de *Los energéticos* (1979) y el dueto pasaría a la historia en un prolífico trayecto que continúa productivamente en los ochenta manteniendo el favor del público más generalista y logrando satisfactorios resultados de taquilla.

En el mismo año 1979, estrena *Unos granujas decentes*, una comedia en coproducción con México interpretada por Mari Carmen Prendes, Manuel Zarzo, Bárbara Rey junto con la labor como protagonistas de Antonio Ozores y la actriz mexicana María Victoria. Esta última da vida a una bienintencionada monja que trata de salvar de la ruina su convento con dotes. La cinta, al estilo de las comedias familiares dirigidas por Luis Lucia de los sesenta —incluyendo ahora alguna escena de pechos femeninos descubiertos a cámara— obtiene resultados poco satisfactorios en la taquilla nacional. Si tomáramos a Mariano Ozores como detector del principal anhelo del español medio, teniendo en cuenta que, con prácticamente el mismo relato, ha conseguido llevar al público a las salas una y otra vez —o a la pantalla del televisor— por medio de gran parte de su cine obtendríamos que, durante la Transición, el desplazamiento del deseo de su audiencia se vería emplazado de lo sexual principalmente a lo también económico.

Proverbial explotador de cualquier tema de la realidad susceptible de ser llevado a la pantalla, Ozores se dedicó en el periodo a realizar una convencional e irritante prédica antidemocrática —y específicamente anti-socialista—, casi siempre teñida de oportunismo, en films como *El apolítico* (1977)⁶³ (Torreiro, 1995, pp. 389-390).

Entre los cineastas que mayor número de películas dirigieron en la época, cabe destacar la ecléctica carrera de Javier Aguirre. Entre su filmografía, encontramos un *exploitation* de, tal vez, pretendidas notas feministas como *Carne apaleada* (1978) que versa sobre la obra de Inés Palou. Los trabajos del cineasta vasco abarcan comedias satíricas como *El astronauta* (1970) —cuyo argumento retrata un grupo de aldeanos sin formación específica tratan de competir internacionalmente en ingeniería espacial—, *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) una revista⁶⁴ de época protagonizada por Emma Cohen y Laura Valenzuela con un argumento de alusiones feministas en su desenlace. La situación de la mujer como esposa y ama de casa en la España del momento es de nuevo planteada en *De profesión sus labores* (Javier Aguirre, 1970), también con la participación de Laura Valenzuela en el rol protagonista. El cineasta vasco, como también haría José María Forqué, resalta los tintes eróticos del cine en

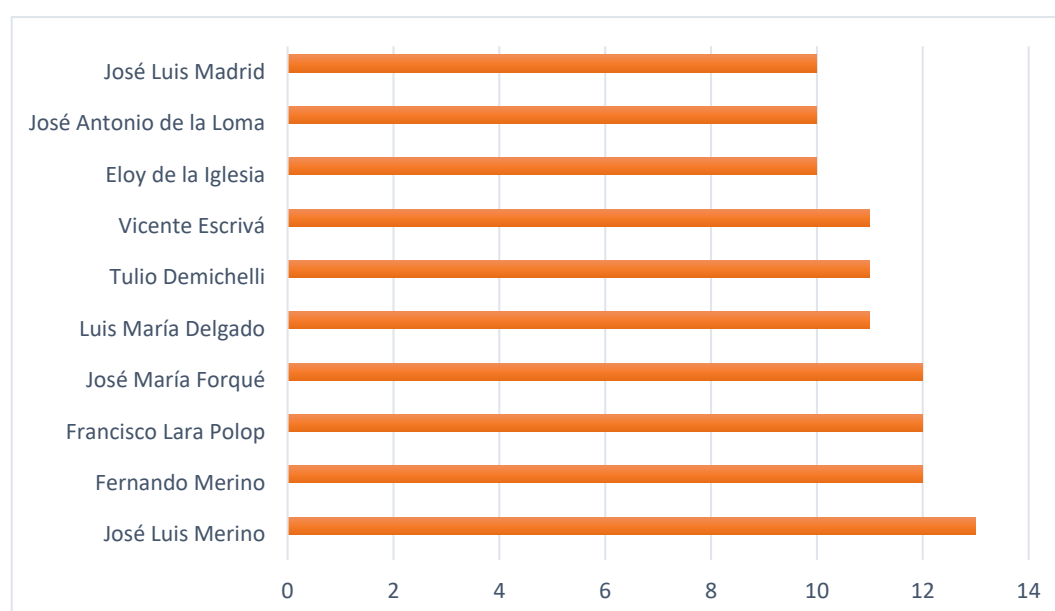
⁶³ El relato gira en torno a una huelga obrera.

⁶⁴ Se muestran dos tipos de mujeres: las cortesanas —o coristas— y las recatadas, "virtuosas" y reprimidas esposas y novias decentes. La represión sexual es recurrente en la temática de esta y otras películas coetáneas. Los hombres son retratados como patológicamente mujeriegos y perennemente insatisfechos; enamorados de alguna persona inalcanzable, pues en cuanto la conquista es factible, se desenamoran.

estos años mientras profundiza en los roles hombre / mujer modelados por los discursos mediáticos del momento.

Por su parte, la labor de Vicente Escrivá se alinea a la comicidad erótica de fines plenamente comerciales con algún que otro film característico de la época, tal podría ser el caso de los largometrajes como *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), *Polvo eres* (1974) o *Zorrita Martínez* (1975). Los tres cuentan con la presencia de la *starlet* Nadiuska, en los dos últimos ya como protagonista. Los relatos de estas cintas tienen como hilo conductor el deseo romántico-sexual de sus protagonistas —y el aspecto “romántico” ya supone un matiz diferenciador con respecto al cine *landista* de Ozores⁶⁵—; sin embargo, las situaciones de índole pura y exclusivamente sexual (a excepción tal vez de *Polvo eres*) componen no solo el peso de la comicidad sino la mayor parte del metraje de estas cintas.

Gráfico 9. Los cineastas más prolíficos de la década del décimo al vigésimo.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la base del ICAA.

Entre los veinte cineastas más prolíficos, se encuentra Francisco Lara Polop, de propuestas algo diversas como *Las protegidas*, 1975, un melodrama de suspense y algo de acción, o *Virilidad a la española* (Francisco Lara Polop, 1975), en la línea de los filmes de Ozores o Escrivá. En *Virilidad a la española* seguimos encontrando el *voice-over* del narrador en el inicio, característico en la obra de estos cineastas aún en el tardofranquismo⁶⁶. Por su parte, José Antonio De la Loma se mueve entre el género acción —*Metralleta Stein* (1974)— y el erotismo *exploitation*, sirva *Nunca en horas de clase* (1978) como ejemplo de este último⁶⁷, coprotagonizado por una púber Inma

⁶⁵ Huerta destaca la incapacidad de lo amoroso que la representación del hombre profesa en estas películas *landistas* y “solo en los contados casos en los que el tono melodramático se sitúa en un nivel parejo al cómico emerge la excepción” (2015).

⁶⁶ Sigue presente en los films de Mariano Ozores: *El reprimido* y *El calzonazos*, ambos de 1974.

⁶⁷ Como rasgo propio de film *exploitaiton* —que sería realizar imitaciones de largometrajes reconocibles por el público por su gran éxito comercial— la cinta también presenta escenas que

de Santis en el rol de adolescente de clase acomodada, envuelta circunstancialmente en la prostitución.

José María Forqué cuenta también con un número considerable de filmes y alguna apuesta destacable por la originalidad, tal sería el caso de *Una pareja distinta* 1974, un relato sobre una mujer barbuda y un travestí bisexual que tratan de hacer frente a las dificultades sociales al formar una familia. Desde *El monumento* (1970), Forqué elaborará parte de sus relatos sobre la liberación de la mujer en la primera mitad del decenio, si bien los filmes aumentarán gradualmente en erotismo y contenido sexual —cada vez más explícito— apagando en el proceso cualquier voluntad feminista latente. En *El monumento*, el cineasta plantea una fábula moral que critica el culto desmedido a la aristocracia en el entorno provincial. Después de sufrir los acosos constantes del aristócrata maduro al que su marido venera, largas escenas presentan los distintos fetiches del anciano a los que el personaje encarnado por Analía Gadé se somete —dentro de lo que la censura permitía en el momento—. Finalmente, la protagonista abandona el pueblo para comenzar una nueva vida independiente en la ciudad en la feliz resolución del largometraje.

En *La cera virgen* (José María Forqué, 1972) María (Carmen Sevilla) al tener que abandonar el pueblo por escándalo público — el incidente consistió en besar a su novio: la película ahonda en la sátira—, y perder su empleo como sirvienta tras ser víctima de acoso sexual, se ve abocada a trabajar en un club de alterne. Cuando su padre ingresa en la cárcel, María decide volver al pueblo y ajustar cuentas con el abusador que la había sometido en el pasado. En la cinta abundan las escenas titilantes y números musicales que muestran los atractivos físicos de la protagonista y otras féminas reiteradamente, con lo que el film explotaría precisamente aquello que el argumento había mostrado cierta voluntad de denunciar. Esta misma fórmula será empleada en posterior film del director *No es nada mamá, solo un juego...* (1974) de forma aún más denotada, como veremos en el apartado de análisis del presente trabajo.

2.3.2.3. El “destape”.

Las representaciones del “destape” estuvieron cargadas de contenido erótico, en ocasiones altamente explícito, y desnudos que fueron mayoritariamente femeninos. Estos contenidos generaron, en muchos casos, cuantiosos ingresos a productores y cargos de mando en los medios de comunicación⁶⁸. Sin embargo, tan fundamental como los contenidos fue la actitud que implicaba el “destape” tanto social como individualmente, dado que

destaparse fue un sinónimo de progresía, una forma de demostrar que no pertenecíamos al odioso pasado, que mirábamos hacia delante. Se quitaron la ropa actrices y modelos; hasta aquí, normal; pero también, presentadoras de televisión, cantantes de uno y otro sexo, folclóricas, futbolistas... Así pues, recuperando aquellas viejas reivindicaciones masivas, que firmábamos para evitar que procesasen a médicos, a mujeres, a sindicalistas, a políticos, a artistas, se podría decir: Yo también me destapé (Ponce, 2004, p. 11).

emulan y aluden a *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) estrenado con gran éxito el año anterior. Por ejemplo, la escena del concurso de baile en la discoteca.

⁶⁸ Valga como ejemplo el crecimiento de taquilla que el cine español experimentó hasta el año 1978 que desglosaremos en el epígrafe siguiente.

En la actualidad, no sería infrecuente que la prensa recoja afirmaciones un tanto despectivas relacionadas con su definición, quedando excluida en gran medida la *función social* a la que hacemos referencia. Por ejemplo, se ha dicho que “*el destape* fue la moda masiva de hacerle una película al desnudo de Bárbara Rey, María José Cantudo, o Nadiuska” (Herrera, 2018, párr. 1). En este apartado, no tratamos de plantear una la definición del “destape” acotada al terreno del desnudo erótico, sino extendida a la emergencia de aquello que fue velado durante la dictadura. Hablamos, por ejemplo, de las sexualidades disidentes, la marginalidad de ciertos colectivos o incluso la separación matrimonial y el divorcio. El “destape” traería también consigo la visibilización de lo que había significado la otredad durante del franquismo, el cual se habría encargado de guardarla celosamente fuera de los medios comunicación y del espacio público.

Aunque, en la actualidad, el origen del término “destape”⁶⁹ pueda resultar confuso, este había sido popularmente difundido a mediados de los setenta, como apunta el largometraje protagonizado por Nadiuska y Arturo Fernández *La amante perfecta*⁷⁰ (Pedro Lazaga, 1976). José Aguilar propone repensar el “destape”:

Desde el divertimento, la alegría y la ilusión que todos, absolutamente todos, demostraron en rodajes imposibles, guiones que, en ocasiones, eran un claro resultado de los efectos psicotrópicos y un tratamiento del individuo que rompía con todo lo establecido (2012, p. 12).

En la búsqueda de bibliografía dedicada al fenómeno, encontramos tres tipos de publicaciones principales. Por un lado, tendríamos las crónicas sobre la Transición y la función del “destape” en la misma. En esta sección, entraría el relativamente reciente libro de Rosa Villacastín (2017) o la recopilación de artículos de opinión de Manuel Vázquez Montalbán (2005). Estos libros mezclan lo político con el faranduleo cinematográfico desde la ironía, la sátira y, en definitiva, el humor. Por otro lado, están las publicaciones centradas en el contenido erótico del “destape”. Tal sería el caso de los trabajos de Ramón Freixas y Joan Bassa, que ofrecen reflexiones sobre la sensualidad y la sexualidad en el contexto cinematográfico. Aunque estos autores no se focalizan específicamente en el “destape”, lo incluyen en su contenido.

Por último, encontramos las publicaciones enfocadas en las actrices emblema del fenómeno. En esta categoría entrarían *Las estrellas del destape y la transición* (2012) de José Aguilar y *El destape nacional* del director porno José M. Ponce. Ambos libros se vertebran por capítulos dedicados a las atractivas *sex-symbols* que, además, han sido titulados con sus nombres. Sendas publicaciones ofrecen una serie de ilustraciones fotográficas, en el segundo caso ampliamente más reveladoras que en el primero.

En la prensa, es frecuente encontrar publicaciones dedicadas a las estrellas del cine erótico de la época que repasan los devenires posteriores de las actrices o tratan de denunciar los abusos que la industria propiciaba en torno a la explotación sexual en forma de desnudos gratuitos o delitos tras las cámaras. Nos resultan especialmente interesantes las reflexiones sobre el legado del “destape”⁷¹ en los discursos del audiovisual español actual, como el siguiente ejemplo:

⁶⁹ Si bien su origen puede ser indudablemente rastreado con anterioridad, se ha atribuido la popularidad del término al presentador Ángel Casas (Alonso, 2019).

⁷⁰ El protagonista, al que da vida el actor Arturo Fernández, da indicaciones a su partenaire en una de las escenas con la siguiente frase: “Lina, ¡así no! Estamos en la época del *destape*...”.

⁷¹ Un aspecto podría ser el desnudo, argumentadamente injustificado en muchas ocasiones, femenino frontal superior, cuya convención en la década es elaborada en el inicio del apartado 2.4.6. del presente trabajo.

Muchos pensaban que la sexualización de la mujer acabó con el destape, pero su herencia la han vivido hasta actrices jóvenes como Aura Garrido, que hace poco confesaba en una entrevista con este periódico que lo que más le sorprendió cuando empezó a trabajar en el cine *es que se diese por supuesto que las actrices tenemos que enseñar las tetas* (Zurro, 2018).

Insistimos en que el término “destape” implicaría aspectos que desbordan el desnudo (femenino) como gancho comercial. Sin embargo, si bien resulta incierto que no exista literatura previa sobre el “destape”, la misma se centra ora en el valor anecdótico, ora en la apreciación estético-erótica del fenómeno o, más recientemente, cierta denuncia en prensa y los medios de comunicación que reactiva el interés por el concepto. Un breve recorrido por los hitos de este fenómeno partiría con el primer pecho mostrado en un film nacional:

El honor mamario recayó en Elisa Ramírez, actriz de teatro y televisión, habitual del espacio “Estudio 1” de TVE y, por consiguiente, un rostro muy popular en los hogares españoles. La actriz enseñaba fugazmente un pecho desnudo, aunque tamizado por un velo transparente, en *La Celestina* (1969; César F. Ardavín), y la película consiguió un extraordinario éxito de taquilla (Ponce, 2004, p. 17).

La popularidad de los desnudos y las actrices que los personifican no vendría dada tanto por el orden cronológico de los mismos como su tipo de planteamiento. De este modo, el desnudo frontal integral de José María Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau, 1976) pasa a la historia como el primero del cine español; si bien, la actriz Amparo Soler había realizado un desnudo integral muy similar en una coproducción hispano-francesa titulada *La adúltera*⁷² bajo la dirección de Roberto Bodegas, guion de Rafael Azcona y fechada un año antes: 1975. En todo caso, este hecho podría igualmente apuntar a que, en la cronología del “destape”, no pasa a la historia la osadía representacional tanto como una determinada estética femenina que abarca no solo un tipo de físico sino también de personaje. En otras palabras, en el concepto histórico-popular del “destape” no quedarían inscritos todos los hechos que acontecieron sino aquellos que más fascinaron a un tipo de mirada.

De este modo, la revelación fisionómica de la actriz andaluza en *La trastienda* vino seguido por el desnudo de Pepa Flores en prensa que conformaría otro hito fundamental en la memoria popular. Como parece ser, “el acontecimiento de Marisol, desnuda en *Interviú* en septiembre de 1976, hizo que todos los españoles (se vendieron un millón de ejemplares) se enteraran que el cambio iba en serio” (Bassa y Freixas, 1996, p. 115). En relación a los medios de comunicación y en la primera mitad de la década de los setenta, los secuestros a la prensa por contenido erótico habían sido constantes (Ponce, 2004). Sin embargo, el desnudo de Marisol resultó tan sorpresivo y fortuito⁷³ que pudo ver la luz plenamente y marcar un antes y un después en la historia del “destape” español.

De haber ocurrido todo esto unos meses después, cuando la actriz cambió su popularísima denominación artística por Pepa Flores —su nombre verdadero— y se exhibió en manifestaciones reivindicativas y aireó su carné de militante comunista, probablemente así habría sido [la publicación secuestrada]; pero en aquellas circunstancias, Marisol todavía era el icono infantil, el símbolo amable de la España franquista, algo así como la niña de todos (Ponce, 2004, p. 40).

⁷² Ciertamente es que, dada la variedad de versiones que acostumbraban a distribuirse en esos años, resulta complicado adentrarse en todas las pesquisas sobre la exhibición de cada película.

⁷³ Las imágenes serían el resultado de una sesión de fotos de la actriz con motivo de lanzar su carrera fuera de las fronteras nacionales.

Según cuenta el autor, el fotógrafo César Lucas fue procesado por la autoría de dichas fotos — aunque absuelto—, lo que “le convirtió inmediatamente en una referencia de la fotografía erótica española” (2004, p. 51). Desde la acepción de “destape” como el desnudo en los medios de comunicación, no cabría duda que fue plasmado por atractivos cuerpos femeninos mayoritariamente. A partir de aquí, planteamos los perfiles que encarnan el “destape” de manera simultánea.

Por un lado, estarían las estrellas del universo mediático español: actrices, cantantes, folclóricas e incluso *socialites*, cuyos nombres están bien establecidos en el mundo del espectáculo o los medios de comunicación, y que muestran una actitud patentemente “aperturista” en relación al tabú sexual generalizado de décadas anteriores. De este modo, exhiben transparencias sugerentes, muy poca ropa / nada de ropa, en los medios de comunicación, el teatro o el cine. Ejemplos de estas figuras podrían ser Rocío Jurado y sus sugerentes actuaciones televisivas, la incursión en el “destape” cinematográfico de Concha Velasco —con titilantes desnudos en *Yo soy Fulana de Tal* (Pedro Lazaga, 1975) o *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976)— así como la mencionada portada en *Interviú* de Pepa Flores. De otro lado, tenemos las figuras femeninas que surgen con el propio “destape”, actrices del cine erótico como la catalana Linda Lyberty o la popular Susana Estrada⁷⁴.

Sigue vigente el debate sobre si ciertas películas del cine internacional de los años 70 fueron eróticas o pornográficas, tal es el caso del film dirigido por Tinto Brass en 1979, *Calígula* (Carballo, 2019). Sin embargo,

más que considerar al cine clasificado “S” como erótico o pornográfico deberíamos hablar de un cine de explotación sexual, de un cine que quiere mostrar todo aquello que ocultaban las elipsis en el cine convencional y revelar las partes del cuerpo, sobre todo el femenino, que cuidadosamente quedaban fuera de la visión del espectador. Desde los años sesenta en Estados Unidos y en la mayor parte de Europa hubo una mayor permisividad en la exhibición del cuerpo y la sexualidad, surgieron realizadores que hicieron del sexo la razón de ser de sus productos (Arce, 2014, p. 102).

Aprovechamos esta cita para hacer hincapié en el auge del cine de explotación desde el panorama internacional, como ha sido aludido en apartados anteriores de este epígrafe. En el ámbito nacional y aunque resulte paradójico, contestar a la pregunta sobre qué fueron las películas ‘S’ no parece una tarea tan sencilla de entrada. Si bien esta catalogación se considera la antesala de lo que luego evolucionaría en el contenido propio de los cines x, la clasificación S (de “sensibilidad” ora al contenido sexual, ora al contenido violento) acaparó varios especímenes de relatos que van desde las películas sobre sexo —abundantes y bastante explícitas, como era habitual en la segunda mitad de la década— a otras diametralmente alejadas de estas propuestas, entre las que citamos el documental *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980) o la célebre película dirigida por Pilar Miró *El crimen de Cuenca* (1979). De este modo, una definición certera de las películas S implicaría un aspecto fundamental de heterogeneidad. El gobierno:

Creó salas especiales, así como la categoría “S” para aquellos films “que pudieran herir la sensibilidad del espectador” —es decir, films violentos o explícitamente sexuales, sólo

⁷⁴ Uno de los últimos hitos del “destape”, y que aúna dos elementos intrínsecos a su esencia original: política y espectáculo, sería el pecho descubierto de Susana Estrada junto a Enrique Tierno Galván el 14 de febrero de 1978: “una de las anécdotas más celebradas de la transición. Cuando Tierno Galván se acercó a Susana Estrada para entregarle el galardón ‘populares de Pueblo’, a la actriz del destape se le salió un pecho” (Villacastín, 2017).

permitidos en dichas salas especiales—, pero habitual reducto del *soft-core*. Bien pronto, ciertos productores vieron este tipo de cine, de escasísima inversión, veloz rodaje y amortización asegurada, la nueva ocasión para obtener ganancias, razón por la cual el cine “S” se habría de convertir, desde *Una loca extravagancia sexy* (1977) de Enrique Guevara, primera película española en obtener el anagrama “S”, en la ansiada, aunque efímera panacea de la rentabilidad (Torreiro, 2004, p. 370).

Si bien es cierto que desde 1976 hasta unos años en adelante, las películas sobre sexo —que no sobre personajes obsesionados con el mismo, como podían ser, por ejemplo, numerosos filmes del *landismo*— pululan las salas de exhibición. En palabras de Gómez Bermúdez de Castro, “la filmografía española está plagada de cintas “S”, producidas con las mínimas condiciones profesionales y económicas con la bochornosa suerte de ser durante mucho tiempo el tipo de cine que, globalmente, más beneficios ha obtenido” (1989, p. 78). Sin embargo, este fenómeno parecía responder de nuevo, a su vez y en cierta medida, a una reivindicación social:

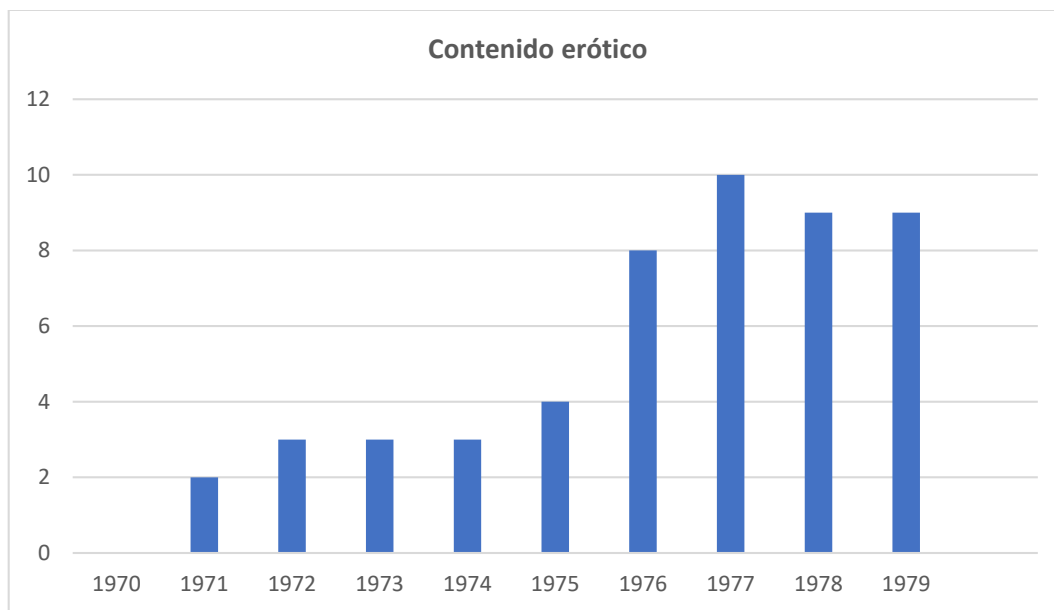
De 1978 a 1983, el cine español se escribió con “S”. A medio camino entre el destape y el inminente porno, las películas “S” contribuyeron a la normalización del sexo en la España posfranquista (...) fenómeno artístico, legal y sociológico único en el mundo (Fotogramas, 2008).

Desde el panorama internacional, algunas películas del momento han pasado a la historia por canalizar la representación de lo sexualmente compulsivo como vehículo de autodestrucción. Este podría ser el caso del largometraje japonés *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), que tuvo problemas para su distribución pese a su buena acogida en el festival de Cannes. La cinta se había estrenado casi dos años antes de que surgiera la categorización ‘S’ en España. En términos generales, este y otros relatos de impacto en el panorama internacional que tuvieron como motivo argumental el contenido sexual y, también, violento, habrían sido de gran influencia en las narrativas del momento al suponer “un cine culto (¿de culto?) apto para cuantos buscan una (buena) coartada para abordar los desnudos, sometiéndose a las propuestas —y a los fantasmas— de cada realizador, cuya psique y talante se desvelan con la precisión de una ecografía” (Freixas y Bassa, 2005, p. 201). De este modo, el cine ‘S’ de finales de los setenta, como gran parte del cine erótico *a la europea* (Carmona, 2010), tendría por prioridad la taquilla en detrimento del relato.

El género vino importado especialmente de Francia e Italia y puede considerarse un fenómeno más europeo que americano, un “apaño” entre el cine absolutamente pornográfico y la tradicional historia de amor en la que las escenas “matrimoniales” se tratan, todo lo más, con “sal gorda” (Gómez Bermúdez de Castro, 1989, p. 78).

Sería adecuado añadir que, dentro de las películas de gran carga erótica planteada como *soft-porn* desafiando de manera vehemente los límites hacia el *hard-core* se encuentran varios tipos de propuestas.

Gráfico 10. Evolucion de la reincidencia en filmes con contenido erótico.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la muestra.

De un lado, estarían los relatos corales con una perspectiva del erotismo que trata aunar lo lúdico con lo didáctico o documental; una suerte de lecciones sobre prácticas sexuales de diversa índole a modo de relato fílmico. Uno de los primeros ejemplos sería la comedia *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García y Gil Carretero, 1978). Con notas más políticas, pero siguiendo la dinámica de relato coral que plasma diversas escenas sexuales se encontraría *L'orgía* (Francesc Bellmunt, 1978), que “se puede ver hoy como una excelente radiografía de la situación —de la miseria— sexual de un sector de la juventud catalana de la época” (Torreiro, 2004, p. 381). Propuestas paralelas al sur de la península serían las firmadas por Gonzalo García Pelayo *Vivir en Sevilla* (1978) e *Intercambio de parejas frente al mar* (1978), si bien la segunda se ubicaría más en la línea de erotismo documental / reivindicativo que planteamos. La abundancia de textos fílmicos de índole principalmente erótica en el momento puede haber sido percibido a su vez como la respuesta a la falta de información sobre sexualidad durante el franquismo⁷⁵. En 1979, se sumarían las cintas *Cuarenta años sin sexo* y *Bacanal en directo* dirigidas por Juan Bosch y Miguel Madrid respectivamente. Numerosos son los relatos de abundante *soft-porn*, cada vez más explícito y reiterado según culmina la década. Ejemplos serían también los dirigidos por José Ramón Larraz: *El periscopio* (1979) o, con algo de anterioridad, *La violación* (1977) por Germán Lorente.

2.3.4. Cine de autores/as: metafórico y reivindicativo.

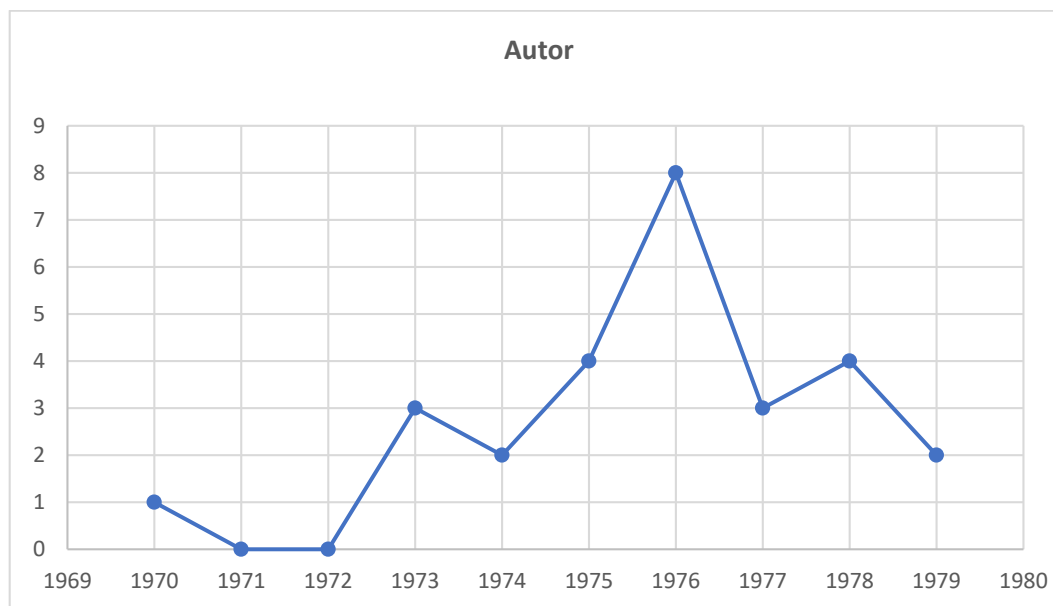
En la década de los setenta, Luis García Berlanga realizará dos largometrajes de nacionalidad española: *¡Vivan los novios!* (1970) y *La escopeta nacional* (1978). Resultan llamativas las diferencias con su cine anterior, derivadas de la laxitud seguida de la desaparición de la censura y también del auge de lo erótico. Su mayor emblema en este sentido será *Tamaño natural* (1974), película de nacionalidad francesa. En cualquier caso, los rasgos fetichistas confesos del cineasta se dejan notar en los tres largometrajes desde distintas perspectivas. A finales del siglo

⁷⁵ Para ilustrar este planteamiento, sirva el largometraje *El consenso* (Javier Aguirre, 1979), en el que los personajes interpretados por Helga Liné y Azucena Hernández acuden al cine para ver *Bacanal en directo* (Miguel Madrid, 1979) por razones “didácticas”.

XX, Berlanga declaraba: “Lo que me gusta es el *bondage*, o sea atar a las chicas, sin hacerles sangre, soy muy suave. El 20% es la mujer y el 80 su panoplia fetichista, me atraen los taconazos, las medias, los ligueros, los corseletes...” (Pita, 1999). El director valenciano nombraba aspectos apreciables en su cine de estos años, en los que ahonda en lo político y lo erótico con mayor explicitud.

En cambio, Juan Antonio Bardem toma una vía bastante distinta y heterogénea. En 1971 escribe y dirige *Varietés*, un largometraje para el lucimiento de Sara Montiel a la medida de la artista. Como ha sido mencionado, en el momento, se muestra más del físico de la estrella que antaño, con vertiginosos escotes y escenas de cama sinuosas —como el montaje paralelo de los caballos galopando mientras la diva y su amante en el relato hacen el amor de forma denotadamente coreografiada—. Le seguirá *La corrupción de Chris Miller* (1973), con guion de Santiago Moncada: un thriller erótico con notas lésbicas protagonizado por Pepa Flores. Ese mismo año, estrenará la coproducción franco-italiano-española *La isla misteriosa* en colaboración con Herni Colpi con guion de ambos basado en la novela de Verne e interpretada por Omar Sharif. Seguidamente, y de manera circunstancial, clausurará la realización de *La campana del infierno* (1973), un largometraje dirigido por Claudio Guerín que falleció accidentalmente antes de acabar el rodaje y fue sustituido por el propio Bardem. La película, una suerte de *giallo* y cine del esperpento, cuenta con altas notas de sadismo y demás parafilias enclavadas en un contexto macabro y un reparto atractivo, encabezado por Renaud Verley y Maribel Martín. En líneas generales, podríamos resumir que la obra de Bardem de esos años se caracteriza por la diversidad o incluso disparidad de sus propuestas.

Gráfico 11. Evolución del cine de autor a lo largo de la década.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la muestra.

Al cine de autor de estos años se le ha denominado también cine metafórico al realizar alusiones a la situación política del país en clave de alegoría. El cine metafórico tomaba su tradición de largometrajes como *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1953) o *Muerte de un ciclista* (1955) dirigidos por Berlanga y Bardem respectivamente. Es de notar que los últimos años del tardofranquismo

cuentan con obras remarcables del cine metafórico, “que tiene en las producciones de Elías Querejeta y en películas como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) algunos de sus ejemplos más conocidos” (Huerta y Pérez, 2015). En el caso de Saura,

el primer film directamente político fue *El jardín de las delicias* (1970), acerba crítica del régimen de Franco, con personajes claramente identificables con políticos españoles de esos años: del almirante Carrero Blanco al propio Francisco Franco. La cinta pudo estrenarse con tres cortes, después de una presentación sorpresa en Nueva York. No obstante, por su complejidad y claves pudo “salvar” o engañar a los censores, y la hicieron cerrada para el espectador corriente (Caparrós, 2018, p. 99).

El guion, labor de Rafael Azcona, plantea una tragicomedia surrealista. Retrata a una familia pudiente y conservadora del régimen desde la sátira. La evasión de impuestos es el motivo por el que tratan de revivir la memoria del patriarca minusválido (encarnado por López Vázquez), que había tomado el control de las cuentas de la familia con gran éxito. Accidentado, queda reducido a la capacidad psicomotriz de un bebé. En la escena final, todos los familiares están en silla de ruedas. El discurso plantea una crítica bastante afilada a una élite franquista, aletargada e inútil pero empoderada y enriquecida.

Saura se embarca pocos años más tarde en *Ana y los lobos* (1973), de nuevo con guion escrito por Azcona y colaboración del propio Saura. Los “lobos” de la película, la representación de los estamentos religioso, militar y económico que proyectan los personajes principales, terminan por violar y aniquilar a la joven extranjera, encarnada por Geraldine Chaplin, quien se ve implicada en el drama de una familia ajena. Caparrós alude a la ambivalencia del régimen que, con el propósito de complacer en el plano internacional, financiaba las relatos propuestos por Saura que lo satirizaban:

Con todo, es importante añadir en torno a este cine político, que tales películas —al igual que las anteriores; todas producidas por Elías Querejeta— las realizó Saura con el apoyo de la Administración que criticaba. Tras serios problemas con la censura, el Gobierno español autorizaba sus filmes y los enviaba en representación del país a los festivales internacionales, donde alcanzaban premios (Caparrós, 2018, p. 99).

Al año siguiente, en los estertores del tardofranquismo, Saura abordará *La prima Angélica* (1974), un film plenamente político-metafórico, nuevamente con guion de Azcona y variada simbología.⁷⁶ En el hipnótico film *Cría cuervos* (1976), Saura ahondaría en un escenario familiar convulso como representación de lo político desde la mirada de una huérfana de ocho años encarnada por la expresiva Ana Torrent. Tras la revisitación de *Ana y los lobos* en *Mamá cumple 100 años* (1979), Saura abandonará el cine metafórico, y plasmará el escenario de la marginalidad quinquien en *Deprisa, deprisa* (1981).

Con planteamientos del cine de género y una autonomía propia del cine de autor, Gonzalo Suárez dirige dos películas interpretadas por la mediática pareja Ana Belén y Víctor Manuel a principios de la década: *Morbo* (1972) y *Al diablo con amor* (1973). En *Morbo* encarnan un joven matrimonio en su luna de miel, celebrada en un solitario camping. Los textos alternativos de principios de la década normalizan las experiencias prematrimoniales y así queda patente en

⁷⁶ La película se centra en Luis (López Vázquez), en sus recuerdos y en su dificultad para distinguir el presente del pasado (la infancia de la madurez). La pequeña Angélica, hija de la prima ahora adulta, representa su amor imposible y platónico: el de una España que surge esperanzadora, pero para la que la diferencia generacional es insalvable.

uno de los primeros diálogos entre los dos. La película retrata las posibilidades económicas y culturales de una pareja joven en la España del año 1972. El matrimonio presenta una relación enfermiza con sus bienes, sus oportunidades y su —aún algo condicionada y vigilada— libertad, actuando de manera despiadada en consecuencia. Su siguiente largometraje, *La loba y la paloma* (1974) podría considerarse una especie de *giallo* que, como *Morbo*, mezcla motivos del cine de terror con surrealismo y esperpento. El cineasta adaptará clásicos de la literatura nacional al cine, como *La regenta* (1974) o *Beatriz* (1976) de Clarín y Valle Inclán, como también *Parranda* (1977) consistiría en una adaptación de la novela *A Esmorga* de Eduardo Blanco Amor.

Manuel Guitiérrez Aragón, comienza la década con un largometraje enclavado en lo rural y de corte algo perturbador, *Habla mudita* (1973), y prosigue con *Camada negra* (1977). Estas películas contienen violentas agresiones sexuales en el desenlace del relato, sutil simbología en alusión a lo político en el primer caso, y aún más evidente en el film posterior.

La reflexión sobre el lenguaje como vehículo de poder es, posiblemente, la tesis principal del filme y hay que ubicarla en el marco de algunos debates intelectuales de la izquierda de entonces —recuérdese Significante/significado, que Antonio Artero comenzó ese año—, que no se entienden tampoco sin las reflexiones de Althusser sobre la imposibilidad de restringirse a la influencia de las ideologías y su papel mediatizador (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2004, p. 173).

El film dirigido por Gutiérrez Aragón *Sonámbulos* (1978) sería de nuevo de índole alegórica ya en una España democrática. Enclavada en la Biblioteca Nacional, la película se encuentra llena de simbología y referencias tanto a la historia de España como el momento de su actualidad. Tras *El corazón del bosque* (1979), el cineasta se embarcará en un relato emplazado en el cine quinquini con el largometraje *Maravillas* (1980).

Jaime Camino, asociado a la Escuela de Barcelona, aborda *Mi profesora particular* (1973) con guion de Jaime Gil de Biedma. Trata la relación sentimental entre una profesora de piano (Gadé) y su joven alumno (Joan Manuel Serrat). La mujer vive con su madre, una diva de la ópera de perfil egocéntrico y por quien siempre se ha sentido dominada. Serrat interpreta, de nuevo⁷⁷, a un joven hippie que opera como revulsivo de la sociedad conservadora. En el relato, referencias intertextuales aluden a un personaje homosexual de posición acomodada que debe vivir escondido con su pareja por marginación social. *Mi profesora particular* concluye trágicamente, pero se suma a la visibilidad de las sexualidades disidentes —si bien, puntualmente— y los amores prohibidos, rasgo característico del cine de década⁷⁸.

Dentro del cine metafórico, destacarían también José Luis Borau y Pedro Olea. *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), con guion del propio director y Juan Antonio Porto, plantea una historia peculiar, basada en hechos reales, sobre un extraño asesino caníbal que toma la identidad de un lobo para asesinar a sus víctimas. Un oscuro personaje popular que operó en las cercanías de Galicia y pudo comenzar la leyenda del "hombre del saco". Por su parte, Borau dirige *Hay que matar a B.* (1974), *Furtivos* (1975) y *La Sabina* (1979). En esta última, "el mito de la devoradora de hombres remite a toda una interpretación en clave mágica de las esencias de España" (Monterde, 1993, p. 151). De igual modo, aunque con ciertos estertores como los citados, el fin de la década anuncia el fin del cine metafórico.

⁷⁷ Como ya lo hiciera en *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Francisco Rovira Beleta, 1970).

⁷⁸ El actor Emilio Laguna, tan prolífico en aquellos años, encarnará reiteradamente la homosexualidad implícita en los relatos del cine comercial.

Francisco Regueiro, prometedor estudiante de la Escuela Oficial de Cine —con contribuciones como director de *Amador* (1965) y *Me enveneno de azules* (1969) al Nuevo Cine Español— estrena *Las bodas de Blanca* (1975), protagonizada por Concha Velasco, con un argumento que cuestiona el sacramento matrimonial.

Cabría mencionar la incursión en estos años del director Javier Elorrieta —que en los ochenta realizaría el melodrama internacional *Sangre y arena* (1989)— con *Si quieres vivir... dispara* (1975) y *La larga noche de los bastones blancos* (1979). Esta última presenta un curioso relato sobre dos amigos invidentes, encarnados por José María Roderó y Enrique San Francisco, que se quedan encerrados en las vías del metro de Madrid toda una noche con dramáticas consecuencias. También Emilio Martínez Lázaro, que pasará en el futuro a dirigir populares películas como *Amo tu cama rica* (1992), *Carreteras secundarias* (1997), *Al otro lado de la cama* (2002) u *Ocho apellidos vascos* (2014), empieza en la década con *Las palabras de Max* (1978) una película con Gracia Querejeta y Héctor Alterio que se considera experimental, y alejada de su cine posterior.

En lo que se refiere a mujeres detrás de la cámara, la década cuenta con la labor de un número de cineastas féminas eminentemente escaso, aunque productivamente célebre. El debut cinematográfico de Pilar Miró tiene lugar 1976 con *La petición*, película que acompaña con una promoción de escándalo que la ayuda, no solo a estrenar en los términos que quería —las escenas de cama son realmente audaces y de considerable explicitación— sino a lograr un gran éxito de taquilla. La cineasta jugará con el contenido sexual y violento a favor del relato de manera destacada. Si *La petición* es una película cuyo eje narrativo se encuentra en el abuso de poder —de una atractiva mujer de clase privilegiada encarnada por Ana Belén— canalizado por medio de cierta compulsión sexual, *El crimen de Cuenca* (1979) trata la corrupción —de la Justicia— gubernamental por medio de la violencia más gráfica y realista que posiblemente se había apreciado en el cine patrio hasta el momento.

Cabría destacar la labor de Cecilia Bartolomé en la dirección de *Vámonos Bárbara*, en 1978: un film de carretera con muy buenas interpretaciones lideradas por Amparo Soler Leal y una perspectiva sobre la actualidad social de España a finales de los setenta desde el punto de vista de una esposa en la cuarentena y de clase acomodada, muy infeliz en su vida conyugal. La película fue el encargo de una adaptación al contexto español del largometraje estadounidense *Alicia ya no vive aquí* (Martin Scorsese, 1977) y podría además valer como muestra patente de la influencia directa del cine internacional en la producción cinematográfica patria. Emblema del cine feminista, a este largometraje se podría sumar en este apartado la coproducción hispano-italiana dirigida por Sofía Scandurra *Yo soy mía* (1978). Por otro lado, la directora patria Josefina Molina, procedente de la Escuela Oficial de Cine igual que Bartolomé y Miró, está dedicada a la televisión y la realización de cortometrajes a lo largo de la década con la excepción de la película de género *Vera, un cuento cruel* (1973). Ellas suman al completo las mujeres cineastas con las que contó en cine nacional en esos diez años.

Con el fin del régimen y declinar de la década, el cine metafórico se desvanece entre la inactividad de Erice y la transición estilística de Saura; es decir, sin el sostén de sus principales exponentes y, ya también, sin finalidad política como tal. Si una de las primeras iniciativas del gobierno franquista fue plasmar cinematográficamente su propio relato sobre los acontecimientos acaecidos y tomar el control sobre cualquier símbolo e identidad nacional, el fin de la dictadura trajo consigo la necesidad de narrar la historia desde el punto de vista de los silenciados vencidos. A finales de la década, es inaugurada tímidamente una nueva tendencia en el cine español de autor que tiene como temática principal la guerra civil y que se verá fortalecida en las décadas siguientes.

2.3.5. La comedia madrileña.

Se considera 1977 el año del nacimiento de la “comedia madrileña” con el estreno de *Tigres de papel* dirigida por Fernando Colomo. De la mano del mismo director, seguirían *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) y *La mano negra* (1980) a las que se sumaría la labor de Fernando Trueba —que colaboraría en el guion de la segunda— al dirigir *Ópera prima* (1980) y *Sal gorda* (1984). Estos relatos retratan un sector de la juventud de la Transición, jóvenes de actitud un tanto inmadura pero intelectualmente inquietos frente un mercado laboral dificultado⁷⁹. La comedia madrileña plasma una generación urbanita que se ha educado en el tardofranquismo, en la cultura del consumo fomentada por los planes de desarrollo, para experimentar una transición de incertidumbres, pero esperanzadora. Ya en *Tigres de papel*, el personaje secundario encarnado por Cohen representa a una activista en la treintena, que pese a su preparación académica —el diálogo denota que es licenciada— trabaja como empleada del hogar, sin quejarse excesivamente, para poder sostenerse. La tesitura económica del país durante los años de la Transición, y hasta la segunda mitad de la década de los ochenta, plantea una problemática que la comedia madrileña recoge y, a la vez, retrata con notas de una refrescante frivolidad.

La trama era lo de menos. Lo que de verdad importaba eran los diálogos que revelaban las actitudes compartidas por los jóvenes de la época. Con un tono y un estilo muy diferente al de “Asignatura pendiente” de José Luis Garci, la película se empapaba de una fina ironía para reflejar los cambios, las contradicciones personales, los sueños y los ideales que se vivían esos jóvenes durante la Transición (Martínez, 2018, párr. 2).

Otro aspecto denotado de este cine supondría su posicionamiento discursivo con respecto al propio patriarcado. Ya *Tigres de papel* plantea una masculinidad diametralmente distinta incluso a los relatos del tardofranquismo recientemente anteriores. El film presenta un matrimonio separado muy bien avenido en el que el ex se pone un delantal con toda naturalidad para preparar la comida y se abre a las confesiones de su ex pareja (Carmen Maura) sobre su vida emocional y sentimental ejerciendo de mejor amigo. Este posicionamiento quedaría subrayado en *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) en la que Felix Rotaeta interpreta al marido de la protagonista (Carmen Maura), un maltratador que trata de imponerse con un sexismo acusado, cuyo comportamiento queda completamente disonante con la atmósfera del film: un ambiente juvenil y desenfadado que llama a Rosa (Maura) a la libertad y pone en evidencia el machismo recalcitrante de un esposo “chapado a la antigua”. La comedia madrileña cuestiona, casi compulsivamente, los conceptos de matrimonio y familia en su planteamiento más convencional. Valga como ejemplo también el largometraje *Tres en raya* (Francisco Roma, 1979) protagonizado por un trío de dos jóvenes varones y una muchacha feminista que conviven como mejores amigos además de compartir cama sin compromiso. Finalmente, montan una agencia de matrimonio en la que ellos mismos cortejan a los clientes. La joven se promete al consumidor de la agencia más audaz y se ve envuelta en su propia boda de la que es “salvada” por sus amigos: uno haciendo de padrino y el otro de novio maltratador celoso que irrumpe en la ceremonia para llevársela. El film termina con los tres personajes en un coche, aún vestidos de boda entre risas y tirando el velo por la ventana. La comedia madrileña introduciría un erotismo distinto, con escenas de sexo que tratan de aproximarse a una intimidad de pareja algo más veraz y menos convencionalista de lo habitual durante la ya tardía época del “destape”.

En general, estos planteamientos servirían a su vez para forjar las bases del cine de “la movida” de los ochenta y el estilo de la primera etapa de Almodóvar en gran medida; si bien, el cineasta

⁷⁹ El paro crece exponencialmente desde mediados de los setenta hasta un decenio más tarde, llegando el 21,5% a mediados de los ochenta (Clemente, 2015).

manchego fusionará paradigmas del cine quinquí y LGTBQ+ en sus primeros relatos acentuando, hasta forzar, las notas *camp* entre otros aspectos de su reconocible estilo.

2.4. El cine como relato.

2.4.1. Historia y discurso.

Roland Barthes fue el primero en introducir la teoría del relato, y demuestra que la significación no puede divorciarse del *modus operandi* de “mito” o “ideología”. La interdependencia entre ideología, discurso y retórica sugiere una triangulación de gran atractivo para el análisis. Ciertamente, el estructuralismo late en el interior de este planteamiento teórico y metodológico, si bien, el concepto de estructura resultaría intrínseco a la propia retórica. Para Aumont⁸⁰, “el filme de ficción, como el mito o el cuento popular, se apoya en unas estructuras básicas cuyo número de elementos está acabado y cuyas combinaciones están limitadas” (et al, 1996, p. 128), al hacer referencia a las funciones narrativas, los sucesos, como programas que estructuran las secuencias⁸¹.

Planteamos, de manera alineada con la teoría de Chatman, que un relato cuenta con dos grandes bloques: la sustancia y la forma donde, a su vez, el discurso sería la forma de la expresión. El Grupo Entrevernes define el análisis semiótico como un “análisis del discurso” (p. 17) basados en la propuesta de Greimas, donde sus elementos serían:

Objetos de este saber, que el texto presenta en sus enunciados descriptivos, se establece así una dimensión de “circulación” de los mismos objetos, que remite al sujeto del saber (y de la enunciación) y a las actividades cognoscitivas ejercitadas en el texto. Cuando el saber se convierte en objeto de un circuito comunicativo y se traduce en un discurso, será posible, siguiendo a Greimas y Courtés, concebir tradicionalmente este discurso o bien como un “hacer” (actividad cognoscitiva), o bien como un “ser” (estado del saber) (Bettetini, 1984, pp. 51-52).

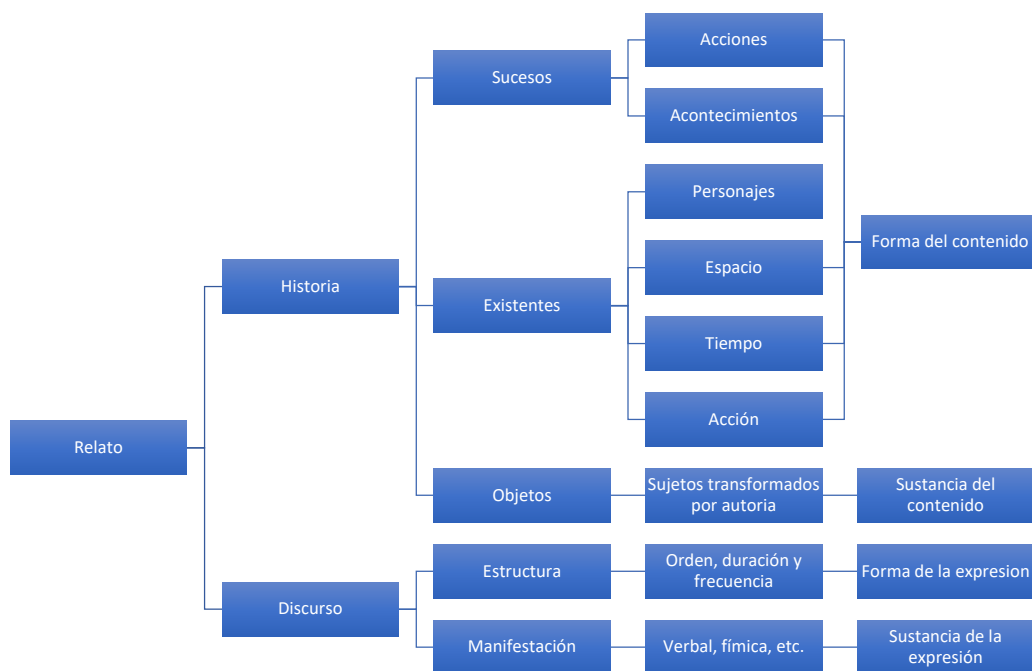
El discurso implica, además de unas particulares temáticas que redundarían en un mensaje, un “ser” y —saber— “hacer”: unos modelos, una propuesta, o en otras palabras, un relato. Aristóteles propone en *El arte de la poética* que “con unos mismos medios se pueden imitar unas mismas cosas de diverso modo” (1984, p. 10), donde historias paralelas pueden ofrecer enfoques diversos.

En todo caso, la creación del relato residiría en la toma de decisiones de índole retórica que aporten unidad y resulten, en mayor o menor medida, de atractivo y estímulo. Para el análisis narrativo pormenorizado de cada elemento narratológico del relato, reproducimos a continuación el esquema propuesto por S. Chatman.

Figura 1. Esquema de análisis narrativo.

⁸⁰ Primera edición en 1985.

⁸¹ “Dos secuencias-programa diferentes pueden tener un fin común: por ejemplo, en el cine de aventuras, si el héroe sale vencedor de las pruebas conquista al mismo tiempo a la chica” (Aumont et al., 1996, p. 130).



Fuente: elaboración propia a partir de la propuesta de Chatman (1990).

Pese a la categorización de los distintos apartados dentro del relato que lo dividen en historia y discurso y, a su vez, en formas y sustancias, huelga señalar la interdependencia estructural de cada uno de estos elementos. Sirva la propuesta planteada como un recorrido para el análisis y no una segregación permanente de historia y discurso, dado que la diferenciación de cada apartado posibilita el estudio del relato como estructura ordenada desde la perspectiva narratológica. En todo caso, pese a que en lingüística la forma del contenido “es independiente del sentido y mantiene una relación arbitraria con el mismo” (Hjemslev, 1974, 79), en el texto audiovisual, estos límites pueden resultar infinitamente difusos y debatibles dada la naturaleza icónica de lo fílmico.

Tal y como expresado por Chatman, “hay que distinguir entre el discurso y su manifestación material: en palabras, dibujos o lo que sea. Esta última es claramente la *sustancia* de la expresión narrativa” (1990, p. 24). Siguiendo su esquema, la forma del contenido está compuesta por sucesos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios). A su vez, la sustancia de la historia viene conformada por todos aquellos elementos “gente, cosas, etc., ya transformados por los códigos culturales del autor” (1990, p. 27). Es decir, si el personaje, por ejemplo, supone un componente de la forma de la historia, la sustancia de la misma estaría constituida por los matices (culturales) con los que la autoría dota a dicho personaje. En otras palabras, las temáticas e ideologías que unifican el relato y condicionan la presentación y desarrollo de los elementos de la historia suponen la manifestación de la sustancia en la forma.

Para Casetti y Di Chio, la dimensión de la “historia”, el “universo narrado”, se compone igualmente de “acontecimientos, existentes, transformaciones,” que pueden ser distinguidas de su “modalidad de presentación” que viene eludido por el término “relato” (1990, p. 173). Por otra parte, desde la perspectiva del análisis del relato, la detección de contrastes en la composición de los elementos de la forma de la historia, ya sea en relación a la personalidad del personaje o en la significación de los espacios, véase por caso, suponen una acción fundamental para la obtención de inferencias y profundización en la propia estructura narrativa. “Si en un relato, por ejemplo, seguimos la evolución de un personaje, la diferencia aparece como la

sucesión de estados diversos de dicho personaje” (Entrevistas, 1982, p. 23). Los cambios de estado ofrecen vectores que trazan la trayectoria del relato y evidencian el subtexto, la emocionalidad por la que se constituye la narración en menor o mayor complejidad.

Jesús García Jiménez expone en su obra *Narrativa Audiovisual* (1993) principios para el análisis de la forma del contenido, es decir: personajes, escenarios (espacio / tiempo), acciones y acontecimientos (p. 275). En el análisis del personaje, la presencia de intérpretes particulares en el texto fílmico es todo un aspecto a tener en cuenta. Por ejemplo, la popularidad de los mismos o su participación en textos previos pueden aportar elementos adicionales al plano estético-narrativo.

A veces, parece casi la sola presencia del mismo divo en películas distintas pueda constituir las en género. El cine del *star-system* ha modelado casi toda la producción mundial de ficción hasta comienzos de los años 60, proponiendo simulacros supranacionales o engendrando fenómenos de culto nacional, más bien equivalentes en sus funciones epistémicas. La crisis ideológica y productiva de los años 60 acabó por demoler la referencia al *star-system* y la sucesiva recuperación de los tradicionales modelos narrativos (años 70) se ha resentido de aquel descarte por lo que después se ha pasado del divo-actor al actor-máscara, al profesional que defiende y esconde su vida privada (Bettetini, 1984, p. 53).

Sirva como ilustración en relación al cine español, los largometrajes protagonizados por la actriz Sara Montiel de la década de los cincuenta hasta principios de los setenta que han sido considerados como un género en sí mismos al que cada cineasta se ha adaptado con el cometido de dirigir a la diva⁸². En los filmes protagonizados por la actriz manchega, la planificación de los números musicales, centrados en los primeros planos de la artista —que fueron compuestos para exhibir su atractivo— son reiterados en su filmografía y característicos de la misma entre otros aspectos.

En referencia al cuerpo humano, aquél del o la intérprete que encarna un determinado personaje, Bettetini expone que “los cuerpos de la pantalla son fantasmas que se hacen percibir como realidad, transportando al campo de la ilusión relativa toda su naturaleza signica y su funcionalidad discursiva” (1984, p. 23). Partimos de dos aspectos básicos en la construcción, y análisis, del personaje, como son la caracterización psicológica y su deseo o voluntad. En relación al análisis narrativo del personaje, las notas o propiedades de las “marcas” referidas por García-Jiménez (1993, pp. 282-283) tienen como variables aspectos tales como la recurrencia, estabilidad, riqueza (cantidad de marcas), extensión, pertinencia (adecuación) y eficacia (con respecto a la intriga).

Cuando nos referimos a las marcas como elementos que construyen el significante del signo-personaje, no podemos olvidar que los significantes del lenguaje audiovisual son de diversa naturaleza (gráficos, fónicos, icónicos, sonoros, musicales, etc.) (1993, p. 283).

⁸² En relación a la película *Varietés* (1971), dirigida por el reconocido Juan Antonio Bardem, el Fotogramas publicaba: “Sara no se mueve de su baldosa como si su carrera fuese un chotis de los más castizo. Y Bardem naufraga bajo el peso considerable de esa baldosa que para él se convierte casi en losa funeraria. Porque Sara es una vedette del cine español (la única tal vez) y no se juega el físico ni el prestigio por nada ni por nadie. Aunque se trate de un director que tiene el nombre estampado en todos los diccionarios del cine del mundo” (Picas, 1971, p. 7).

Es conveniente también contemplar al personaje como actante propuesto por Greimas en *Sémantique structurale* (1966) en sus diversas funciones (Destinador / Destinatario, Adyuvante / Oponente, y en el centro del esquema: Sujeto y Objeto —de deseo—), por el que cada personaje ocupa un rol, o varios simultáneamente.

Casetti y Di Chio, (1990, pp. 178-179) ofrecen una serie de tipologías del personaje, sencillas en su planteamiento, si bien muy útiles para el análisis de su configuración. Plantean cualidades del personaje entre plano / redondo (simple / complejo), lineal / contrastado (coherente / contradictorio) y estático / dinámico, según su evolución. Los roles del personaje pueden variar de activo / pasivo, influenciador / autónomo, modificador / conservador y protagonista / antagonista, contemplando simultáneamente también papeles secundarios o puntuales. El personaje, en cuanto a su construcción, se dividiría en características físicas (edad, sexo, datos biométricos), psicológicas (temperamento y carácter, estados psicológicos con los que se ha representado el personaje), posición social —profesión, pertenencia a una clase social, inclusión y valoración dentro del grupo al que pertenece, procedencia y características étnicas—, entre otros aspectos. Si bien la presencia física y el lenguaje corporal presentan signos semióticos de interés para el análisis, cada expresión y manifestación del personaje en sus diferentes niveles sería susceptible de ser estudiada.

A su vez, un personaje se puede definir por lo que hace, dice, piensa; por lo que dice que hace, dice, piensa de sí mismo/a o lo que los demás personajes hacen, dicen, piensan respecto al personaje. Se estudian también las relaciones en referencia a grupos de personajes, en los que se suele detectar a un/a líder o representante de grupo y/o tensiones por cuestión de liderazgo.

Como ha sido indicado, entre los existentes se encuentran los escenarios, que aportan un valor simbólico. Los mismos están compuestos por tiempo y espacio, si bien para Gaudreault y Jost, “el carácter icónico del significante fílmico llega incluso a imponer al espacio en cierta forma de primacía sobre el tiempo” (1995, p. 87). Como con los personajes, García Jiménez (1993, pp. 348-351) plantea una serie de notas a tener en cuenta en este apartado, como son la naturaleza del espacio, magnitud, calificación, identificación, definición, finalidad, además de la relación con otros espacios y, por supuesto, con los personajes, el tiempo y la acción.

Una de las cuestiones principales, tanto en la creación como el análisis del espacio, estriba en su profundidad. Diversos parámetros se ponen al servicio del espacio como existente narrativo. Si hablamos de profundidad espacial, el cromatismo, la iluminación, la composición figura / fondo e incluso las texturas estarían a su disposición —como también para la creación de los ritmos plásticos, relacionados con la organización de superficies en el cuadro—, así como las líneas de fuga, propia lente, el encuadre, el movimiento de cámara y, en general, “la reproducción del movimiento, que ayuda mucho a la percepción de la profundidad” (Aumont et al, 1996, p. 24). Por supuesto, el campo sonoro resulta fundamental, ya que por medio del sonido se trabaja el concepto distancia (Chion, 1990). La constitución del fuera de campo, y con ello la extensión del espacio fílmico, se articula con *entradas en campo* y *salidas de campo*, *interpelaciones* directas del fuera-campo, la parte no visible del personaje (Aumont et al, 1996, p. 24). Aludimos también a la veracidad del espacio, a la sensación de que continúan “pasando cosas” en el fuera de campo (ya sea en el vecindario, en la calle, en el piso de arriba...). Es decir, interesaría analizar la profundidad del espacio de la diégesis con respecto a su nivel de credibilidad, así sea en un marco narrativo de, por ejemplo, un relato de ciencia ficción. Por otro lado, la estrecha relación entre tiempo y espacio puede ser, por sí misma, motivo de análisis. De este modo,

se pueden distinguir, según el orden de la sucesión, un tiempo circular, en el que el punto de llegada coincide con el de origen, un tiempo cíclico, en el que el punto de

llegada es análogo, pero no coincidente, al de partida, y un tiempo lineal, en el que el punto de llegada es distinto del de origen (Casetti y Di Chio, 1990, p. 154).

El pasado es una experiencia en el presente en tanto se recree la memoria de lo que pasó. Pongamos de ejemplo el largometraje dirigido por Angelino Fons *Emilia, parada y fonda* (1976), que se encuentra lleno de flashbacks. Muchos de ellos son, sobre todo al principio, complicados de colocar en la línea de tiempo. La perplejidad creada en la audiencia por medio de la reordenación del relato, inicialmente incomprensible, resulta, a todas luces, un recurso discursivo. Tanto la selección como el orden, y también duración y frecuencia, que operan como forma de la expresión, ejercen una función rítmica en combinación con los ritmos plásticos y sonoros / melódicos, y constituyen aspectos fundamentales de la retórica.

Un cineasta como John Ford ha erigido en regla la alternancia de escenas de alegría con escenas de violencia, de manera que el espectador quede sometido a sentimientos extremos (que le hacen perder de vista lo arbitrario del relato) pero al mismo tiempo se sienta impaciente por conocer las imágenes que siguen y deben confirmar o disminuir lo que está a punto de ver (Aumont, 1996, pp. 127-128).

Las elipsis, ineludibles para cualquier narración cuyo tiempo del relato no coincida con el tiempo de la historia, operan como figuras retóricas en sí mismas que posibilitan la selección discursiva. Para García Jiménez, un film con numerosos cortes y acciones trepidantes, por ejemplo, podría tener un movimiento equivalente a lo que en sentido musical se entiende por “allegro” (1993, p. 316): no se trata de más acción/es si no de discurso rítmicamente acelerado. En el análisis de la temporalidad narrativa, se observaría, en primer término, el tiempo de la historia vs. tiempo del relato, que puede ser sincrónico, anacrónico o diacrónico. También se señala “el caso de un orden pervertido de tal modo en sucesión que acaba resultando inextricable, una estructura temporal paradójicamente *no cronológica*” (Casetti y Di Chio, 1990, p. 154). Por otra parte, cuando se hace alusión a la frecuencia, se tiene en cuenta si se trata del mismo hecho reiterado en distintos momentos del tiempo o relatado por más de un personaje.

La relación espacio temporal de los relatos en cuanto espacio y tiempo se ligán con la acción y entre sí a través del movimiento ya sea real, virtual o imaginario; el tiempo de los personajes con su percepción generalizada y normalizada para todos los personajes del relato o con su particular percepción personalizada del tiempo percibido y concebido en sus conciencias (García García, 2006, p. 117).

En *Gusanos de seda* (Francisco Rodríguez Fernández, 1976), hay una escena, recién han llegado al pueblo, en la que el médico va a ver a Rosalía (Esperanza Roy) porque se ha tirado de improviso a la piscina a bañarse en un día de frío y se ha puesto mala. Cuando están juntos, vemos un flashback de la infancia de la protagonista. El comportamiento del médico, a solas con ella, resulta inadecuado. Sabemos entonces que Rosalía ha sufrido abusos sexuales en la infancia por parte del doctor, y entendemos que la minusvalía psíquica de ella la ha hecho enormemente vulnerable a experiencias inapropiadas desde la niñez al no poder delatarlas. Un solo flashback cumple la función de aludir una acción reiterada en el pasado, al conectar el incidente pretérito a la experiencia presente con gran similitud y plantear implícitamente la posibilidad de que, más que una acción puntual, se trate de una dinámica.

En todo caso, la repetición consistiría en la recreación del mismo hecho, tiempo y espacio coincidentes, en distintos momentos del discurso. Para que haya un suceso debe haber un cambio de estado, lo que aplica tanto a acciones como acontecimientos.

Se llama *narratividad* al fenómeno de sucesión de estados y de cambios, manifestado en el discurso y responsable de la producción del sentido. Se llama análisis narrativo a la tarea de detectar los estados y los cambios y representar rigurosamente las divergencias, las diferencias que los estados y cambios dejan ver bajo el modo de la sucesión” (Entrevernes, 1982, p. 24).

Las acciones pueden ser “actos físicos no verbales, comentarios, pensamientos, sentimientos, percepciones y sensaciones” (Chatman, 1990, p. 46). Según el Grupo Entrevernes, reside en el mismo análisis narrativo “la tarea de detectar los estados y los cambios y representar rigurosamente las divergencias, las diferencias que los estados y cambios dejan ver bajo el modo de la sucesión” (Entrevernes, 1982, p. 24). Si van a favor del héroe conformarían un final eutético (feliz), en contra sería distético (infeliz), y atético: sin resolver. Por supuesto, los vectores narrativos pueden apuntar a un desenlace trágico en distintos puntos del relato para concluir en una terminación eutética con la finalidad de crear mayor expectación y, en general, mayor nivel de tensión y emotividad en la respuesta del público. En la labor analítica, resultaría conveniente distinguir entre acciones y acontecimientos:

Los sucesos son acciones (actos) o bien acontecimientos. Ambos son cambios de estado. Una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente. (...) Los tipos principales de acciones que puede realizar un personaje u otro existente son actos físicos no verbales, comentarios, pensamientos y sentimientos, percepciones y sensaciones. (...) Un acontecimiento supone un predicado cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado: por ejemplo, “la tormenta dejó a Pedro a la deriva” (Chatman, pp. 46-47).

Para García Jiménez, se deben tomar en cuenta los siguientes niveles en el análisis de la acción (1993, pp. 309-311) que clarifican la relación del suceso con el subtexto de la narración:

- a) Conceptual: el “sentido de la acción” (intención, finalidad, preferencia, etc.).
- b) Proposicional: veredictos, decretos, compromisos, actitudes, exposiciones.
- c) Discursivo (argumental): la lógica de la acción.

Con la finalidad de que un relato funcione como tal, es preciso que la acción sea transformadora: que produzca un cambio de estado interior, exterior o ambos. “Podemos en principio reconocer cambios *de carácter*, relativos a los “modos de ser” de los personajes, y cambios *de actitud*, relativos a los modos de hacer” Casetti y Di Chio (1990, p. 199). Estas acciones, que son en sí mismas transformaciones de estado responden a su vez a una jerarquía, por la que cuanto más considerables sean estos cambios, mayor será la relevancia de la acción en el texto.

El entramado de acciones, lo mismo que los matices de la forma del contenido (los existentes, personaje, sucesos y escenarios) responden a la articulación de una serie de temáticas halladas en la sustancia de la historia o el contenido. De este modo sería cómo “la forma del contenido, que es independiente del sentido y mantiene una relación arbitraria con el mismo, (...) le da forma en una sustancia del contenido” (Hjemslev, 1974, p. 79). Para concretar en la definición de *tema*, la misma consistiría en “aquello que es significado a lo largo de la película, sin ser jamás explicitado ni explícito, y que, poco a poco, se va filtrando en la conciencia del espectador” (Mitry, 1989, p. 453). Para formular el tema, se plantean también los motivos argumentales, que “son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo del texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal” (Casetti y Chio, 1990, p. 128). A su vez, el tema es proyectado por medio de una tesis que atraviesa el relato. “La tesis es un tema demostrado. Así como la idea y el tema están presentes,

activan y motivan el inicio del relato, la tesis se desprende de su final, cuando la idea y el tema han quedado suficientemente demostrados por el argumento” (García Jiménez, 1993, p. 151).

De nuevo, el largometraje *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976) plantea cierto simbolismo en relación a la vieja España, la nueva España, la penetración de España en Europa y viceversa. El mismo viene denotado por las posturas de los personajes y las acciones que acometen, representativos de la identidad patriótica en distintos momentos de la historia. Para Casetti y Chio, parte de la puesta en escena son los informantes, indicios, temas y motivos, además de claves y *leitmotives* (1990). Conviene tener en cuenta los rasgos argumentales. Para García Jiménez, se trata de “un factor puramente aditivo: caracteriza a la acción, la adorna, la ambienta, pero no la constituye” (1993, p. 324). La labor de definir aspectos narrativos del relato para identificar los mismos en un determinado objeto precede a la fase del proceso analítico en la que se establecen las relaciones entre los mismos. Se trata de comprender el funcionamiento estructural del objeto del discurso, y desgranar, en la mayor profundidad posible, el tejido de sus figuras. “Subrayemos, por último, que el procedimiento aquí esbozado puede compararse al de la búsqueda de los temas que, en el ámbito literario, trata de explorar las diversas y múltiples conexiones que presentan los discursos” (Grupo Entrevernes, 1982, p.115). Para Barthes, entre los sistemas semiológicos como objetos, gestos, imágenes, encontramos «una sustancia de la expresión cuyo ser no está en la significación; suelen ser objetos de uso separados de la sociedad con fines de significación: el vestido sirve para protegerse, la comida para nutrirse, aunque también sirvan para significar» (1971, pp. 43-44). La sustancia del discurso, de la expresión, viene conformada por las palabras, escritura, voz en *off* de ella, la música, los rótulos, es decir, niveles: verbal, icónico y sonoro. Si bien, la pragmática, la propia recepción del objeto audiovisual de análisis y su percepción posterior tanto como su significación cultural, se concretarían también en la sustancia de la expresión.

2.4.2. El contenido y su evolución.

Los relatos fílmicos que se realizaron de nacionalidad española desde el año 1970 a 1979 ascienden a un total de 1090 películas. Fueron diez años convulsos en lo socio-político y cultural, por lo que no es de extrañar que se dieran grandes cambios entre las propuestas cinematográficas de principios de la década y aquellas del final. Primeramente, veremos la evolución de la producción durante estos diez años en términos de volumen y de resultados de taquilla, para desglosar a continuación los motivos argumentales principales en las narrativas fílmicas del decenio.

Durante la década al completo, la producción media de películas anuales sería 109. Por supuesto, las cifras varían siendo 1972 el año más productivo en número de títulos, con 127. Sin embargo, la recaudación de principios de la década crece exponencialmente, llegando a ser prácticamente triplicada en 1977 con respecto a 1970. Con un total de solo 112 películas producidas, el año 1977 duplicó sobradamente al año 1972 en relación a la recaudación. Seguidamente, pasaremos a exponer los datos sobre los contenidos narrativos de la producción de la década empezando por los planteamientos más genéricos.

A principios de la década, el contenido sexual del cine español comercial no conlleva desnudo como tal ni escenas explícitas. Sí se incluyen besos y escenas en ropa interior que son rápidamente cortadas si se supone que la acción, en el sentido erótico, va a ir a más. Este leve pero notable incremento en la mostración de piel puede ser ejemplificado en el personaje cinematográfico encarnado por Sara Montiel. Si en *El último cuplé*, en 1957, uno de sus vestidos más reveladores implicaba una abertura en la pierna que dejaba ver parcialmente la parte frontal de su muslo izquierdo, en *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971) su número más

transgresor, *La pícaro ingenua*, muestra a la diva cubierta exclusivamente por pedrería colocada estratégicamente sobre localizaciones erógenas a modo de lujosa, si bien menguada, ropa interior; con la ayuda, eso sí, de un gran abanico de plumas que coloca sobre ella y retira intermitentemente como parte erotizante de la coreografía.

A excepción de los personajes popularizados por la diva manchega, en términos generales, el cine español del franquismo podría ser considerado históricamente privativo en lo que a erotismo se refiere. En filmes populares de la Transición española como *Vida conyugal* sana (Roberto Bodegas, 1976) o *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977) se echa la vista atrás con el fin de subrayar que el epítome del erotismo cinematográfico para el adolescente español en los años cincuenta había sido el icono estadounidense Marilyn Monroe: de vestuario y lenguaje no verbal sugerente, sería lo más extremo en sortear la dura censura franquista.

En todo caso, la *ola de erotismo* fue un fenómeno de los años setenta que empezaba a hacerse notar desde la década anterior con mayor laxitud en la mostración de desnudos —y mucha mayor incidencia en los femeninos— ya desde finales de los sesenta. La permeabilidad de los modos de representación de lo erótico-explicito comienza a resultar especialmente notable en el meridiano de la década. En 1975, el melodrama *El secreto inconfesable de un chico bien*, dirigida por Jorge Grau, con una trayectoria que recorre desde el cine documental —*Chicas de club* (1970)— al más puro cine de género —*No profanéis el sueño de los muertos* (1974)— ofrece escenas de contenido sexual aludido explícita y formalmente de manera novedosa⁸³.

Aunque se atribuye la hazaña del primer desnudo frontal entero femenino a la película también de Jorge Grau *La trastienda* (1976), en 1975, Roberto Bodegas estrena *La adúltera*, un largometraje con guion de Rafael Azcona en colaboración con el propio Bodegas, que muestra un desnudo frontal de la actriz Amparo Soler. Su personaje, una mujer casada y decepcionada en el matrimonio, se muestra —como lo haría María José Cantudo en el film de Grau— en la intimidad de su dormitorio y desnuda frente al espejo. Los matices argumentales, su decepción marital sexual, difieren del film protagonizado por la actriz andaluza. La película de Roberto Bodegas, una coproducción con Francia e Italia, tuvo en España un resultado de taquilla bastante discreto.

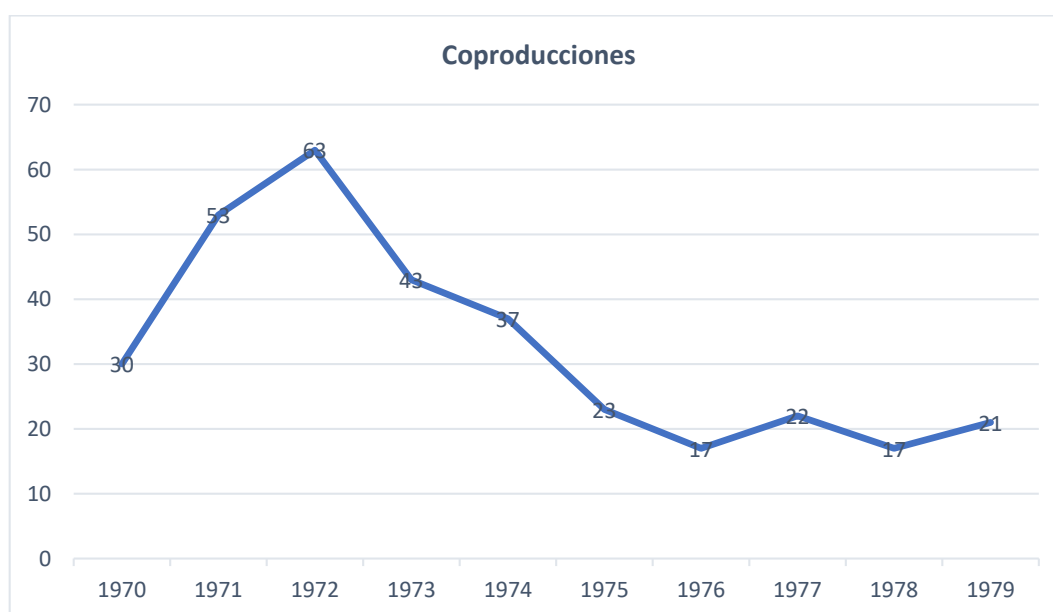
1975 fue año mundial de la mujer, y también el del estreno de *La espuela* (Roberto Fandiño), un film en el que figura un personaje homosexual de relevancia en el relato y cuya sexualidad es dignificada en el planteamiento discursivo del mismo —que como tema argumental tiene la oposición al patriarcado—. Desaparece la paternalista voz en *over* en el inicio de los relatos del cine comercial español, tan típica de los filmes de Vicente Escrivá y Mariano Ozores— y comienzan a reincidir las obras cinematográficas que retratan la Guerra Civil. Este escenario contribuye a que en 1976, en las películas, se pudieran ver escenas del espacio íntimo de los personajes más allá de las denominadas *escenas de cama*. Por ejemplo, el personaje que interpreta Amparo Soler en el largometraje *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976) —una señora de clase alta experimentando una serie de conflictos socio-familiares en la década de los 20 a los 30 del siglo pasado— se muestra en una escena manteniendo una conversación con su marido, ambos en el cuarto de baño, mientras ella se asea explícitamente en el bidé del cual se queja (el marido es un fabricante de bañeras). Este tipo de intimidades cotidianas no se

⁸³ Juanjo (José Sacristán) lleva ocho años de noviazgo con Ana (María José Cantudo) sin mantener relaciones íntimas. El relato apunta que la impotencia de él, fruto de su represión sexual, es el motivo principal de este hecho. El protagonista trata de redimir su problema tanto con la ejecución de prácticas onanistas como estableciendo una relación clandestina con una joven alumna quien complace en practicarle sexo oral. La explicitud de estos pasajes, y lo subrepticio de los actos, no se registra en el cine sincrónico nacional, ni previo, de índole similar.

registran en largometrajes previos de la década en la tercera vía, el cine de género o, ni mucho menos, la comedia alimenticia⁸⁴. La película de Giménez Rico trata sobre el sinsentido y el sufrimiento en la guerra civil, con ciertos matices. Los modos de representación del cine nacional cambiaron de un año para otro, lo que atrajo un incremento de la audiencia a las salas con un aire renovador a las propuestas narrativas.

Por otra parte, si nos detenemos a observar los filmes coproducidos, la mayoría han tenido lugar con otros países europeos. También se han registrado algunas coproducciones intercontinentales, aunque de manera puntual.

Gráfico 12. Evolución del número de coproducciones.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la base del ICAA.

Las coproducciones con Italia son numerosas a principios de la década. Los géneros, y el tipo de planteamiento cinematográfico, presentan cierta homogeneidad. En este sentido, abundan los largometrajes de aventuras, los (spaghetti-chorizo /paella) westerns y los filmes enclavados en el denominado cine *giallo*, como ha sido indicado en el apartado anterior.

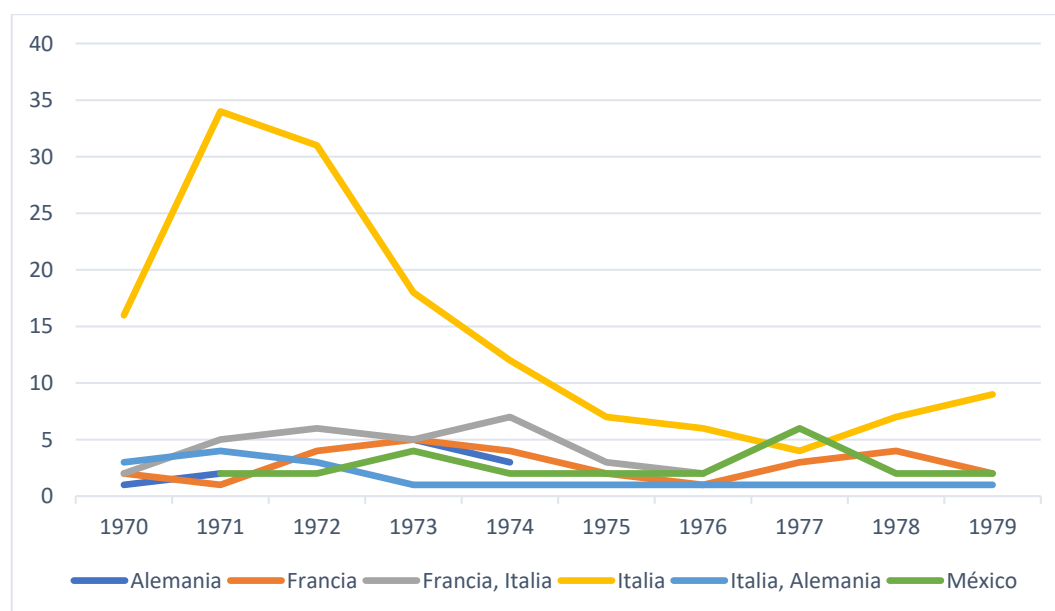
Solo nos quedaría realizar un recorrido por las propuestas en coproducción que no se ciñen a los géneros ya vistos. En primer lugar, tendríamos el cine de aventuras. Dentro de esta categoría, encontramos cintas como *El arquero de Sherwood* (Giorgio Ferroni, 1971), basada en el afamado relato sobre Robin Hood, *El corsario* (Antonio Mollica, 1971), *La espada Normanda* (Roberto Mauri, 1971) o *La rebelión de los bucaneros* (José Luis Merino, 1972) con guion de José Luis Merino. Estos filmes comparten ambientación, de época, rodadas frecuentemente junto al mar ofreciendo planos de batallas navales, que implican explosiones sobre el océano y personajes enfundados en vistosos vestuarios.

⁸⁴ Con esto no aludimos a que no se mostraran escenas en el baño o en la bañera, pero no con la cotidianidad (y el *realismo*) que presenta el cine posterior.

Con la tendencia de avivar el contenido violento, y muchas veces sexual, en estas películas también permean estas tónicas, ya sea a niveles relativamente moderados que permitan el entretenimiento familiar. Así, *El corsario negro* (Lorenzo Gicca Palli, 1972) contiene abundantes peleas con espada y un tema como la trata de mujeres. Un caso más extremo sería *La luz del fin del mundo* (Kevin Billinton, 1971) una coproducción con Estados Unidos y Lichtenstein, protagonizado por Kirk Douglas y Yul Brynner con considerable repercusión en la taquilla nacional. Se trata de un relato de piratas particularmente cruento, que incluye la agresión sexual y la tortura con cierta explicitud.

En términos generales, estas propuestas, dirigidas a una audiencia juvenil se verán agravadas hacia el meridiano de la década. Así, *Colmillo blanco* (Lucio Fulci, 1974), una coproducción con Francia e Italia protagonizada por un perro inteligente y fiel, despliega escenas con composiciones propias del cine de terror, como dilatados ataques a la yugular en primer plano o luchas encarnizadas entre el perro protagonista y un oso que chocan por su veracidad agresiva.

Gráfico 13. Coproducciones por países.



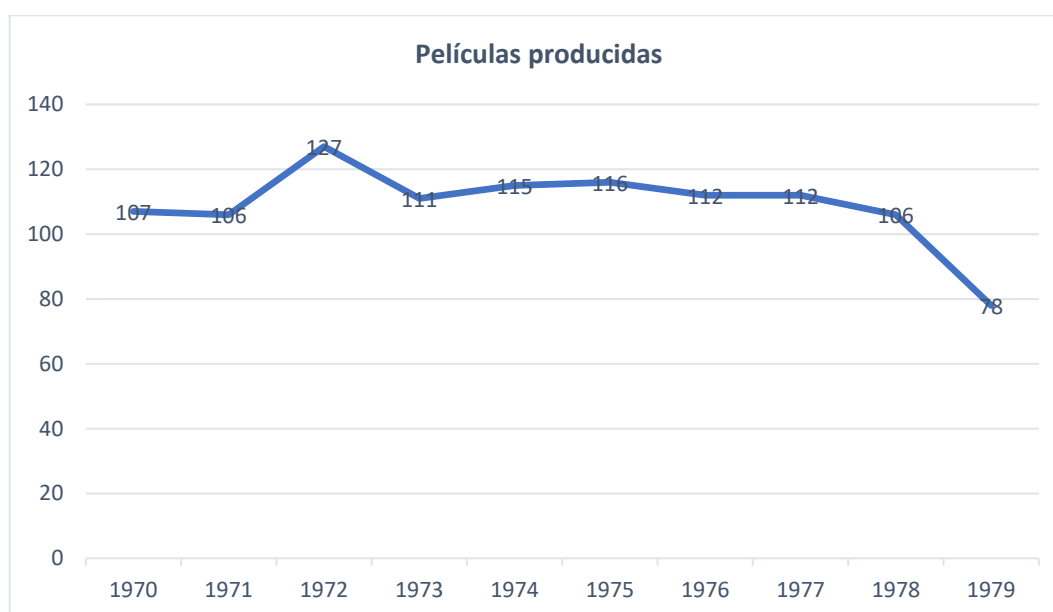
Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la base del ICAA.

Una gran coproducción sería *Las petroleras* (Christian Jaque, 1972) en la que colaboran Francia, Italia y Reino Unido, interpretada por un amplio reparto encabezado por Brigitte Bardot, Claudia Cardinale y secundado por Teresa Gimpera, Emma Cohen y Patty Shepard entre otras estrellas patrias del momento como José Luis López Vázquez o Manuel Zarzo. El argumento trabaja para el lucimiento físico de las protagonistas insistentemente y desde cierta comicidad. El momento álgido consiste en una pelea cuerpo a cuerpo entre Bardot y Cardinale que combina erotismo y violencia con notas de humor.

Eugenio Martín realizará varios filmes en coproducción, heterogéneos (*giallo*, *western*, *terror*) y de cierta excepcionalidad en sus respectivas categorías. Así, el euro-western *El hombre de río Malo* (1972) es interpretado por los internacionales Lee Van Cliff, James Manson y Gina Lollobrigida, aunque esta última aparece en escenas algo puntuales. *Pánico en el Transiberiano*

(Eugenio Martín, 1972), en coproducción con Reino Unido, supone una cinta remarcable en el género del terror del momento al consagrarse como película de culto. Con cierta crítica política que puede ser rastreada en las referencias dialógicas⁸⁵, la cinta está interpretada por Peter Cushing, Julio Peña, Christopher Lee, Silvia Tortosa, Alberto de Mendoza, Helga Liné y Víctor Israel. La película mezcla unos curiosos efectos especiales con gore, momias / zombies y, pretendido, lujo imperial. Un ejemplo de las coproducciones a finales de la década podría ser el *nazi-exploitation* *Tren especial para Hitler*⁸⁶ (Alain Payet, 1977), de contenido sexual explícito que ocupa un porcentaje importante de la cinta.

Gráfico 14. Número de películas producidas anualmente.



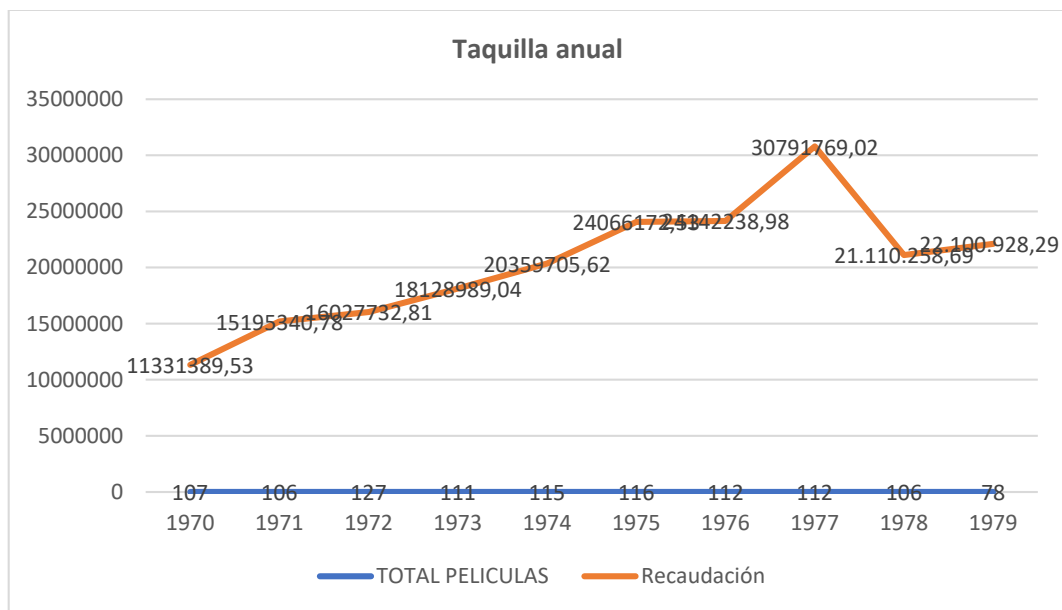
Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la base del ICAA.

El siguiente gráfico muestra la recaudación en taquilla año a año. Se observa una evolución en términos de ingresos que no es proporcional al nivel de producción (gráfico 12).

Gráfico 15. Total de la recaudación durante el periodo.

⁸⁵ Por ejemplo: *¿El monstruo? ¡Imposible, somos ingleses!* (Martín, 1972).

⁸⁶ Aunque es una película más coral, menos intimista, sigue la línea de la internacional *Portero de noche* (Liliana Cavani, 1974)



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la base del ICAA.

La media de películas producidas se mantiene relativamente constante, con pequeñas variaciones en 1972 y 1978, y una caída notable en la clausura del decenio. Torreiro comenta el alto nivel productivo de la época para relacionar la respuesta del público en términos de taquilla con la evolución de las temáticas:

Desde 1973 en adelante, intentaron realizar una crítica elíptica y metafórica debido al todavía vigente funcionamiento de la censura, pero progresivamente más punzante, que logró conectar con un público muy amplio, luna de miel entre la producción española y su espectador que duró hasta 1978 (1995, p. 352).

Como habíamos visto en el apartado 2.1. de este trabajo, la industria del cine experimentaba la crisis sobrevenida por el consumo televisivo y el incipiente mercado del vídeo doméstico. En España, de manera paralela a la situación internacional, el cine ofrecía contenidos competitivos en relación a lo emitido por la televisión con propuestas narrativas de carácter provocador. Con el paso de los años y la laxitud de la censura, este fenómeno se ve acrecentado y el incremento de la taquilla serviría como muestra de la positiva respuesta del público al respecto.

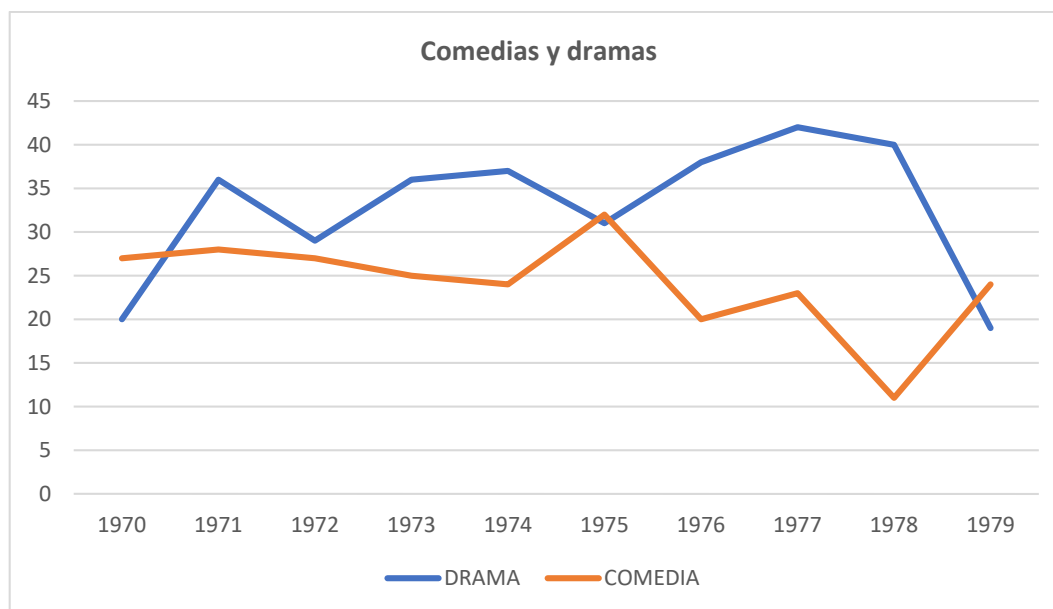
2.4.3. Los géneros.

En búsqueda de una categorización de los géneros cinematográficos, podríamos clasificarlos por las expectativas que generan y el tratamiento (comedia, drama, terror, aventura, etc.), como también por su contextualización temporal (histórica, futurista) o por temas: bélico, policíaco, religioso, etc. Pero según Altman (2000), incluso cuando las películas comparten un mismo tema no se consideran como un género si el mismo no recibiera sistemáticamente un tratamiento similar y reconocible. El autor expone el género como conducto; una suerte de estructura que facilita la vehiculación del proyecto fílmico de guionistas a productores y directores, e incluso exhibidores y público.

Aunque al principio del decenio se producen mayor número de comedias que de dramas, esta tendencia se ve rápidamente invertida. Se aprecia un leve repunte al final, los años 1976, 1977

y 1978, en los se concentra la mayor recaudación, son los que producen más dramas en detrimento de las comedias.

Gráfico 16. Comedia y dramas a lo largo del decenio.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la muestra.

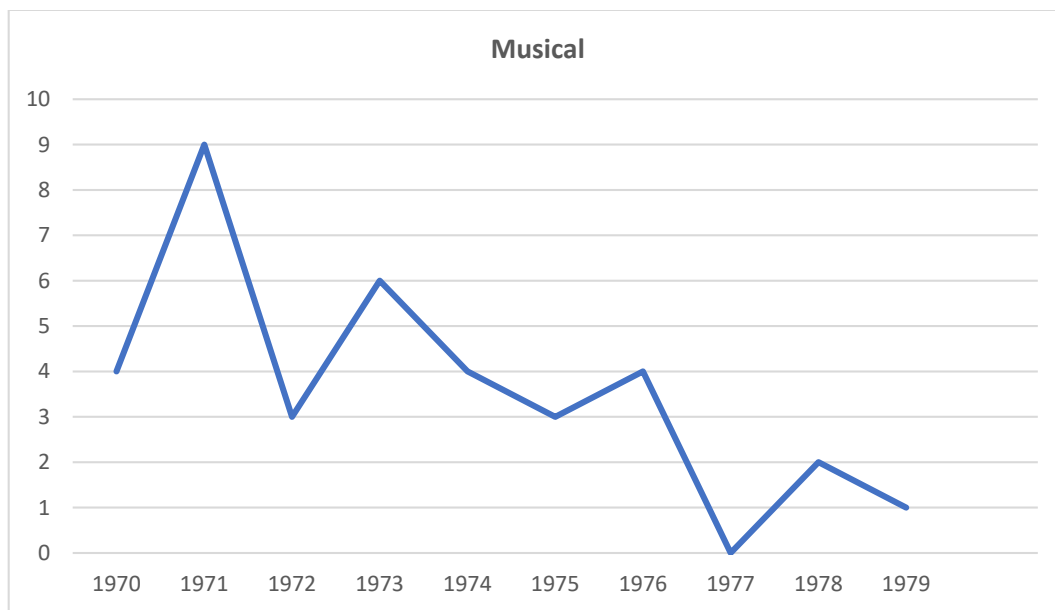
Si el drama deriva de la tragedia y la épica,

la comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena (Aristóteles, 1984, p. 19).

El género se concibe como un corpus de películas y cada género constituye un universo completo y, relativamente, cerrado. La tragicomedia “nace de dos géneros diametralmente opuestos” (2000, p. 22). La misma se habría perfilado desde “la segunda mitad del XVIII”⁸⁷ (p. 22). Altman (2000) indica que el género cumple una función anti-norma para terminar comulgando con la norma, incluso, en el caso de los musicales. La producción de musicales resulta irregular a lo largo de la década, decayendo considerablemente al final de la misma.

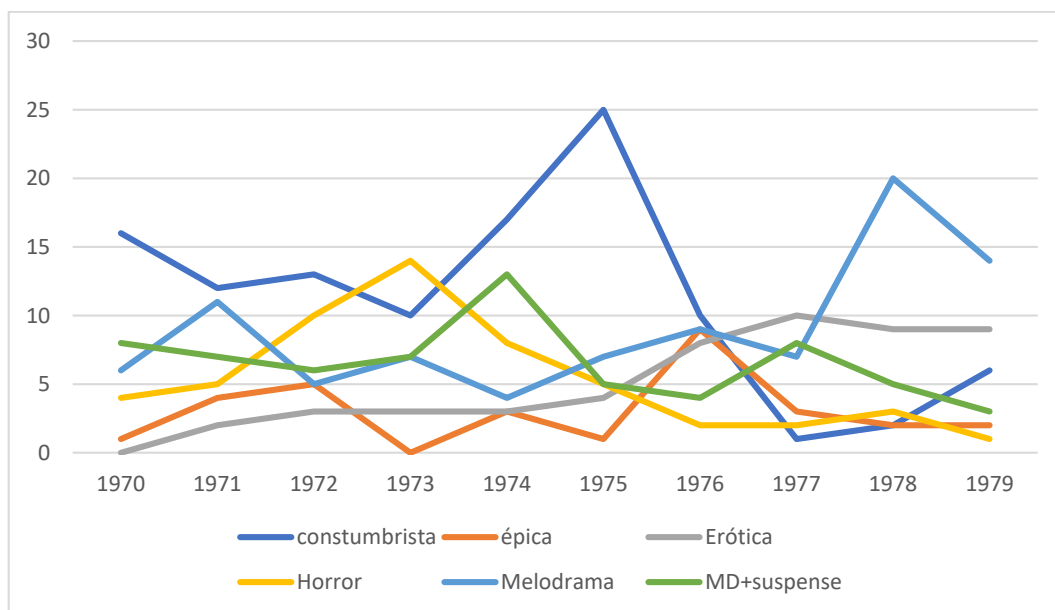
Gráfico 17. Evolución del género musical durante el periodo.

⁸⁷ Ejemplos de tragicomedias podrían ser la comedia nueva de Lope de Vega o Calderón de la Barca, como *La vida es sueño*.



Fuente: elaboración propia.

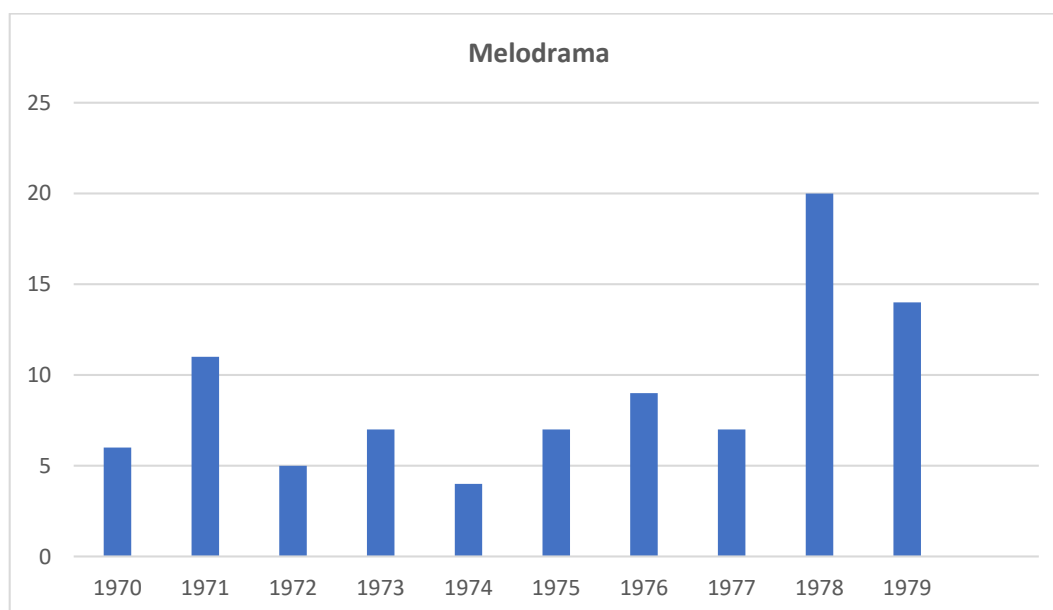
Gráfico 18. Clasificación de películas por género.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la muestra.

Bajo la etiqueta “melodrama” se han acogido una variedad de relatos que exaltan el dramatismo narrativo por medio de acentuados recursos argumentales como la dilatación de ciertas escenas y el empleo de la banda sonora para subrayar unas determinadas emociones dramáticas. Por su planteamiento, algunos ejemplos podrían ser *El gran crucero* (José G. Maesso, 1970), *El Cristo del océano* (Ramón Fernández, 1971) o *Marianela* (Angelino Fons, 1972).

Gráfico 19. El melodrama a lo largo del decenio.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la muestra.

2.4.4. Tópicos argumentales

A continuación, repasaremos la evolución a lo largo de la década por algunos de los tópicos argumentales más habituales del discurso cinematográfico español entre 1970 y 1979.

Aborto.

Si bien la incidencia del aborto como motivo argumental principal es detectable en ciertas producciones a lo largo del decenio, su planteamiento resultaría reincidentemente adoctrinador y anti-abortista. En la primera mitad de la década, algunos ejemplos irían desde *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) con la interpretación de Ana Belén, hasta la radical *No matarás* (César F. Ardavín, 1974) protagonizada por una jovencísima Ángela Molina. Estos argumentos vinculan las relaciones prematrimoniales con el embarazo indeseado. Sus protagonistas serían candidas muchachas sexualmente inexpertas que, por perseverancia de sus parejas, terminan con una situación inmanejable para la que el aborto emerge como solución, desencadenando con ello el drama. La practicante del aborto clandestino se presenta como una mujer materialista e inhumana, totalmente capaz del homicidio con tal de cobrar su servicio. La única salvación posible para la protagonista consistiría en no acometer la interrupción del embarazo⁸⁸.

Una película basada plenamente en su mensaje antiabortista que tuvo cierta repercusión fue *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973) declarada de "interés especial". Ana (Emma Cohen),

⁸⁸ Dado que el planteamiento cinematográfico aparece bajo una luz maniquea, resultaría conveniente señalar que el aborto clandestino era una práctica temida no solo en España sino en el panorama internacional. Por otro lado, en algunos países se habían tomado medidas para ofrecer gestiones sanitarias apropiadas a la situación con cierta polémica, como era el caso de Inglaterra.

una joven trabajadora que, sin querer, comienza un idilio con un hombre (Manuel Zarzo) que, aunque ella no lo sabe, está casado con una mujer minusválida que no puede tener hijos. Embarazada y enterada de la doble vida de su amante, decide abortar pese a las súplicas de este para que no lo haga. El relato trata de señalar el error de la protagonista dado que, de continuar con el embarazo, posibilitaría la descendencia de un matrimonio impedido si accediera poner su cuerpo al servicio de este cometido. Al no hacerlo, se ve abocada a la enfermedad y la muerte tras ser sometida a una práctica abortiva temeraria. La película es un relato coral. El resto de los personajes afectados se componen de prostitutas callejeras subyugadas a la violencia de su proxeneta, o adúlteras bisexuales depravadas que atormentan a sus esposos. Aunque el retrato general que proyecta el largometraje resultaría excesivo y exagerado, no exime que la sexualidad femenina estaba fuertemente condicionada en la realidad.

Para la familia franquista, la virginidad femenina era esencial, ya que si se perdía no sólo se ponía en duda la honestidad de la chica, sino también la de la familia. Cuando una chica soltera comunicaba a sus padres su embarazo algunos la protegían escondiéndola o ayudando al aborto o al infanticidio. Sin embargo, muchos padres decidían echar a la hija del hogar para salvar el honor de la familia (Fayanás, 2017, párr. 15).

El largometraje *Madres solteras* (Antonio del Amo, 1975) trata de ahondar en la problemática y ofrecer soluciones. Paca Gabaldón interpreta a una médica y madre soltera, dedicada a ayudar a chicas desesperadas que quedan embarazadas, todas, de su propio exnovio que se empeña en embarazarlas para luego abandonarlas⁸⁹. Aparecen personajes de nacionalidad inglesa a favor del aborto bajo una luz desfavorable y proxenetas que envían a las trabajadoras en cadena desde la “Costa Fleming” a abortar a Reino Unido. Para dotar a las muchachas de independencia económica, la doctora las envía a *Tántalo*, un local regido por ella en el que bailan y los clientes pueden mirar, pero no tocarlas —lo que podría ofrecer alguna idea sobre el retrato que los medios ofrecían acerca de las posibilidades de independencia económica de las mujeres, y en este caso en particular, de las madres solteras—.

En el mismo año, Juan Xiol estrena *El precio del aborto* vinculando la circunstancia con la prostitución mientras se incide en el mensaje contra la interrupción del embarazo. En 1977, la película anti-abortista dirigida por Gil Carretero *Abortar en Londres* empieza con una encuesta callejera sobre la legalización del aborto para pasar luego a la dramatización de los hechos que incluyen desnudos femeninos⁹⁰. En el mismo año, *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977) presenta en la resolución del relato una joven embarazada que cuenta con el apoyo de la familia para abortar, eso sí, en secreto. Ya en 1978, Ignacio F. Iquino —un cineasta de larga trayectoria filmográfica durante el franquismo— planteaba, tras haber realizado la anti-abortista *Aborto criminal* 1973 con cierto éxito en taquilla, un cura pro-aborto como personaje esporádico, aunque relevante, en *Los violadores del amanecer*.

Acoso sexual.

En las comedias comerciales de la primera mitad del decenio, la representación del acoso sexual naturalizado resulta bastante expandido, incluso en contextos tan extremos como una consulta entre especialista médico y paciente. En *Celos, amor y mercado común* (Alfonso Paso, 1973) con guion de Alfonso Paso, la paciente vuelve a cada cita e ingenuamente obedece al psiquiatra

⁸⁹ Hasta la reforma de la ley en 1981, los hombres quedaban exentos de responsabilizarse de las criaturas que venían al mundo si no querían. Le película parece indicar este hecho como principal motivo de aborto.

⁹⁰ La protagonista se desmaya durante el aborto y vemos como la intentan reanimar mientras muestra los pechos desnudos.

cuando este le pide que se quite más ropa sin tener que ver con el motivo de la visita. En la misma cinta vemos como un fontanero escrudiña las piernas de la asistenta acosadoramente mientras ella se muestra encantada y lo alienta a proseguir con el acoso. Aunque estos motivos argumentales puedan parecer nimios, llama la atención lo reiterado de las escenas de acoso en clave de humor hallados en estas películas. En este sentido, los personajes interpretados por el actor Paco Martínez Soria en sus largometrajes de estos años, suelen acosar compulsivamente a cuanta muchacha joven y atractiva se cruce delante. *El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973) con guion de Alfonso Paso, Vicente Coello, Mariano Ozores comienza con el protagonista (Martínez Soria) en el hospital atendido por una atractiva enfermera. Él deja caer el sonotone para que ella lo recoja y poder mirarla. La ingenuidad y la complacencia de los personajes femeninos son motivo de gag de manera reiterada. Leandro (Martínez Soria) no perderá ocasión de acosar a la decoradora, haciéndola subir escaleras para mirarle las piernas o los pechos.

Los relatos se construyen en su gran mayoría sobre una figura arquetípica y patriarcal, con una predisposición servicial que adquiere tintes de redención. El tema del conflicto entre un mundo nuevo y uno de más raigambre, se materializa corporal y emocionalmente en los individuos incorporados por Paco Martínez Soria (Huerta y Pérez, 2012).

De nuevo, en *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1975) lo primero que hace el protagonista (Martínez Soria) en cuanto le dicen que el divorcio es vigente es echarse a la calle a acosar jovencitas. Las únicas mujeres a las que presta su atención son bellas, jóvenes y sexualmente disponibles. Los acosos sexuales desplegados por los personajes que encarna Martínez Soria en el cine comercial suponen buena base de la comicidad de estos relatos aún en 1976. Este año, *Estoy hecho un chaval* (Roberto Bodegas) el protagonista ejecuta una suerte de tocamientos empezando por su secretaria, a los que ella reacciona como si fueran apropiadas⁹¹ “cosquillas” en la cintura de un responsable a su subordinada.

Para mediados de la década, las representaciones del acoso sexual y sus consecuencias se diversifican considerablemente. El retrato del acoso de Julio (Fernando Fernán Gómez) a Paca (Concha Velasco) es plasmado bajo una luz dramática en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975) y expone el triste suplicio del personaje femenino ante el acto reiterado. En el mismo año, *El secreto inconfesable de un chico bien* (Jorge Grau) escenifica cómo el médico de familia trata de curar la impotencia por protagonista (José Sacristán) abusando de él en el consultorio —en este caso no complace, sino que sale huyendo—. Sin embargo, en las mismas fechas, *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976) plantea un retrato favorable del acoso sufrido por Manolo Escobar de su empleadora en esta ocasión.

Adaptaciones: trasvases de la literatura.

Son un tanto populares las adaptaciones de la obra de Benito Pérez Galdós a la pantalla grande en la primera mitad del decenio. Ejemplos son *La duda* (Rafael Gil, 1972) con Fernando Rey, Analía Gadé e Inma de Santis como protagonistas y *Marianela* (Angelino Fons, 1972) protagonizada por una Rocío Dúrcal levemente desfigurada a golpe de maquillaje. Ambos relatos ahondan en las rigideces familiares y sociales de una España pretérita con posibles

⁹¹ Estos planteamientos no son exclusivos del cine español en esos años. En el melodrama coproducido con *Italia Blanco, rojo y...* (Alberto Lattuada, 1972) Hanibal (Adriano Celentano) mantiene contentos a los ingresados en el hospital con revistas pornográficas y acosa a monjas y enfermeras gravemente, tocándoles los pechos entre otras acciones que ellas parecen tomar a guasa y sin ofensa.

resonancias sincrónicas. También realizan adaptaciones del escritor canarión Pedro Olea (*Tormento*, 1974) y Luis Buñuel (*Tristana*, 1970).

Gonzalo Suarez adapta *La Regenta* (1974) de Clarín con Emma Penella, abordando motivos argumentales recurrentes de la época relacionados con el poder de la Iglesia, la represión sexual o la simbología de un determinado personaje materno dominante, autoritario, aniquilante y culpabilizador —como elaboraremos más adelante en este apartado en relación al personaje de la madre como símbolo de España—. El cineasta adaptará posteriormente la obra de Ramón del Valle-Inclán en *Beatriz* (1976).

Adicciones.

El consumo de sustancias suele ser eludido en los relatos de la primera mitad de la década. Se hace alusión al consumo de alcohol, aunque de manera casual y sin compulsión. El alcoholismo como patología aparece con mayor incidencia en el meridiano de la década y como configuración de un personaje femenino protagonista con cierta reiteración. Así es planteado en los roles que interpretan Carmen Sevilla en *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1975), Analía Gadé en *Tu dios y mi infierno* (Rafael Romero Marchent, 1975) o Nadiuska en *La amante perfecta* (Pedro Lazaga, 1976).

De igual modo, durante la Transición, el cannabis figura significativamente en una serie de textos de índole heterogénea. Casi compulsivo resulta su consumo en la apacible *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) y recurrente su aparición en *Clímax* (Francisco Lara Polop, 1977), un *sex-ploitation*. El relato, que cuenta con la presencia de populares intérpretes, tales como Javier Escrivá, Teresa Gimpera o Beatriz Rossat, mostrará la adicción a la heroína por parte de los jóvenes de clase acomodada en el rol protagonista; lo que tiene como consecuencia su degradación letal. Ya en *Juventud drogada* (José Truchado) estrenada en el mismo año 1977, escenas recurrentes de consumo de hachís, y desnudos femeninos injustificados, se entremezclan con las del suministro de heroína. Con la llegada incipiente del cine quinquí, el consumo casual de cannabis es representado en *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977). Los delincuentes juveniles y agresores sexuales de *Los violadores del amanecer* consumen esporádicamente sustancias que mezclan con sus bebidas, pero que no llegan a explicitar de cuáles se trata. En *Los bingueros* (1979), Mariano Ozores retrata la ludopatía con su particular humor.

Adulterio.

El adulterio es un motivo argumental recurrente que manifiesta ciertas particularidades a principios de la década. En el caso de los personajes masculinos, el adulterio se presenta como una situación tentadora a la que sucumben sin remedio independientemente del nivel de satisfacción de su relación matrimonial. En los personajes femeninos, en cambio, se plantea como opción de revancha, que no llevan finalmente a cabo, tras saber de la infidelidad de su cónyuge. El particular planteamiento de posible transgresión de la esposa con una infidelidad que no se llega a materializar resulta un motivo argumental reiterado en la primera mitad de la década. Así ocurre en *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1972) con guion de Juan José Alonso Millán, *Celos, amor y mercado común* (Alfonso Paso, 1973) y en *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973). En este último, la esposa perdona gustosa las numerosas infidelidades del marido (Alfredo Landa), como si de la menor nimiedad se tratara, una vez queda nuevamente embarazada de este.

El adulterio impune del marido es también aludido como trama secundaria en *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972), *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970) o *El apartamento de la tentación* (Julio Buchs, 1971). En los dos últimos, repiten actores protagonistas Juan Luis

Galiardo, Carmen Sevilla, Helga Liné y Jaime de Mora. El esposo (Galiardo) tendría un trabajo que le permite trato diario con mujeres atractivas y disponibles con las que perpetra el adulterio, hasta que comienza a sospechar que su mujer también podría serle infiel, aunque no sea el caso, y los celos motivan el resurgimiento del deseo en la pareja.

En el cine comercial de estos años, uno de los escasos adulterios perpetrados por una esposa lo ofrece el cine de la tercera vía. En *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) Enrique (Sacristán) y Ana (Ana Belén) son amigos de otra bella pareja, Marita (Teresa Gimpera) y Paco (Ramiro Oliveros), que parecen tenerlo todo: juventud, comodidades y buena planta. Sin embargo, por medio de la amistad de Ana con Marita, sabemos que ella no es feliz en su matrimonio, que no ama a su pareja y que mantiene un romance secreto con el jefe (Alfredo Mayo) de él, un hombre mucho mayor que ella. El aspecto a subrayar en este trinomio reside en que el amante, complacido, compensa materialmente al marido con generosos ascensos laborales. Es de destacar que, en el cine español del meridiano de la década, el adulterio femenino queda frecuentemente vinculado con cierto proxenetismo, como veremos en el apartado *Prostitución* de este mismo epígrafe.

En 1974, la escenificación explícita del adulterio puede ser un motivo propio del cine *giallo*, como en *Perversión* (Francisco Lara Polop, 1974), en el que Marisa (Nadiuska) comienza un desafortunado idilio con su jefe sin saber que está casado. Tal vez, la mención de la coproducción con EEUU *Los cazadores* (Peter Colliston, 1974), un film *exploitation* en la que tres hombres secuestran a una pareja de adúlteros y los torturan en una cabaña, sirva para ilustrar parcialmente el estigma del adulterio en esos momentos también en el plano internacional. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la década, la luz sobre el adulterio empieza a resultar bastante menos condenatoria, y la acción femenina considerablemente más activa como en *La adúltera* (Roberto Bodegas, 1975), relato en el que una mujer devota del matrimonio y ama de casa dedicada (Amparo Soler) se siente cada vez más frustrada.

A principios de la segunda mitad del decenio, aún son hallados relatos sobre una clase socio-económicamente privilegiada que traza la dicotomía entre la figura de la esposa como perpetuadora de descendencia y personalidad insustancial, y la de la amante como complaciente servidora sexual. Así es en *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976) en la que Antonio Ferrandis interpreta a un adúltero en tiempos de la Guerra Civil y mantiene una relación de largo recorrido con una atractiva prostituta (Mónica Randall) enamorada de él. Un planteamiento similar puede ser hallado en *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976), aunque esta vez, la esposa interpretada por Claudia Gravy sí perpetra la infidelidad satisfactoriamente en última instancia. También lo hará Emilia (Ana Belén) en *Emilia... parada y fonda* (Angelino Fons, 1976), que tras años casada con un hombre mayor que ella al que no ama (Paco Rabal) experimenta su sexualidad en plenitud durante una escapada a Francia con un amante foráneo y también casado. Mariano Ozores no deja de retratar el adulterio en el mismo año 1976 en *Alcalde por elección*, pero aquí la esposa le es infiel a su marido adúltero (Alfredo Landa) con su propio alter-ego; es decir, con él mismo cuando se hace pasar por otra persona a modo de, presuntamente, reavivar la intimidad marital.

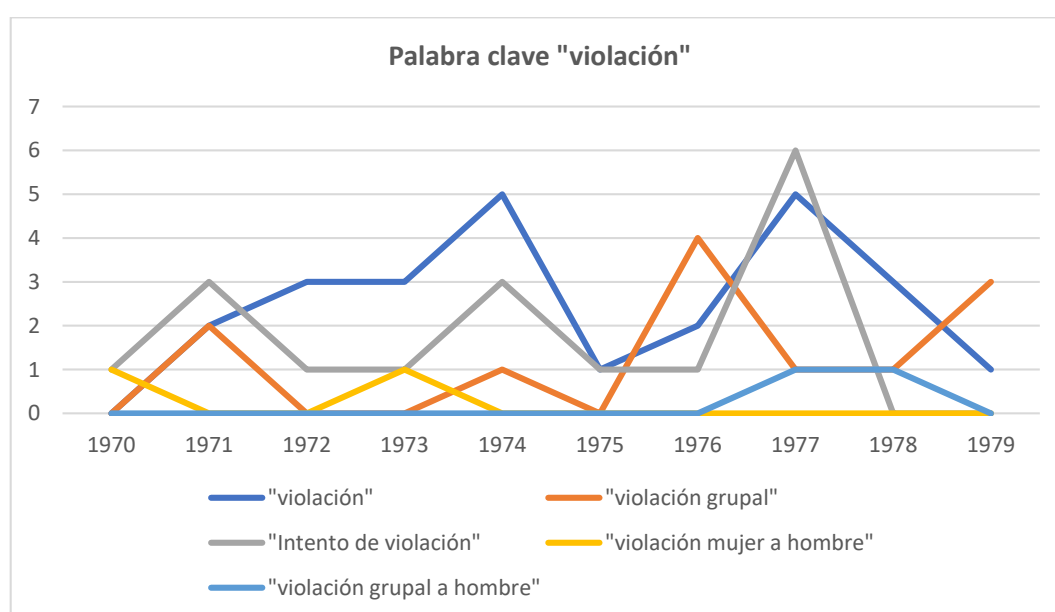
Hacia finales del decenio, las aventuras extramaritales toman un cariz de romanticismo para ambos roles femenino y masculino. En *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), Elena (Fiorella Faltoyano), tras un idilio con un amor de juventud cuando ambos están casados con otras parejas, exclama: “Al principio, echaré de menos los claveles rojos de *Robert Redford* pero ya pasará”. El propio Garci declararía: “Intento hacer una unión de lo que a mí me gustaba, que era el cine de Hollywood, tomando de modelo Casablanca, con un “documental” de lo que pasaba (2016, párr. 8).

El adulterio, cruzado con temáticas relacionadas con la infertilidad y otras propuestas narrativas, continuará siendo significativamente plasmado hacia el final del decenio, como por ejemplo en *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977). Ya al final de la década se estrena *Experiencia extramarital de una esposa* (Mauro Ivaldi, 1979), película erótica en coproducción con Italia, con un papel secundario de Amparo Muñoz, cuya temática central gira en torno al matrimonio-infidelidad.

Agresión sexual – violación.

La violación resulta una acción incidente en el cine de la época. Se han observado distintos escenarios relacionados con la agresión sexual en la filmografía del momento, que contemplan desde el intento de violación a la violación en grupo, pasando por ambos géneros de la víctima, femenino o masculino.

Gráfico 20. La agresión sexual como rasgo argumental.



Fuente: elaboración propia con los datos obtenidos de la muestra.

En el gráfico 20, se observa la reincidencia de la agresión sexual como temática en el cine a lo largo del decenio desde diversos planteamientos. A principios de la década, la escenificación explícita de la violación aparece como motivo argumental del cine de género, como por ejemplo en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), *Odio mi cuerpo* (Leon Klimovsky, 1974) un relato con toques de ciencia ficción en la que la protagonista (Alexandra Bastedo) sufre una violación múltiple callejera, o el *giallo* *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1974) en la que el personaje interpretado por Aldo Sambrell viola a la joven protagonista como modo de tortura.

La violación como rasgo argumental permea otro tipo de relatos fílmicos en la segunda mitad del decenio de manera significativa; en particular la violación grupal, como puede ser observado en *La menor* (Pedro Masó, 1976), *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1976) o *Beatriz* (Gonzalo Suarez, 1976), aunque en este último caso queda en un extenuante intento del acto finalmente frustrado. Resulta denotada también la violación como modo de castigo. En *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent, 1976) tras conocer la homosexualidad de Maria (Charo

López) y su interés romántico por su esposa, Juan (Juan Luis Galiardo) viola a esta tortuosamente en la clausura del relato; como también en el film *La siesta* (Jorge Grau, 1976) en la que la esposa del protagonista sufre una violación múltiple a manos de los vecinos que pretenden con ello vengarse del marido.

Por sorprendente que parezca, la violación como fuente de placer para la víctima mujer es plasmada en *El calor de la llama* (Rafael Romero Marchent, 1977), y no es único relato de estos años. En este caso, el desigual matrimonio entre la joven Gabriella (Elli Maclure) y el maduro Javier (Antonio Ferrandis), no consigue entenderse en la intimidad de su alcoba; problema que parece resolverse cuando él, encapuchado y de incógnito, la somete a una violación que redundaría en un encuentro satisfactorio para ambas partes. En *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977), Teresa es atacada y violada en el pueblo ante los ojos de su indefenso novio. Aunque se trata sin duda de una violación en toda regla, ciertos planos podrían resultar ambivalentes en tanto a la experiencia por parte de la víctima. *Del amor y la muerte* (Antonio Giménez Rico, 1977) retrata a su vez una violación perpetrada por Gonzalo (Simón Andreu) a la virginal Elena (Amparo Muñoz) como el inicio de una relación pasional. El relato plasma a su vez una violación grupal a un personaje masculino, el joven Rodrigo (Pedro Mari Sánchez), sexualmente agredido por los secuaces de Don Diego (Antonio Ferrandis).

En 1978, *Carne apaleada* (Javier Aguirre) retrata la violación grupal a un varón, de nuevo, un personaje secundario en la trama, que trabaja en la cárcel de mujeres y es agredido sexualmente por un grupo de hombres como supuesta represalia por su afeminamiento. El mismo año, la película dirigida por el cineasta catalán Ignacio F. Iquino *Los violadores del amanecer* escenificará violaciones grupales de manera reincidente.

Reacciones ambiguas por parte de las víctimas de agresión sexual, que ofrecerían cierta confusión sobre si sufren o gozan, son reiteradas hacia el final del decenio. Ejemplos serían, *Las eróticas vacaciones de Estela* (Zacarías Urbiola, 1978) o *Tráfico de menores* (Albero Negrín, 1978). Por otro lado, la violación múltiple que sufre la huelguista a la que da vida Alicia Sánchez a manos de unos matones de la patronal en *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978) o el personaje encarnado Ángela Molina en *El gran atasco* (Luigi Comencini, 1979) no presentarían la ambivalencia aludida.

Belleza.

La belleza femenina resultaría un rasgo asiduo de los relatos fílmicos estudiados. Cabe remarcar que la eclosión de la publicidad había subrayado unos cánones presentes en los medios de comunicación. Enrique (José Sacristán) en *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) en referencia a la publicidad televisiva, expresa a su psiquiatra “¡Qué mujeres! Antes no las veíamos... Pero ahora, ¡las vemos!”.

El psiquiatra (Antonio Ferrandis) muestra a Ana, su esposa (Ana Belén), el anuncio protagonizado por Amparo Muñoz que obsesiona a su marido. En la imagen, ella está sentada al borde de la cama de sábanas blancas y barrotes de bronce con ornamentos a juego con la mesita de noche y el quinqué. Parece desperezarse sonriente con las manos sobre la cabeza y luciendo un camisón fino de tirantes color rosa. Todo ello, en medio del campo manchego, rocoso, algo árido y con un sol mañanero que baña de luz la escena (luz por demás algo dura para lucir óptimamente toda su belleza). Mientras, el médico le indica:

Su marido es víctima del erotismo. De un erotismo tan sutil como implacable. Él no ha comprado ninguna parcela, ni ningún desodorante ni ningún coche... Lo que compra son esas maravillosas mujeres que anuncian los productos (Roberto Bodegas, 1974).

De nuevo, en *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández, 1975), Arturo Fernández regenta una clínica de estética concurrida de clientas que desean verse bellas, jóvenes y delgadas.

Al inicio de la década, el film dirigido por Fernando Fernán Gómez *Cómo casarse en siete días* (1970) expone las dificultades de una mujer poco agraciada, interpretada por Gracita Morales, para contraer matrimonio. Aunque es una comedia, el relato resaltaría el dramatismo de la soltería femenina en el momento y su vinculación socio-cultural con los atributos físicos.

En cuanto a la belleza masculina, las alusiones son puntuales y difusas, relacionadas con la virilidad. Por ejemplo, en *Mayordomo para todo* (Mariano Ozores, 1976), de nuevo —como ya pasara en *No desearás el vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970)—, el galán del relato se asocia con un menos agraciado compinche, encarnado en ambos casos por el actor Alfredo Landa, para servir de reclamo a las féminas que el icono del *landismo* termina seduciendo. De esta manera, atractivo y virilidad se relacionan en el mismo texto, pero no necesariamente en un mismo personaje. El epítome del atractivo masculino es encarnado reiteradamente por el actor Arturo Fernández, cuyos roles suelen ostentar un poder socio-económico alto, ciertas habilidades seductoras y enorme apetito sexual. Juan Luis Galiardo encarna papeles similares con notas algo más canallas. En *Mayordomo para todo*, su personaje pertenece, como en muchos otros relatos, a la esfera pública, en este caso por resultar un afamado deportista.

Bisexualidad.

En una década de eclosión en la visibilidad de las sexualidades disidentes, la bisexualidad resulta someramente aludida. El protagonista interpretado por Paco Rabal en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970) fantasea con una atractiva Duquesa de Alba promiscua y bisexual en esta producción de Elías Querejeta. Posteriormente, José María Forqué retrata a un travestí bisexual (José Luis López Vázquez) en *Una pareja distinta* (1974) y Fernando Merino relatará los vaivenes de una pérfida vedette bisexual a la que llaman "La cobra", encarnada por la internacional Perla Cristal *El comisario G. (El caso del cabaret)* (Fernando Merino, 1974). Bisexual es el personaje que encarna Charo López en *La Raulito en libertad* (Lautaro Múrua, 1977), si bien su personaje no es retratado bajo una luz particularmente positiva.

Burdel.

Cabe resaltar la presencia del burdel como rasgo o motivo argumental en los filmes de la década con diversos tratamientos, que irían desde el melodrama hasta el musical y la comedia. Un relato que presenta el burdel como escenario nuclear sería *Las señoritas de mala compañía* (1973), dirigida por el prolífico José Antonio Nieves Conde. La cinta cuenta con un popular reparto encabezado por María Luisa San José, Concha Velasco, Esperanza Roy e Isabel Garcés como madame. Las prostitutas, interpretadas por las actrices referidas, desempeñan su labor en un burdel emplazado en un pequeño pueblo de España. Entre sus clientes, se encuentra la práctica totalidad de los hombres del pueblo: D. Niceto (José Sazatornil), D. Idelfonso (Juanito Navarro), D. Pedro (Ismael Merlo), mientras sus esposas Doña Felisa (María Luisa Ponte), Doña Amparo (Mari Carmen Prendes), Doña Asunción (Tota Alba) critican estas prácticas que sus maridos tratan de mantener fuera del conocimiento público. El franquismo consideraba "la prostitución como un mal necesario para preservar la virginidad y la pureza del resto de mujeres españolas, es decir, de las buenas mujeres" (Fayanás, 2017, párr. 56), fomentando, en cierta medida, las casas de alterne y tratando de diluir la prostitución callejera con objeto de evitar, entre otras razones, las enfermedades de transmisión sexual, aparentemente.

En cualquier caso, si las posibilidades de mejora social de la mujer dependían de sus padres y esposos, las oportunidades para mujeres autónomas quedaban reducidas frecuentemente a la

explotación sexual de su cuerpo. En el relato, las prostitutas sufren un ostracismo férreo por parte de los habitantes del pueblo fuera de las paredes del burdel. El único personaje esperanzador viene encarnado por el cura, que se compadece de las jóvenes y desaprueba la actitud de las lugareñas y de los hombres que utilizan a estas mujeres como objetos, lo que supone que sea acusado de "rojillo". El director de *Surcos* (1951) emplaza la ciudad de Madrid como lugar de redención de la protagonista que, con la ayuda del cura, abandona el pueblo para emplearse como camarera en la capital en la clausura del relato.

Encontramos el burdel como centro argumental el mismo año 1973 en *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán) y en *Casa Flora* (Ramón Fernández), un musical sobre una casa de citas de provincias. En la película dirigida por Armiñán, pese a que el burdel queda emplazado fuera de España, el planteamiento en cuanto a los perfiles de las prostitutas y su rol en el relato presente abundante similitudes con el de Nieves Conde. Además, la actriz Esperanza Roy encarna a una de las trabajadoras sexuales en ambos filmes.

Si bien hablamos de burdeles retirados de las ciudades cuando aludimos a estos relatos, en 1975, el burdel urbano es retratado en la taquillera película dirigida por Germán Lorente titulada *Sensualidad*. La cinta cuenta con la presencia de una esplendorosa Amparo Muñoz como protagonista y, aunque esta vez, se trata de un drama y no una comedia como las anteriores, el planteamiento sigue siendo coral. De nuevo, el relato narra los devenires de cuatro atractivas prostitutas que trabajan en el mismo recinto, algunas por necesidad y otras voluntariamente sin más, y criticadas por sus compañeras por ello.

En plena Transición, el burdel retratado en *Parranda* (Gonzalo Suarez, 1977) resulta épico, crudo y esperpéntico, si bien la madame encarada por Queta Claver y la sufriente prostituta a la que da vida Charo López lo dotan de cierta calidez y sensualidad. En *Cara al sol que más calienta* (Jesús Yagüe, 1977), con guion de Fernán Gómez, la casa de citas se presenta como el lugar diseñado para cerrar negocios dudosos entre hombres de poder. La comedia alimenticia *El alcalde y la política* (Luis María Delgado, 1979) tiene por protagonista a Alfredo Landa interpretando a un alcalde malhumorado y caciquil que cierra sus negocios en el burdel del pueblo, mientras mantiene una relación con la madame interpretada por Esperanza Roy. En el relato, las chicas prostituidas parecen realizadas y satisfechas.

Castración.

La castración como motivo argumental puede ser detectada en la primera mitad, en películas de género como *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), en la que los zombis protagonistas le quitan los órganos a un delincuente y violador. Curiosamente, la castración escenificada reincidirá con mayor fuerza en los años siguientes como *Perros callejeros* (José Antonio De la Loma, 1977) o *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978).

Cine pornográfico.

La pornografía como motivo argumental es detectable en algunos filmes de esos años. Un planteamiento meta-fílmico que alude a los entresijos de la producción de un supuesto cine pornográfico puede ser hallado en *Clara es el precio* (Vicente Aranda, 1975) o *Striptease* (Germán Lorente, 1976), largometraje, este último, de prolongadas escenas eróticas. En otro registro, *Mauricio, mon amour* (Juan Bosch, 1976) cuenta con la interpretación de Arturo Fernández que, en un momento dado del relato, se desempeña como actor de cine pornográfico.

Crueldad animal.

Con la incidencia en el contenido violento explícito, se pueden detectar escenas de maltrato animal extremas (no solo en el cine español, pero también en el cine internacional de la década). Nos referimos a todo tipo de animales, desde pequeños mamíferos ejecutados en plano como en la película *Morbo* (Gonzalo Suarez, 1972) o una zorra apresada y disparada en *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) a el apaleamiento mortal de un perro *Furtivos* (José Luis Borau, 1975).

Delincuencia.

En la revisión del cine nacional de primera mitad de la década, parecería que la delincuencia es un tema hasta cierto punto eludido en el relato fílmico, relegado al cine de género o plasmado desde la fábula como en *La llamaban la madrina* (Mariano Ozores, 1973). Sin embargo, en la segunda mitad del decenio tomará considerable relevancia. Sirva de ejemplo la cinta dirigida por el cineasta de la tercera vía Roberto Bodegas: *Libertad provisional* (1976) protagonizado por Concha Velasco y Patxi Andión, este último en el papel de ladrón reincidente. La delincuencia resulta un rasgo característico en la emergencia del cine quinquí a finales de la década, con títulos como *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Perros callejeros* (José Antonio De la Loma, 1977) o *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Diferencia de clases.

Evitar cualquier tipo de posible subversión política o incitación a la misma resultaban cometido fundamental de la censura franquista⁹². En este sentido, sofocar la plasmación de la diferencia de clases como tal o la delincuencia por necesidad se convertía en obligación. Para ilustrar la sensibilidad de la censura con respecto a la diferencia de clases aún en los últimos años del tardofranquismo, hacemos acopio de esta cita hallada entre los materiales extras en la reedición para uso doméstico del DVD de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) que recoge declaraciones del director:

La prohibición, comunicada al productor y al previsto distribuidor nacional, Paramount Films de España, era una diáfana demostración de que a la censura le molestaban el contraste social marcado por los lujosos apartamentos en los que vive Néstor y el chabolismo que rodea a Marcos (Divisa Home Vídeo, 2016).

Cabría añadir que resultaba algo más sencillo hacer pasar motivos polémicos del régimen en el cine de género, pero los entornos en *La semana del asesino* se deducían del todo reconocibles y próximos, por lo que la contienda censora fue férrea con este y otros aspectos del film.

⁹² Se podría añadir que pese a las revueltas y las manifestaciones en las universidades que tenían lugar, alusiones a las mismas en el cine nacional eran activamente sofocadas por la censura en la primera mitad de la década, sirva de ejemplo la siguiente cita en relación al guion de *El capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) haciendo referencia a los comentarios censores reportados: *Las correcciones o expresiones señaladas a partir de la página 136 hasta la 163, tienen como objeto anular el sabor de fábula política que adquiere el guion. Toda la revolución infantil, con el consiguiente comportamiento que se desencadena en los personajes adultos adquiere un tinte político, que va más allá de lo permisible, y que de mantenerlo en la realización podría dar lugar a la desestimación total del film, ya que nada tiene que ver con la historia de amor que nos cuenta el guion* (Asión, 2019).

En *Alta tensión* (Julio Buchs, 1972) una coproducción con Italia, Juan Luis Galiardo interpreta a un mecánico desesperado por ascensión social. Ciego de ambición y deseando entrar en la jet set, se ve envuelto en una trama de adulterio y asesinato. Las alusiones a la diferencia de clases se manejan con humor en la comedia alimenticia. En *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1971) uno de los personajes manifiesta utilizar el perfume de la asistenta por sus cualidades afrodisíacas dado que la sirvienta ha dado a luz a siete descendientes, a lo que su pareja comenta que “apesta”. Los protagonistas de este largometraje pertenecen a una clase trabajadora con aspiraciones de ascenso por medio de la propiedad inmobiliaria, aferrándose a ideales conservadores con rigor.

El declive de cierta élite social privilegiada sería reflejado en relatos como *¿Es usted mi padre?* (Antonio Giménez Rico, 1970) al plasmar los pormenores de un marqués que, socialmente venido a menos, reconoce a hijos de madres solteras a decenas a cambio de una prestación económica.

Hacia el meridiano del decenio, *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974) relata los sinsabores de Doña Aurora (Irene Gutiérrez Caba), al descubrir que su hija ha quedado embarazada del novio, que pertenece a un estrato social que considera inferior al suyo como potentada del pueblo. Ya en 1975, José Luis Borau ofrecerá una crítica más afilada en *Furtivos*, al plasmar la relación con notas materno-filiales a la par que abusivas entre Martina (Lola Gaos) y el gobernador. Posteriormente, *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976) expondrá los acontecimientos de Don Enrique (Javier Escrivá), un misógino y explotador personaje con un triste final.

Justo en la mitad de la década, un tema recurrente en la comedia comercial girará en torno a las nuevas exigencias del servicio doméstico⁹³. Un ejemplo sería el largometraje dirigido por Sinesio Isla, con guion de Vicente Coello y Vicente Escrivá, *El señor está servido* (1975) que plasma la demanda de servicio y la escasez de oferta disponible. Por otra parte, cabría destacar el retrato de las asistentas, encarnadas por Josele Román, Elisa Ramírez y Nadiuska. El personaje interpretado por esta última sufre reiterado acoso sexual por parte de los miembros masculinos, de todas las edades, en las familias para las que trabaja.

El acoso y el abuso sexual al que podía ser expuesto el servicio doméstico no resultaría un motivo argumental particularmente elaborado en los relatos fílmicos previos y, sin embargo, se habría presentado como una realidad bastante extendida:

Era habitual en las familias burguesas franquistas tener criadas. Era cotidiano que los chicos de esas familias iniciaban sus primeras experiencias sexuales con las criadas familiares. La conocida literata Carmen Martín Gaité escribió el libro “Usos amorosos de la postguerra española”. En dicho libro, nos relata como era habitual en esta época que las chicas con pocos recursos que trabajaban como criadas, no podían aguantar la presión de los chicos. Cuando eran sorprendidas en este tipo de relaciones eran despedidas, lo que provocaba que muchas acabaran en la prostitución al no tener otra posibilidad para poder sobrevivir. Se decía que los chicos se podían sobrepasar con las criadas todo lo que querían y para ello utilizaban el chantaje (Fayanás, 2017, párr. 33).

En *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), la criada, interpretada por Ángela Molina, mantiene relaciones íntimas clandestinas con el hijo adolescente de la familia para la que trabaja como un acto más de su labor diaria. En *Obsesión* (Francisco Lara Polop, 1975), el protagonista al que da vida Jesús Puente descubre que su hijo adolescente se ha enamorado de la joven

⁹³ Está a punto de salir la ley 16/1976 que laboraliza el empleo doméstico bajo el término “servicio del hogar familiar” y “relación laboral especial” sometido a una normativa específica (Desdentado, 2016, pp. 130-131).

asistente interna (Victoria Abril) y, tras enviudar e iniciar él mismo un nuevo noviazgo con otra mujer, acepta que su hijo formalice su idilio, integrando a la joven también en la familia.

Eloy de la Iglesia retrata la lucha de clases desde una tesis que señalaría un modo eficaz de resolver el conflicto, dado que “meterse con los poderosos tiene sus riesgos: sobre todo cuando se hace desde la más estricta individualidad, y no arropados por un proyecto de cambio social que diluya lo individual en lo colectivo” (Torreiro, 1996, p. 33), como lo pone de manifiesto en *La otra alcoba* (1976) en las declaraciones ejercitadas por el personaje que interpreta Patxi Andión al final del relato.

La diferencia de clases es uno de los motivos argumentales de la taquillera *Tobi* (Antonio Mercero, 1978), que relata cómo una familia de clase obrera es explotada por los medios de comunicación cuando, inexplicablemente, al hijo pequeño le salen, sobre los omoplatos, unas curiosas y angelicales alas.

Edipo.

El planteamiento edípico puede ser hallado de manera explícita en varios relatos de época, como las coproducciones *No encontré flores para mi madre* (Francesc Rovira i Beleta, 1973) —basada en la novela por Francisco Andréota y José Antonio García Blázquez— o *La madrastra* (Roberto Gavaldón, 1974); aunque en este caso se trata de la madre adoptiva, interpretada por Amparo Rivelles.

Se puede rastrear el planteamiento edípico en el primer cine quinqué —*Perros callejeros* y secuelas, así como en *La Corea* (Pedro Olea, 1976)— y cine social; en *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) “se configura una compleja narración de resonancias edípicas” (Pérez Rubio y Hernández Ruíz, 2004, p. 173). El Edipo está presente en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) con un alto dramatismo, y también de manera indirecta en *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976) en el que Paulina (Mónica Randall) comienza un idilio con el hijo (Miguel Bosé) de su amante (Antonio Ferrandis).

Estéticas: *La naranja mecánica*.

Ciertas influencias estético-narrativas del largometraje *La naranja mecánica* (*Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) pueden ser rastreadas en heterogéneos relatos fílmicos del cine español en la primera mitad de la década. Una imagen canónica del film y que será reproducida en musicales como *La cera virgen* (José María Forqué, 1973)⁹⁴, comedias tales como *La llamaban madrina* (Mariano Ozores, 1973) o incluso el film-denuncia dirigido por Ignacio F. Iquino *Aborto criminal* (1973), tiene que ver con el vestuario del film que lucen los protagonistas: el mono, el bastón y el bombín que será reproducido en otros tantos filmes del decenio aludiendo a la delincuencia o motivos vinculados. Por otro lado, el relato futurista *Una gota de sangre para morir amando* (1973) de Eloy de la Iglesia es un claro homenaje a la película de Kubrick.

En el aspecto narrativo, *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) ofrece como primera resolución a la problemática del protagonista y patología, la vida anodina infligida por un científico —el psiquiatra interpretado por Antonio Ferrandis— que tiene como objetivo reprimir los impulsos y los instintos más bajos, y los otros.

Europe-ismo

⁹⁴ La influencia es clara en la ropa de los bailarines del primer número, que emulan el vestuario de la banda en el film dirigido por Kubrick a la perfección con muy pocas modificaciones.

En la comedia comercial española, las alusiones a lo que significa “ser europeo” resultan tan frecuentes que se transmite una cierta inquietud con respecto a la imagen internacional de España desde diversas perspectivas. De entrada, parecería que *europeo* equivaldría a una mayor permisividad en lo referente a las relaciones entre los sexos; mientras, ser *español* estaría relacionado con los celos y la posesividad. Un diálogo entre los personajes en *De profesión, sus labores* (Javier Aguirre, 1970) tal vez valdría para ilustrar esta hipótesis. La esposa (Mónica Randall) se queja al marido (Fernando Fernán Gómez) que se muestre furioso porque ha pasado la noche fuera y no sabe dónde. Ella le pide que no sea “tan ibérico” y le pregunta “¿por qué no eres un poco más europeo?”.

En apartados previos de este epígrafe, hacíamos alusión a la identidad de España y su distintivo internacional. En la primera mitad de la década, dada la reincidencia de contextos fílmicos de la comedia popular que transmiten la preocupación por la integración continental, las comparaciones se hallan de manera asidua en referencias dialógicas. En el inicio de *Préstame 15 días* (Fernando Merino, 1971), el personaje interpretado por Alfredo Landa, indignado por una situación concreta, exclama: “A mí... ¡que soy casi europeo!”. En *Celos, amor y mercado común* (Alfonso Paso, 1973) alusiones en los diálogos exponen que las mujeres europeas trabajan y no son celosas. En la fiesta a la que acuden Irene (Elisa Ramírez) y su marido, de mano de la tía de Caridad (Vicky Lusson), los invitados se esfuerzan en ser “muy europeos” insinuando un intercambio de parejas.

Por la construcción de estos textos, se entiende que el concepto de *europeo* pasa por el libertinaje sexual primordialmente, mientras los celos resultarían primitivos y “muy españoles”. En *El reprimido* (Mariano Ozores, 1974), Lucas (Alfredo Landa) embargado de deseo por “ver una mujer desnuda”, recibe la ayuda de su amigo (Antonio Ozores) para hacer un viaje corto a Francia y experimentar su primera experiencia sexual antes de casarse con su virginal novia española; cosa que ocurre gracias a que, en el hotel, conoce a Brigitte, una stripper francesa que habla español y le ofrece disponibilidad afectivo-sexual desde el inicio. Implícitamente, lo europeo es retratado asiduamente como una amenaza a la institución familiar y es aludido bajo una luz negativa de manera explícita.

La animación introductoria en *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975) cuenta con un *voice-over* que expone literalmente: “Las mujeres malas se dividen en dos: las celtibéricas y todas las demás. Esta es una mujer mala francesa, llamada también *pindogué*”, mientras se muestra la imagen animada de una mujer escotada junto a una farola. El monólogo es clausurado con las siguientes frases: “Pero, no se inquieten. Esta película tampoco va dedicada a promocionar las frías, insaciables e interesadas furcias europeas. Va dedicada únicamente a la dulce y generosa capa hispánica, capaz de las mayores ternuras y los más conmovedores sacrificios” (Escrivá, 1975). La contienda cultural entre España y las primeras potencias europeas encuentra sus raíces en la historia. De esta manera,

el Otro se encarna en Francia e Inglaterra —países sólo interesados en el beneficio económico que puedan obtener de sus colonias—, en el comunismo o en naciones innominadas. Su función es meramente desestabilizadora, buscando poner en peligro la obra de España en sus territorios (Viadero, 2016, p. 196)

Al final de *El relicario* (Rafael Gil, 1970) se hace alusión al Peñón de Gibraltar mientras el protagonista exclama: “¡Nos han quitado todo!”, pese a que, de entrada, esta situación política particular no está relacionada con el argumento del relato.

El cine de la tercera vía plantearía los vínculos con otros países de Europa como oportunidades de mejora económica y, con ello, crea un distintivo en relación a las generalidades de la comedia

desarrollista. En *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), encontramos el siguiente diálogo en la escena en la que realizan campaña política en un programa de radio, siendo Meana el protagonista interpretado por Arturo Fernández:

PEÑARANDA - ¿Mercado Común, Sr. Hazón?

HAZÓN - Si Europa llama, sí. Nunca llamar nosotros humildemente a su puerta para ver si nos quieren recibir...

PEÑARANDA - Muy bien, muchas gracias. Y usted, Sr. Meana, ¿qué opina de esto?

MEANA - Hay que ir a Europa: ¡con todo! Con nuestros agrios, con nuestro aceite, con nuestros vinos, con nuestra industria ¡y con nuestros equipos de fútbol! Si nos lleváramos este año la Copa de Europa, la Recopa y la Copa de la Uefa, ¡créame que nuestra cotización iba a subir mucho, muchísimo!

En *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) se indica dialógicamente por medio del personaje que encarna Mari Carmen Prendes que Ana (Ana Belén) ha tenido “una educación a la antigua, pero con idiomas” en la que ha pasado veranos en Dublín para “soltarse en el inglés”, mientras Enrique (José Sacristán) piensa que fuera a los españoles “nos tienen envidia de que seamos tan normales y no tengamos problemas”. A su vez, en la clausura de *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975) el personaje interpretado por Florinda Chico propina palos a las suecas por provocativas.

En la comedia del desarrollismo, las referencias a las potencias europeas están también vinculadas con la migración y las posibilidades de prosperidad económica. Así, en la clausura de *Estoy hecho un chaval* (Pedro Lazaga, 1976), consiguen vender tapetes españoles a un alto precio en Alemania, por lo que migra la familia al completo para empujar el negocio. El protagonista (Paco Martínez Soria) puntualiza que los alemanes venden sus computadoras a España y compran sus tapetes como resumen a la esencia del mercado común.

Esperpento.

Señalamos, en este apartado, algunos relatos que destacan por su planteamiento estético-narrativo imbricado con el esperpento y lo grotesco. De *El monumento* (José María Forqué, 1970), el director diría: “Conjuga diversos elementos: humor negro, sainete y ese mundo social nuestro, un tanto esperpéntico” (Cebollada, 1993, p. 111). De nuevo, en *La cera virgen* (1972), Forqué exaltaría el aspecto grotesco y lo bien que los personajes habían conectado con el público pues, aunque este particularmente sensual musical interpretado por Carmen Sevilla recibió algunas críticas en el momento de su estreno, ha funcionado bien con las audiencias en posteriores pases televisivos.

En la línea de lo grotesco, la cinta de José Antonio Nieves Conde *Revolución matrimonial* (1974) destaca por enfatizar ciertos aspectos de los personajes protagonistas, en particular del encarnado por José Luis López Vázquez que infieren en el esperpento, como la escena en la que a Pedro (López Vázquez) se le cae una prótesis dental comiendo cacahuets, y los arroja explícitamente sobre la mesa con sangre. El sexo —la represión sexual matrimonial opera como núcleo argumental de la trama— y la decrepitud parecen tener un vínculo indefinido sin concretar una determinada idea.

Una cinta emblema del esperpento de la época sería *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) interpretada por Cassen, que, a la par, se habría convertido en icono del esperpento tras *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961). El relato retrata un sector social barcelonés desde la austeridad y lo grotesco.

Duerme, duerme, mi amor (Francisco Regueiro, 1975), protagonizada por José Luis López Vázquez, resulta un film interesante en este sentido. El largometraje presenta notas surrealistas en entornos cotidianos y reconocibles. Como enfatización de lo grotesco, sirva de ejemplo el momento en que la esposa (María José Alfonso) se dispone a tirar la taza del wáter por la ventana de un extenso bloque de pisos en un alarde de frustración con su marido (López-Vázquez). El esperpéntico reparto viene completado por una vecina (Laly Soldevilla) vestida perennemente de boda a la espera de desposarse providencialmente, una viuda (Rafaela Aparicio) que dice ignorar la verdadera razón de la defunción de su esposo y un lugareño (Manuel Alexandre) que profesa su deseo de meterse un día él mismo en la trituradora de la basura para ser incinerado, de manera que, al desaparecer su cuerpo, su mujer y sus cinco hijos no puedan cobrar la pensión por fallecimiento.

En los albores de la segunda mitad de la década, hacemos mención a *La siesta* (Jorge Grau, 1976), el retrato de un pueblo en que, por fiestas, practican el canibalismo, aunque la mayoría de los habitantes sean ajenos a la verdadera naturaleza de la comida compartida.

El largometraje dirigido por Luis García Berlanga *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977) queda inscrito también en este apartado dado que “lo que se presenta es el propio esperpento del franquismo” (Deltell, 2012, p. 118):

Se trata, en definitiva, de una granguñolesca galería de esperpentos que giran en torno a múltiples variaciones sobre un mismo tema: el de un poder central representado fálicamente por esa escopeta nacional del cual, prácticamente sólo han cambiado ciertas apariencias. Esas mismas que ahora, con retraso, se le ocurre satirizar al genial despistado que es Luis García Berlanga (Rimbau, 1978, como se citó en Deltell, 2012).

En otro registro, resulta esperpéntico el drama *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977) con curiosos personajes, como el secundario profesor, encarnado por Fernando Fernán Gómez, que dormita junto a un cadáver en una casa abandonada llena de ratas, la demente Socorrito (Marilina Ross) cuyos muñecos amamanta a modo de juego mientras pide a todo varón que “le haga un hijo” o el intrigante vecino que parece mantener una relación amorosa con una muñeca de tamaño natural.

Otro relato esperpéntico del mismo año sería *Cara al sol que más calienta* (Jesús Yagüe, 1977), donde se mezclan temáticas como la corrupción de los altos cargos, incluida la Iglesia, con escenas eróticas descontextualizadas y un trasfondo político manifestado por medio de la sátira.

Familia monoparental.

Por familia monoparental hacemos referencia principalmente a la madre soltera, que emerge tímidamente en los relatos de principios de la década como personaje o trama secundarios. Ejemplos serían *Vente a ligar al oeste* (Pedro Lazaga, 1972) con guion de Vicente Escrivá, *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1974) u *Odio mi cuerpo* (Leon Klimovsky, 1974). La maternidad sin pareja pasa a ser un rasgo del personaje femenino protagonista a principios de la primera mitad, sirvan como ejemplos los que encarnan (María José Cantudo) en *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1976) y Concha Velasco en *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976). Es de notar que, en ambos casos, la supervivencia de estas mujeres tras la maternidad en sendos relatos está ligada a la prostitución.

Feminismo.

Dado los avances socio-culturales en los inicios de la década de los setenta, cabría preguntarse cómo queda plasmado el feminismo en el cine nacional. En los primeros años del decenio, las motivaciones permanecen implícitas en este sentido. El director José María Forqué declaraba

que, en la película *El monumento* (José María Forqué, 1970), “hay una crítica de los estamentos sociales muy dura y una defensa fervorosa al feminismo” (Cebollada, 1993, p. 111).

Si bien parece que subyace, ciertamente, apenas se registran alusiones directas al feminismo en los textos fílmicos coetáneos. Si partimos de la comedia del desarrollismo, una referencia dialógica de la película de Alfonso Paso *Ligue Story* (1972) afirma que “los derechos de la mujer han hecho mucho daño” en boca del actor Tony Leblanc cuando una psiquiatra bañista le explica qué tipo de traumas sexuales de la infancia pueden haber hecho de su personaje un cretino.

En *Celos, amor y Mercado Común* (Alfonso Paso, 1973), encontramos una mujer guardia de tráfico interpretada por Laly Soldevilla que demanda que la llamen “guardia señora”, y añade: “lo que pasa es que las mujeres estamos vejadas... pero día llegará en que las mujeres seamos jueces y el día que yo sea juez, al primero que me llame *juez* lo meto en el calabozo”. De esta manera, se intuye un cierto debate social sobre los avances en este sentido, si bien estos textos hacen alusión a los mismos desde un posicionamiento sarcástico. Simultáneamente en los mismos, aunque la mujer joven se presente con ambiciones o inquietudes profesionales, su objetivo último será el matrimonio tradicional y, sobre todo, la maternidad. A su vez, paradójicamente, los varones huirán del compromiso emocional y económico que la paternidad implica.

Con la conservadora ideología de las comedias del desarrollismo, *Esclava te doy* (Eugenio Martín, 1975) trata de abordar el rol de la mujer como tema principal con un discurso ambiguo. Teresa (María Luisa San José) es maltratada por su adúltero marido (Alfredo Landa), hasta que un día abandona el hogar familiar con sus dos hijos para pedir ayuda a su madre (Mari Carmen Prendes); esta trata de encontrarle trabajo, pero solo logra que algún que otro hombre le proponga a Teresa un intercambio económico y vivienda a cambio de relaciones sexuales. Finalmente, Teresa vuelve con su esposo. El discurso final, hecho por el personaje del presentador de televisión en la clausura del relato, apunta que es “culpa de la sociedad por no haber educado a la mujer para otra cosa que no sea estar en casa y esperar el sueldo del marido”, añadiendo que, “las próximas generaciones, con féminas llenando las universidades, no se verán igual”. Teresa, además, se apunta en un curso de secretariado para “estar preparada”.

Una película de género con un discurso feminista directo —con mayor o menor eficacia— podría ser *Odio mi cuerpo* (Leon Klimovsky, 1974): Ernesto es un hombre machista, mujeriego y abusador que despierta el día en el cuerpo de una bella joven (Alexandra Bastedo) como consecuencia de un trasplante de cerebro. En un entorno extremadamente machista, Ernesto encuentra que, como mujer, su única valía en el mercado laboral reside en el cuerpo que detesta. Su lucha interior, sumada al machismo del entorno, desencadenan un drama tras otro: asesinato, miseria, acoso y abuso sexual.

En 1979, la coproducción hispano-italiana *El gran atasco* retrata la violación grupal cometida contra la feminista a la que da vida Ángela Molina ante la presencia de un grupo de testigos que deciden no hacer nada. *El consenso* (Javier Aguirre, 1979) se utilizan imágenes de la protesta feminista para hacer ver que es la manifestación de las prostitutas que protagonizan el relato en el proceso de reclamar mejoras laborales.

Fetichismo.

Si planteamos como fetichismo la sexualización de ciertos objetos en los textos fílmicos del momento, se pueden rastrear ciertas parafilias puntuales, principalmente relacionadas con las muñecas de diversos tamaños que incluirían maniquíes, como en *No es bueno que el hombre*

esté solo (Pedro Olea, 1973) en la que un soltero de mediana edad (José Luis López Vázquez) se enamora de su muñeca que representa una mujer de tamaño natural.

Los maniqués y las muñecas juegan un rol erótico-simbólico en *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1974) y la muñeca de tamaño convencional puede ser hallada en relatos del cineasta Gonzalo Suárez: *Al diablo con amor* (1973), *La loba y la paloma* (1974) y *Parranda* (1977); si bien en esta última, la muñeca es interpretada por la actriz Isabel Mestres, y sometida a diversas vejaciones.

En *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977):

Esta mujer masoquista, ridícula y estulta carece de personalidad y de la fuerza para tener deseos volitivos. Su único objetivo se basa en filmar una película. Tanto Azcona como Berlanga han sido acusados de misóginos. Sin duda personajes como este sobrepasan la caricatura y la transforman en un mero objeto, poco se diferencia a esta mujer de la muñeca de *Tamaño Natural* (Deltell, 2012, pp. 115-116)

Hacia el final del decenio, el fetiche de la mujer-muñeca se materializa con propuestas estético-narrativas cruentas y desgarradoras en *Bilbao* (Bigas Luna, 1978).

Folklóricas.

Musicales como *Carmen Boom* (Nick Nostro, 1971), una coproducción con Italia protagonizada por Marujita Díaz, o *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973), que cuenta con la icónica Lola Flores como protagonista, podrían representar el aspecto camp con el que la imagen de estas folklóricas es proyectada en la primera mitad del decenio. Sin embargo, Carmen Sevilla, que cuenta con una prolífica trayectoria en esos años, interpreta papeles diversos que van desde el péplum internacional *Marco Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972), la comedia alimenticia o la extravagancia narrativa de algunos de los filmes dirigidos por Gonzalo Suárez.

En todo caso, el erotismo juega una parte fundamental en la imagen de la popular artista en esos años:

Una alucinante visión del pecho descubierto de Carmen Sevilla en *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez) indicó, ya en 1973, que el régimen estaba más preparado para aceptar la realidad física de los artistas españoles, simbolizada durante veinte años por la gracia asexual de la mencionada actriz, que para dar su conformidad a películas que descubrían la irrealidad política del franquismo después de Franco (Hopewell, 1989, p. 65).

La vinculación de las folklóricas con la exaltación de lo español por parte del franquismo en años previos, otorga particular importancia a las composiciones estético-narrativas en las que son enmarcadas en los años previos al franquismo, y que despliegan, en muchos casos, un componente transgresor enmarcado en el erotismo denotado.

Guerra civil.

Ciertamente, algunos textos en el tardofranquismo tratan la guerra civil, como *La casa de las Chivas* (León Klimovsky, 1971). Basada en la obra de teatro homónima escrita por Jaime Salomón y estrenada con cierta repercusión unos años antes sobre un grupo de militares que se hospedan, junto al frente, en la propiedad de un campesino y sus dos hijas. Sin embargo, la reincidencia notable de relatos dramáticos con la guerra civil como escenario protagonista comienza desde principios de la segunda mitad de la década en adelante. Algunos ejemplos

serían *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1975), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) o *Gusanos de seda* (Francisco Rodríguez Fernández, 1977). La película *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977) con Marisol y Antonio Gades, es la primera en hablar de los maquis, de la resistencia —aunque más adelante le seguirían un tropel—. *El corazón del bosque* (1979) es producida por Luis Megino que, como su director Gutiérrez Aragón, provenía de la Escuela Oficial de Cine, lugar en el que habían coincidido bajo la tutela de Borau.

Hippie.

Las referencias a la cultura hippie de manera explícita resultan someras en los textos fílmicos abarcados. En *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970) la actriz Emma Cohen interpreta a una joven hippie que desea ver cómo su compañero de pensión se quita la vida puesto que asume, según manifiesta, se tratará de una experiencia vital para ella como espectadora. Este personaje, que manifiesta practicar el amor libre, representa la juventud del momento reivindicadora de libertad: a favor de las drogas y experiencias extremas.

Un curioso film de temática hippie en el centro del relato es *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Francisco Rovira Beleta, 1970) Joan (Joan Manuel Serrat) se enamora de una turista inglesa a la persigue hasta Londres tras un breve idilio veraniego. Rechazado por la joven, Joan se refugia en una comuna hippie en Inglaterra en la que conoce a una francesa pizpireta que se enamora de él y cree en sus dotes para la canción —de hecho, Joan experimenta un pequeño éxito musical dentro de la comuna—. Como apuntaba Viadero, se alude a Inglaterra como antítesis de España, aunque se la señale como “el mundo de lo ye-yé, los pelos largos y el afeminamiento” (2016, p. 379). El relato trata la insatisfacción de la juventud, la idolatría por otros países europeos y la frustración en la España rural.

Homosexualidad femenina.

Las lesbianas, aunque patentes en el cine de esos años, no gozan de un retrato positivo en él. A principios de la década, encontramos “dos películas donde el lesbianismo adquiere un carácter perturbador del orden moral del tardofranquismo, *El ojo del huracán* (José María Forqué, 1971) y *Las melancólicas* (Rafael Romero Alba, 1971)” (Berzosa, 2019, p. 25). En lo consecutivo del decenio, su rol se limita en la mayor parte de los relatos a jugar como catalizador de cierto erotismo dirigido a un público masculino o la representación del mal⁹⁵. Incluso en la segunda mitad de la década, los personajes lésbicos son retratados como pérfidos y un peligro potencial tanto para su objeto de deseo como el entorno que la rodea. La lesbiana interpretada por Tina Sanz en *El comisario G.* (Fernando Merino, 1975) es una aniquiladora asesina de bellas mujeres hacia las que se siente despechada. En *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent, 1976), Charo López encarna a una lesbiana que ha dejado los votos de monja para perseguir a una antigua alumna de la que se ha enamorado y, dado que ella está casada, confabula para romper su matrimonio secretamente con consecuencias dramáticas. *Clímax* (Francisco Lara Polop, 1977) ofrece el retrato de una atractiva maestra lesbiana (Silvia Tortosa) que abusa de las adolescentes del internado en el que se desempeña como docente. Incluso *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), que cuenta con un planteamiento protagonista y plural del lesbianismo, sería de nuevo bajo una luz negativa en cierta medida pues ninguno de estos personajes logra la felicidad o la satisfacción de una vida honrosa.

⁹⁵ De igual modo, como veremos también con la homosexualidad masculina, que ocurra una emergencia explícita de la homosexualidad femenina, incluso desde la mayor de las marginalidades, sería mejor que la invisibilidad absoluta, si tenemos en cuenta que “para el régimen franquista el lesbianismo no existía” (Fayanás, 2017, párr. 50).

Consecuentemente en 1978, el colectivo de lesbianas exigía de los medios de comunicación “que eliminase antiguos mitos sobre el lesbianismo, como los de que «son lesbianas por una frustración: porque ningún hombre las ha querido»” (Melero, 2011, p. 66). Es de notar que, como ocurre con la homosexualidad masculina, los contextos de una élite privilegiada en los que hay lesbianismo por parte de un personaje socio-económicamente bien posicionado —o adulterio u otro acto relacionado con la sexualidad fuera de la norma—, el tratamiento adquiere matices ligeramente menos perniciosos. En *Manchas de sangre en un coche nuevo* (Antonio Mercero, 1975) la aristocrática esposa a la que da vida Lucía Bosé comienza un *affair* lésbico con otra mujer casada de su mismo estatus sin mayores consecuencias penalizadoras para ellas mismas, como sí ocurre en otros textos ya citados. Sin embargo, en *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1977), los personajes interpretados por Bárbara Rey y Karin Schubert que mantienen una relación lésbica en la clandestinidad confabulan intensamente contra el protagonista: esta pareja de pérfidas mujeres termina asesinada. En *El fin de la inocencia* (José Ramón Larraz, 1977), Paca Gabaldón y Cristina Ramón dan vida a una tía y sobrina que se embarcan en una relación oculta mientras mantienen las apariencias con sus parejas heterosexuales. Las escenas de sexo lésbico pueden ser rastreadas en películas de género como *Escalofrío* (Carlos Puerto y Juan Piquier Simón, 1978), un largometraje de violencia y contenido sexual tan explícito como abundante. Y definitivamente, pasan a ser contenido del cine ‘S’, como en *El periscopio* (José Ramón Larraz, 1979) o *Emmanuelle y Carol* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Homosexualidad masculina.

La homosexualidad masculina obtiene mayor presencia que la femenina a lo largo del decenio. Como personaje protagonista, el primero en hacer presencia en los últimos años del tardofranquismo es el homosexual que parece-pero-no-es. Nos referimos a personajes con marcada *pluma* que emergen en la comedia del desarrollismo y que, en última estancia, su homosexualidad es una tapadera para otros fines que consistirían, en la mayor parte de los casos, en ganar la confianza del sexo opuesto y acceder con ello a un mayor número de conquistas heterosexuales, como ocurre en el popular film *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) o, puntualmente también en la trama de *Dormir, ligar, todo es empezar* (Mariano Ozores, 1974). En *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1972) con guion de Juan José Alonso Millán, Andrés Pajares encarna a un artista amanerado que protagoniza una función de flamenco. Aunque el público asume su homosexualidad, la misma resulta un rasgo ficticio para potenciar el espectáculo, pues el final de la trama desvela que se trata realmente de un padre de familia heterosexual tratando de sacar el mayor partido a su faceta artística. Estos planteamientos de homosexualidad inconsistente promueven numerosos chistes en clave homófoba, también trazables en *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971) o, de manera secundaria, en *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971).

El personaje con *pluma* (posiblemente exagerada) aparece reincidentemente con un rol narrativo puntual o anecdótico. De esta forma, se presenta en varias ocasiones en una suerte de maestresala. Por ejemplo, en *Un lujo a su alcance* (1975) figura Mónico, un mayordomo extremadamente afeminado que se auto-despide en la misma escena de su presentación. En *Una abuelita de antes de la guerra* (Vicente Escrivá, 1974), Emilita (Isabel Garcés) siente aversión por la personalidad amanerada del mayordomo (Francisco Cecilio) por lo que se pone por objetivo corregirle. Le pide que, si “las curvas (femeninas) no le van”, lo intente con su sirvienta (interpretada por Josele Román) que es de constitución delgada. Con una presencia somera, Fernando Esteso encarna a un decorador paródicamente amanerado en *Celos, amor y mercado común* (Alfonso Paso, 1973). También en *Las ibéricas F. C.* (Pedro Masó, 1971) emerge puntualmente una pandilla de fans afeminados que, ante el miedo de que el fútbol femenino

desplace al equipo de fútbol masculino objeto de su deseo, boicotean la labor de las jugadoras plagando el campo de roedores, creando una situación ridícula a modo de *gag*.

En la primera mitad de la década, cuando el personaje gay desempeña una faceta central en el relato, es retratado con notas de malignidad y marginalidad. Eloy de la Iglesia narra, en *La semana del asesino* (1972), la historia de una serie de delitos cometidos por un personaje cuya homosexualidad ha mantenido oculta: un hombre de clase trabajadora, en un barrio obrero, que mantiene una relación estable con una atractiva mujer más joven (interpretada por Emma Cohen) hasta que la violencia contenida en él se vuelve incontrolable y aniquiladora. En esta misma cinta, el personaje encarnado por Eusebio Poncela presenta el otro lado del espectro social: un hombre homosexual pudiente que no muestra síntomas de represión o conflicto sexual, y que se entretiene observando los devenires degradantes del protagonista y asesino.

Como veíamos en la representación de la homosexualidad femenina, un elevado estatus social ofrece un rasgo redentor a un comportamiento socio-culturalmente condenado. Como se ha mencionado en el apartado *Diferencia de clases* de este mismo subepígrafe, el contraste entre el estatus social de un personaje y otro en esta cinta causó problemas con la censura, como también “el protagonismo de personajes homosexuales a los que se mostraba sin el toque amanerado y casi folclórico de, por ejemplo, el dueño de la tienda de artículos de limpieza y perfumería a la que acude Marcos para comprar ambientador y colonia” (Divisa Home Vídeo, 2016). Un planteamiento similar es hallado en *Larga noche de julio* (Lluís Josep Comerón, 1974), donde el potentado personaje interpretado por Simón Andreu seduce a un inexperto mecánico de homosexualidad encubierta (Eusebio Poncela) que sueña con prosperar económicamente. El film es un thriller que, de nuevo, desemboca en asesinato.

En *Clara es el precio* (Vicente Aranda, 1975), los antagonistas consisten en la pareja homosexual que interpretan Juan Luis Galiardo y Mario Pardo, empresarios en la industria pornográfica y artífices de la explotación y degradación de Clara (Amparo Muñoz). De esta manera, la homosexualidad viene retratada como ejecutora del mal o emplazada en la marginalidad reiteradamente. En *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1975), un personaje homosexual secundario trabaja con la madame del barrio ejerciendo como intermediario entre la aristócrata y las prostitutas. En sus plasmaciones puntuales, la homosexualidad masculina queda vinculada asiduamente al proxenetismo tanto en el cine de Eloy de la Iglesia como el de Mariano Ozores. El mayor temor del personaje interpretado por (el virginal) Landa en *Tío, ¿de verdad vienen de París?* (Mariano Ozores, 1975) consiste en que su sobrino adolescente se vea influenciado por un hombre homosexual mayor que él y que, tras iniciarlo sexualmente, lo prostituya en la noche madrileña: salvarlo de este peligro constituirá la principal trama de este relato.

Estos planteamientos se verán transformados en los albores de la segunda mitad de la década. En *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976), Luis (Mario Pardo) mantiene un romance con un vecino. Su padre (Javier Escrivá) un potentado cacique, mata al novio del hijo en una cacería de patos alegando que fue un accidente. El hijo lo encara y lo acusa de haberle asesinado porque él le quería, ante el asombro del progenitor que, en la clausura del relato, morirá de un ataque al corazón en brazos de su hijo. *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977) profundiza explícitamente en los tumultos emocionales de un personaje gay —de nuevo, de clase pudiente— que se enfrenta a la incompreensión generalizada del entorno.

Asignatura pendiente (José Luis Garcí, 1977) alude en el discurso final a modo de protesta, a la figura real del cantante lírico y actor Luis Mariano, señalando que “nunca le dejaron en paz con eso de que si era *marica*” como también a Juan de Orduña, “el de *Locura de Amor*”.

Otra película de denuncia en relación a la exclusión social de la homosexualidad masculina sería *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977).

Hacia el final del decenio, el patriarca español canónico al que da vida asiduamente el actor Paco Martínez Soria proferirá parlamentos que expresan explícitamente su sufrimiento ante la homosexualidad de un hijo. El cine desarrollista que aún prevalece, aunque evidentemente mermado, continúa subrayando planteamientos anteriores en este sentido. Si el temor a la sexualidad de un hijo varón se apuntaba de manera implícita en cintas como *Hay que educar a papá* (1971), en *¡Vaya par de gemelos!* (1977), ambas bajo la dirección de Pedro Lazaga, el protagonista (Martínez Soria) se inventa la homosexualidad de un hijo, previo al matrimonio, como *tragedia* ficticia lo suficientemente contundente para tratar de evitar presentárselo a su esposa, quien deseaba conocerlo.

El homo-erotismo latente entre dos de los tres amigos protagonistas resulta crucial en el desenlace del drama *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977) tras emplear un día entero de correrías en lugar de ir a trabajar, se confiesa el enamoramiento de uno de los personajes varones por el otro. En 1978, los largometrajes *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea) y *El diputado* (Eloy de la Iglesia) ocupan el segundo y quinto puesto de taquilla de su año entre las películas de nacionalidad española. En ambas cintas, la homosexualidad masculina es mostrada con una intimidad inusitada y gran respeto por la problemática social y familiar que conlleva a sus protagonistas.

También en 1978 surge la homosexualidad como paripé en *Al servicio de la mujer española*, un drama dirigido por Jaime de Armiñán. En el relato, el excéntrico y misógino empresario al que da vida Adolfo Marsillach acosa y, finalmente, seduce a la locutora de radio encarnada por la actriz argentina Marilina Ross. El galán plantea un amor imposible pues se presenta ante ella desde el inicio como homosexual, si bien parece estar completamente obsesionado con la presentadora. Cuando ella se enamora de él y han consumado la relación, él le hace saber de su profundo y genuino desprecio hacia ella y mujeres afines de ideales conservadores, a la vez que románticas y soñadoras. Sin rodeos, le confiesa su objetivo de principio a fin: romperle el corazón a fin de sobrellevar su hastío personal.

Intercambio de parejas.

Encontramos escenas alusivas al intercambio de parejas en las comedias *El apartamento de la tentación* (Julio Buch, 1971) o *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández, 1975), así como en los thrillers *Alta tensión* (Julio Burch, 1972) y *Tu dios y mi infierno* (Rafael Romero Marchent, 1975). Tríos afectivo-sexuales con notas homo-eróticas son hallados en los largometrajes de Eloy de la Iglesia *Juego de amor prohibido* (1975) y *El diputado* (1978), y toman un cariz incestuoso en *La violación* (Germán Lorente, 1977), en la que las hermanas encarnadas por Paca Gabalón y Beatriz Rossat se van a la cama con el pianista al que da vida el prolífico y camaleónico actor Simón Andreu en secuencias de un erotismo tan explícito que ahonda en el *soft-porn*. *Emmanuelle y Carol* (Ignacio F. Iquino), un año después, ofrecería una sucesión de escenas de intercambio de parejas, propia del cine 'S'.

Madre como símbolo de España.

El símbolo de la patria española, representado en la figura de la madre, ha sido una constante a merced de las variaciones coyunturales socio-históricas:

Si bien a principios del siglo XIX España aparecía como matrona austera, digna y temible, a medida que se intensificaron las crisis políticas en el país, comenzó a representársela flaca, con ropas raídas, desesperada por las peleas de sus hijos, acosada, decrepita, agonizante, a veces crucificada, yacente en el lecho, afectada por una mortal dolencia y olvidada por sus vástagos, seducidos por las modas extranjeras. Era la imagen de una

madre doliente, que vagaba entre ruinas humeantes y banderas enlutadas, desesperada por la muerte de sus hijos, vejada por aquellos mismos a los que un día dominó. Era, en definitiva, la trasposición de la tradicional mater dolorosa del imaginario católico (Álvarez Junco, 2001, como se citó en Viadero, 2016).

En los textos fílmicos de la primera mitad de la década de los setenta, aparece la figura de la madre como símil a la situación coyuntural de España. En 1973 se estrenan tres heterogéneos relatos cinematográficos que tienen como personaje a una madre convaleciente, conservadora de hijos varones dominados y/o infantilizados sexualmente pese a sobrepasar la cuarentena. Esta madre actuará además como elemento antagónico en relación a lo explícitamente sexual; como es el caso de un burdel en *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973), o lo foráneo sirvan de ejemplo *Ana y los lobos* (1973)⁹⁶ y *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973).

En *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973), Doña Íñiga (Milagros Leal) es la madre, convaleciente pero aseñorada, de Don Joaquín (José Luis López Vázquez), un varón de mediana edad, emocional y sexualmente inmaduro, pueril y dependiente. Ella es extremadamente conservadora, anclada en el pasado, controladora, condenatoria y provinciana, quien ostenta, a su vez, cierto poder informal de gobierno. Así lo confirma que las vecinas acudan a ella preocupadas por la popularidad del burdel instalado en el pueblo, contra el que Doña Íñiga ejercerá toda su considerable influencia. Esta figura sería muy similar a la retratada por Carlos Saura en *Ana y los lobos* (1973) y reiterada en *Mamá cumple cien años* (1979) interpretada por Rafaela Aparicio, símbolo de la España tradicionalista que parece lentamente encamada pero obstinada en ejercer su poder.

Un casto varón español (Jaime de Armiñán, 1973) plantea un argumento paralelo al de *Las señoritas de mala compañía*, pero aquí la figura de la madre se bifurca: tenemos la madre biológica de Santiago (de nuevo, López Vázquez) que ha tenido que huir de España por la dictadura y salir adelante prostituyéndose en el extranjero. Santiago se ha criado con su proteccionista madre adoptiva, similar a la descrita anteriormente, que regenta una pastelería de renombre⁹⁷. En la clausura del relato, Santiago elegirá el legado de su madre biológica —un burdel en el extranjero— y abandonará definitivamente a su madre adoptiva.

Según progresa el decenio, este símil mujer-España mutará a una proyección jovial y abierta a la renovación en el cine dirigido por Jaime de Armiñán. Planteamos el personaje protagonista en *El amor del capitán Brando* (1974) interpretado por Ana Belén como una representación de la España en transición. El film relata los abusos de los que Aurora es sujeto: el vacío y el escrutinio de las gentes, el acoso de los hombres (que llega a un intento de violación del que logra huir). Esta maestra de escuela lidia con unos niños que sufren sentimientos encontrados: por un lado, se ven sometidos a la influencia de sus padres y gentes del pueblo que temen y condenan a Aurora por sus novedosos métodos didácticos y su estilo de vida, y por otro la admiran, aprecian y la necesitan. Sin embargo, Aurora que no ha madurado del todo ella misma

⁹⁶ La simbología del largometraje *Ana y los lobos* (1973) ha sido destacada por varios autores. Por ejemplo, Hopewell señalaría además la “acerada crítica a tres atributos de la sociedad franquista —el militarismo, la lascivia y la hipocresía religiosa— que están personificados en la película por los tres hijos —José, Juan y Fernando— de una mujer efusiva, epiléptica y tiránica” (1989, p. 261).

⁹⁷ La pastelería como empresa de la mujer conservadora / acomodada será reiterado en varios textos, sirvan algunos ejemplos: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974)—en el que Mari Carmen Prendes encarna a la madre de Ana Belén, como mujer adelantada, pero “a la antigua” y empresaria de una pastelería de larga historia— o *El monumento* (José María Forqué, 1971).

y se encuentra abriendo un camino sin predecesora —aunque valiente— su falta de límites también resulta abusiva, especialmente para el enamorado infante protagonista.

De nuevo, en el largometraje que dirigió Jaime de Armiñán *¡Jo, papá!* (1975) el personaje interpretado por Ana Belén personificaría la España del presente, enamorada del cambio democrático, representado en su novio Carlos, encarnado Josep María Flotats. Mientras, su padre (Antonio Ferrandis), obsesionado con la guerra y el pasado, se resiste a asimilar la autonomía de su idolatrada hija.

En líneas generales, en el cine de estos años, las nuevas generaciones representarán la propia España de la Transición, lo mismo que la “madre encamada” proyecta la España que agoniza —es decir, la dictadura— en los primeros años del decenio. Películas como *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) o la mencionada *Ana y los lobos* han sido señaladas como exponentes de la simbología madre/franquismo agonizante reincidentemente⁹⁸. Sin embargo, otros relatos pueden trazar un símil paralelo entre el personaje femenino protagonista y la tesitura política de la España transicional. En *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), con guion de Rafael Azcona, España está representada en el personaje de Paca interpretado por Concha Velasco. Tras la Guerra Civil, Paca trata de salir adelante y ayudar a su padre, un convaleciente militante del bando perdedor. En un tren, conoce a Luis (José María Flotats) un maqui sin papeles que busca refugio y con quien comienza un idilio clandestino, aunque incesantemente es acosada por Julio (Fernando Fernán Gómez), un poderoso estraperlista que boicotea cualquier ejercicio de libertad personal por parte de Paca.

Hacia finales de la década, la representación de España como figura materna puede resultar sutil pero aún notable en un film, por ejemplo, como *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) Mercedes (Teresa Gimpera) es la esposa de un autoritario fascista a quien le es infiel de manera estable con el amoroso y comprensivo pediatra de sus hijos, mientras su marido continúa obsesionado con la guerra y los modos de vida pasados, desvinculado de la actualidad social y familiar. En la clausura del relato, su hijo de cuatro años, protagonista de la cinta, le pregunta, con temor, si él irá a la “guerra de papá”, aquella sobre la que el progenitor habla constantemente evocando el pasado, a lo que Mercedes afirma que “ya no habrá más guerras de papá”. El film es una comedia de entretenimiento familiar que lidera la taquilla en su año. En otro registro, también en 1977, *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón) presenta una joven madre a la que da vida Ángela Molina, asesinada a traición por el joven fascista y protagonista del relato.

Malos tratos - violencia de género.

Los malos tratos son referenciados dialógicamente o explícitamente escenificados en un número considerable de comedias del desarrollismo. Carmen Sevilla y Pepe Rubio protagonizan *Enseñar a un sinvergüenza* (Agustín Navarro, 1970), donde ella encarna a una mujer soltera y malhumorada, enfrascada en sus estudios y él a un buscavidas que la contrata como profesora. El amor surge y ella, inexperta en el amor, descubre la pasión en brazos de su alumno. En la clausura del relato, ella habría asumido que la violencia de género es motivo de goce erótico, tal y como él le ha enseñado. En (la sexista) *Las ibéricas F. C.* (Pedro Masó, 1971) se realizan alusiones adoctrinadoras acerca de la dominación de la mujer a lo largo del relato. Chelo (Rosanna Yanni) y Piluca (La Contrahecha) entablan una conversación en la que la segunda le relata que su pareja la agrede y, cómo, en su fuero interno, ella se siente agradecida y más enamorada precisamente por la violencia recibida. Cuando Chelo le responde con incredulidad, su amiga ríe al exponer que el motivo de que no la “han zumbao” todavía. Pero el día que te

⁹⁸ Guillamón cita los trabajos de varios autores en este sentido, como “Hopewell (1986), Kinder (1993), Evans (1999), Van Liew (2001) o Gámez Fuentes (2003) entre otros” (2018, p. 174).

sacudan... ¡ya me dirás! Pasa lo mismo que con el primer beso”⁹⁹. En los diálogos del filme *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974) apuntan que el patriarca puede, y debe, evitar problemas futuros arreando “un buen guantazo” a la esposa en caso de rebelión.

Entre los relatos dramáticos como *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974) Rita (Carmen Sevilla) es abofeteada por Adolfo Muntaner (José María Roderó), su representante artístico, como parte de su adoctrinamiento. También en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) Alicia es abofeteada por su ex-amante delincuente tras decir “hola”. *Emilia... parada y fonda* (Angelino Fons, 1976) el personaje interpretado por Paco Rabal insulta y le pega una bofetada a su amante (Lina Canalejas) como acción cotidiana en su relación.

Hacia final del decenio, la violencia género será mayoritariamente localizada en el contexto sexual. Ha sido referido previamente en este apartado en relación a la agresión sexual, la ambivalencia con la que es retratada la respuesta de las mujeres víctimas. *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García y Gil Carretero, 1978), con sus ambiciones didácticas en las prácticas sexuales, va a indicar por referencias visuales y dialógicas que la posición de la mujer como receptora de la violencia sexual proporciona su goce¹⁰⁰.

Matrimonio.

El matrimonio como motivo argumental resulta frecuente en los textos fílmicos de la década, con planteamientos narrativos heterogéneos y contradictorios sobre el mismo. Por su parte, la comedia del desarrollismo ofrece decálogos para el éxito matrimonial. En *La descarriada* (Antonio Ozores, 1972), Lina Morgan interpreta a Nati, una virginal prostituta que se enamora una noche de un joven hombre casado. Él se queja de su matrimonio y de que su esposa “no sabe ni freír un huevo”. La protagonista se propone enderezar la situación adoctrinando a Ángela, la mujer de este, como se puede deducir del siguiente diálogo:

ANGELA: Pero ¿es que los hombres quieren esclavas en vez de mujeres?

FLORENCIO: Quieren a las mujeres para charlar, para divertirse...

NATI: Pero, ¿para casarse? Una ESCLAVA.

ÁNGELA: Pero, ¡para ser esclava hay que nacer!

NATI: Para ser esclava hay que estar enamorada y querer al marido. Y, créame, con amor... nada es difícil.

ÁNGELA: Bueno, se me hace tarde. (...) Yo quiero a mi marido, y si para conservarle tengo que guisar, madrugar, hacerme socio del Real Madrid o dormir con pestañas postizas... lo haré. O, por lo menos, lo intentaré.

Por este y otros textos similares con alusiones a la labor fundamental de la esposa en la cocina, como *El padrino y sus ahijadas* (Fernando Merino, 1973), se deduce que, en estos discursos, las artes culinarias de la esposa resultarían esenciales en un matrimonio próspero, y en el que, óptimamente, el marido se mantendría sin ejercitarse en la cocina en modo alguno. En *Las*

⁹⁹ “El “Uxoricidio por causa de honor” se mantuvo en vigor hasta la reforma del Código Penal y aprobación de la ley 79/1961 de 23 de diciembre, pero no sería hasta la aprobación de la Constitución de 6 de diciembre de 1978, cuando se produjera el reconocimiento de los derechos, igualdad y libertades de todos los españoles, hombres y mujeres” (El Correo de España, 2015, párr. 10).

¹⁰⁰ Podemos reportar que otros cines nacionales estrenaban largometrajes muy similares de manera sincrónica. *The ABC of Love and Sex Australian Style* (Johan D. Lamond, 1978) presenta la violación como fantasía erótica de la mujer y la posición receptora de la violencia sexual como motivo de goce para la misma.

estrellas están verdes (Pedro Lazaga, 1973), Charo López interpreta a una modesta secretaria que, a base de tortilla española, callos, tarta de chocolate, saltos de cama y negativas sexuales —la indisponibilidad sexual de la mujer para relaciones íntimas prematrimoniales sería otra condición señalada— termina por llevar al altar a su jefe (Alfredo Landa). Una ilustración similar aparece en *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972), en la que la veterana vecina Doña Antonia (Rafaela Aparicio) ilustra a una joven artista en apuros (Concha Velasco) sobre cómo lograr que su pareja formalice la relación con una unión matrimonial:

DOÑA ANTONIA: ¡Probemos la mesa...! Mire vecina, el hombre, cuando sale de su trabajo, lo menos que quiere encontrar en su casa es otra oficina, otro taller. Casa, butacón, zapatillas, pipa y jestofado de ternera!

La película prosigue con la escena del butacón y el estofado, pero Ernesto no acepta casarse hasta que ella no le prometa que va a dejar su labor profesional como pintora para dedicarse de entero a las labores del hogar. En la clausura del relato, la pareja arroja por el balcón los enseres de pintura de Margarita a la calle para el inicio de un matrimonio prometedor.

Sin embargo, queda patente por otros textos de índole similar, que el matrimonio modelo del nacional-catolicismo habría quedado socio-culturalmente en entredicho. En el film *De profesión, sus labores* (Javier Aguirre, 1970), tres amigas encarnadas por Mónica Randall, Laura Valenzuela y Gloria Cámara dialogan sobre alegrías y frustraciones de ejercer como amas de casa. Ana (Valenzuela) apunta que la separación matrimonial “es el mal de nuestro tiempo” y añade que “la felicidad del matrimonio está en la mujer: si nosotras queremos, dura toda la vida” haciendo alusión a la transigencia de la esposa para asumir circunstancias conflictivas del marido sin reproche, además del desempeño diligente en las labores domésticas entre otros requerimientos propios de la convención.

En la comedia comercial, es reiterado el tándem campesino / hombre pueblo con prostituta o mujer de vida disoluta de ciudad como receta para un matrimonio bien avenido¹⁰¹. En el film *Préstame 15 días* (Fernando Merino, 1971), Iris (Concha Velasco) es una prostituta a la que Galdino (Alfredo Landa) conoce a su llegada a Madrid desde Alemania de camino a su pueblo. Porque ha mentido a su familia —en particular a su madre moribunda— por carta, Galdino necesita encontrar a una mujer que se haga pasar por su esposa y le propone a Iris contratarla para tal cometido, pero en el proceso ambos se enamoran. Al año siguiente, otra película *landista, Guapo heredero busca esposa* (1972) dirigida por Luis María Delgado con guion de Juan José Alonso Millán, presenta el mismo argumento. Esta vez, el protagonista es el único habitante del pueblo rural en el que reside. Sin posibilidad de encontrar pareja, propone a una prostituta, que conoce por casualidad en Madrid, hacerse pasar por su esposa a modo de poder cobrar una herencia cuyo testamento requiere que esté casado. La candidez de Fermín (Landa) y su soledad conmoverán a Marga (Esperanza Roy), ofreciendo un final feliz como pareja. Un esquema muy similar es planteado de nuevo en la comedia *landista Celedonio y yo somos así* (Mariano Ozores, 1974).

Vicente Escrivá escribe y dirige *Polvo eres* (1974) en la que plasma el patronato, un centro de mujeres que han ejercido la prostitución y, arrepentidas, son formadas con fines matrimoniales. Allí, Camilo (Manuel Summers) ojea unas fichas que le son entregadas. En ellas, puede ver una foto de “antes” y “después” y una breve descripción de las habilidades y el carácter de cada una a fin de que efectúe su elección. En la España de aquellos años, “se establecieron mecanismos que, amparados en un discurso de protección, recogían y reeducaban a mujeres descarriadas”

¹⁰¹ Un artículo publicado por El mundo (Hernández, 2018) apunta que, entre los solicitantes de servicios sexuales, un 21,7% son buscadores de pareja, si bien las relaciones suelen terminar en violencia de género.

(Fayanás, 2017, párr. 50). Entre los solicitantes en el relato, abundan los campesinos y hombres de pueblo. Camilo se decidirá por la más descarada y atractiva (Nadisuka) y ambos se embarcarán en un feliz matrimonio de por vida.

Zorrita Martínez, dirigida de nuevo por Vicente Escrivá (1975) cuenta con la interpretación de Nadiuska para relatar los devenires de una mujer extranjera, vedette y prostituta, que debe contraer matrimonio para no ser deportada, por lo que se casa por papeles con un ventrílocuo inexperto en el amor que le dobla la edad, encarnado por José Luis López Vázquez. Él influirá en ella para que deje la prostitución y la convierte en una stripper de éxito con el subsecuente romance en esta particular recreación del mito de Pigmalión. Todos estos relatos, que se enmarcan en la primera mitad del decenio y se podrían inscribir en la comedia romántica dentro del cine popular del momento, tienen a un hombre sin experiencia en el amor y una profesional del sexo como pareja protagonista.

José Antonio Nieves Conde en *Revolución matrimonial* (1974), con guion de Rafael Azcona y Antonio Martínez Ballesteros, plantea un relato en el que una apática mujer casada (Analía Gadé) lleva una doble vida como prostituta. La intimidad del matrimonio ha sido insatisfactoria para ambos, pero cuando el marido (J. L. López Vázquez) descubre el secreto de su esposa y contrata sus servicios como profesional, una nueva oportunidad emotivo-sexual se abre para la pareja que finge no haberse conocido previamente. La transversalidad entre la prostitución de la mujer y el matrimonio convencional es apuntada plenamente en *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975), en un planteamiento que difiere de los anteriores y ofrece notas críticas a los roles femeninos convencionales tanto de prostituta como esposa tradicional. La tercera vía plantea la problemática de la institución matrimonial desde otras perspectivas de nuevo en *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) y *Mi mujer es muy decente... dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975). En esta última, el deseo sexual de Paulino (José Sacristán) por sus parejas cesa rápidamente con la convivencia matrimonial de manera patológica.

La inquietud por nuevos paradigmas matrimoniales queda reflejada por José María Forqué en *Una pareja distinta* (1974) con guion del propio Forqué y Hermiógene Sanz. El relato expone los ahogos de una familia compuesta por un travestí bisexual (José Luis López Vázquez), una mujer barbuda (Lina Morgan) y el bebé de ella. También en *Emilia... parada y fonda* (Angelino Fons, 1976) en las que el personaje interpretado por Ana Belén trata de complacer los contradictorios requisitos de un novio indeciso que termina dejándola, para verse casada posteriormente por un hombre mayor que ella con quien no es feliz.

El totum revolutum en torno al matrimonio como motivo argumental parece apuntar a las propias contradicciones socio-culturales sobre la institución matrimonial desde comienzos del decenio. *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1977) presenta el drama de una pareja interpretada por José Sacristán y María Luisa San José quienes, casados anteriormente en la juventud en matrimonios rápidamente fallidos, tienen dificultades para formar una familia debido a un vacío legal¹⁰².

Hacia final de la década, aparecen relatos que ahondan en los problemas sexuales matrimoniales como *El mirón* (José Ramón Larraz, 1977), un largometraje sobre un marido (Hector Alterio) obsesionado con experimentar la infidelidad de su mujer (Alexandra Bastedo) en su presencia. El personaje entiende la realización de esta fantasía sexual como solución a los problemas de su matrimonio, por lo que se obsesiona con llevarla a cabo.

Por otro lado, propuestas narrativas novedosas como la comedia madrileña plasman alternativos paradigmas en las relaciones maritales. En *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), el matrimonio protagonista, aún separado, continúa manteniendo una amistad e

¹⁰² La ley del divorcio se aprobaría finalmente en 1981.

intimidad bien avenida que, aún con altibajos, trata de posibilitar la realización personal de ambos componentes.

Si José Luis Garci narraba una infidelidad en *Asignatura pendiente* (1977) un año después, *Solos en la madrugada* retrata el escenario de un hombre con una exitosa carrera como locutor de radio, que experimenta una separación matrimonial en plena Transición española. De nuevo y de manera paralela al planteamiento de Colomo, la estampa es la de una expareja entre los treinta y los cuarenta, amigable y bien avenida que, aun manteniendo sentimientos mutuos y una compartida responsabilidad para con los hijos, no termina de reconciliarse y prefiere buscar opciones en nuevas personas que tampoco desean una relación del todo comprometida. Ya en *Vámonos, Bárbara* (1978), Cecilia Bartolomé plantea una separación liderada por la esposa en un acto de liberación social, económico e incluso espiritual, si bien es cierto que su planteamiento resulta una rareza en el panorama cinematográfico español de esos años.

Musical.

De un lado, encontramos musicales-revista, que denotan cierto erotismo y explotan el atractivo de sus intérpretes femeninas. *La chica del molino rojo* (Eugenio Martín. 1973), protagonizada por Pepa Flores, presenta tintes melodramáticos a la vez que notas cómicas. La virginal protagonista seduce a su partenaire tras ser adoctrinada para representar todo lo que él encuentra atractivo. Este melodrama de reminiscencias, también, al mito de Pigmalión, ofrece un final feliz.

Por otro lado, también se realiza la revista *El sobre verde* (Rafael Gil, 1971) interpretada por Tony Leblanc y una explosiva Esperanza Roy que luce reveladores modelos durante los números musicales.

En la primera mitad del decenio se encuentran algunos musicales de considerable impacto en taquilla protagonizados por Manolo Escobar, tales como *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973). En el relato, la pareja protagonista mantiene relaciones íntimas prematrimoniales con la mayor naturalidad, contrariamente a lo que se ha visto en otros textos comerciales coetáneos. Ella es además (Paca Gabaldón) empresaria y socia única de una multinacional, lo cual no deja de llamar la atención para un personaje femenino en el momento. A medida que avanza el decenio, los musicales protagonizados por Manolo Escobar suben de tono. *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976), protagonizada por el afamado cantante, plantea una comedia musical basada en los dobles sentidos y enredos sexuales.

En el apartado de musicales, cabe destacar, de nuevo, la prolífica labor del guionista y realizador Antonio Ozores. Una vez más, sus relatos presentan tónicas en la línea de las habituales comedias del desarrollismo, con bromas sexistas e hincapié en las convenciones socio-culturales del franquismo. El *Borriquito como tú* interpretado por Peret, también protagonista del film, en *A mi las mujeres ni fu ni fa* (Mariano Ozores, 1971), se convertía en éxito internacional, incluidos Alemania y Países Bajos. El relato narra las vicisitudes de un artista en apuros amorosos (Peret), su representante y depredador (Antonio Ozores) y un psiquiatra experto en problemas sexuales (José Luis López Vázquez). Algo menos soez, *La red de mi canción* (Mariano Ozores, 1971) sirve como vehículo de promoción al cantautor gallego André Do Barro y panfleto turístico de Galicia, en particular de Santiago de Compostela.

En sus numerosas colaboraciones con la actriz cómica Lina Morga figura *Dos chicas de revista* (Mariano Ozores, 1972) una comedia musical basada en una supuesta dicotomía entre el carisma y el atractivo físico femenino. Así, el primero lo viene a encarnar la popular cómica, y el segundo, la bella actriz Dyanik Zurakowska.

En la segunda mitad del decenio, emergen algunos musicales de tintes marcadamente melodramáticos, tales como *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974) con Carmen Sevilla, José María Rodero y música de Augusto Alguero y *La querida* (Fernando Fernán Gómez, 1976) con la reaparición de Rocío Jurado. El film consiste en una sucesión de canciones interpretadas por la artista de Chipiona, que tienen como hilo conductor un drama de tintes eróticos. El largometraje cuenta con una escena de cama entre los populares protagonistas, Jurado y Fernán Gómez y unos desnudos semi-velados de ambos. Motivos argumentales como el abuso de poder o la prostitución pueden arrojar algo de luz sobre los planteamientos del género musical patrio que se barajan al inicio de la segunda mitad de la década.

El declive del musical y la revista cinematográfica coincide con la clausura de la carrera fílmica de la diva Sara Montiel. *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974) pone fin a la filmografía de la popular manchega. En la que fuera, posiblemente, su película más “subida de tono”, Montiel interpreta una parodia de sí misma en la que languidece hasta la extenuación.

Películas con niño/a/s/as.

Los niños y niñas prodigio del cine español, y sus relatos fílmicos que consistían frecuentemente en conquistar a parientes de una clase privilegiada o reunir un hogar desgraciado al ritmo de la música compuesta por Alguero¹⁰³, se habían extinguido ya en la década de los setenta. Uno de los pocos musicales para entretenimiento familiar de estos años sería *En un mundo nuevo* (Fernando García de la Vega, Ramón Rorrado, 1971), un film que fusionaría la propuesta argumental de *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965) —similar a la del relato— con el concurso televisivo Eurovisión. La película resulta, aunque correcta, del todo excesiva y gazmoña.

Sin embargo, niñas, niños y preadolescentes como personajes centrales siguen atrayendo público a las salas. Simplemente, los relatos ofrecerían en aquel momento nuevos planteamientos sobre una generación que cuestiona la sexualidad de manera directa, así como las conductas de sus progenitores y la sociedad que les rodea. En *Adiós cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), un grupo de niños es capaz de socorrer a su amiga preadolescente para dar a luz en secreto sin ayuda de un adulto; trama que continuará con éxito similar en *El niño es nuestro* (Manuel Summers, 1973). Esta adolescencia representaría la generación venidera, cargada de renovación y entusiasmo contra el represivo y asfixiante, aún regente, sistema.

Ya en la Transición, la película española más taquillera de 1977 fue *La guerra de papá* (Antonio Mercero). El largometraje, protagonizado por un angelical pequeño que observa los devenires de sus padres y hermanos mayores, toma ciertos legados de los filmes precedentes dirigidos por Summers. Si en décadas anteriores, las cintas protagonizadas por Marisol o Rocío Dúrcal marcaban un patrón argumental por el que sus protagonistas vencían las dificultades y mejoraban el entorno con virtudes como el tesón, la buena voluntad, cierta astucia y un talento destacado (musical en estos casos), en la década de los setenta, las películas con niño/a plasman protagonistas más inquisitivos y menos afines con el contexto socio-cultural que les rodea. El grupo de amigos de *Adiós, cigüeña, adiós* se independiza del entorno familiar parcialmente a modo de lograr sus fines colectivos, dado que el mismo supone su mayor obstáculo. En *La guerra de papá*, el protagonista presencia los quehaceres diarios de los distintos miembros de la familia y del servicio, observando sus contradicciones, anhelos, sus miserias y, fundamentalmente, su intimidad emocional. De este modo, descubrimos que tras la buena planta de los progenitores (Terea Gimpera y Héctor Alterio), se halla una esposa frustrada y resentida con un marido

¹⁰³ Marisol y Rocío Dúrcal no solamente habían crecido, sino que se habían convertido en potenciales mitos eróticos y futuros iconos del “destape”.

machista anclado en el pasado. Mientras, el hijo trata de comprender su propio rol en un entorno ambivalente y, sobre todo, se esfuerza en pasar un buen rato¹⁰⁴.

Paternidad como símbolo de virilidad.

En *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972), con guion de Vicente Coello y Mariano Ozores, Eduardo (Martínez Soria) recibe la noticia del embarazo de su esposa, Antonia (Florinda Chico). Sus amigos, y el entorno en general, le halagan por su virilidad y su capacidad para tener un hijo a su edad. Sintiendo rejuvenecido, a Eduardo le empiezan a atraer las mujeres con una compulsión ingobernable, cambia su manera de vestir y se compra un descapotable. Como además, trabaja como director de spots publicitarios —una profesión muy frecuente en el cine comercial de inicios de la década— tiene acceso habitual a una diversidad de atractivos modelos.

En trazos gruesos, Eduardo presenta un retrato de acosador maduro —de nuevo, encarnado por el popular Martínez Soria— planteado como ejemplo de virilidad en acciones que van desde desnudar con la mirada a toda mujer joven presente, a tocamientos, manoseos, etc. Esta supuesta virilidad se ve colmada socialmente por el poder fecundador de Eduardo en su avanzada edad. De nuevo, en *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1975) Florinda Chico interpretará a la pareja embarazada del personaje encarnado reiteradamente por Martínez Soria.

El film *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1974) narra las dificultades del matrimonio interpretado por Alfredo Landa y África Prat para tener hijos. El médico (Emilio Laguna) les explica que los espermatozoides de José (Landa) son vagos. Una noche, José se queda accidentalmente encerrado en un castillo-museo con una doctoranda extranjera, su exnovia y una menor. La muchacha inglesa le anima a tocar un cuerno que, si suena, significaría la muestra de su disposición para las relaciones sexuales en el momento. Tras hacer el cuerno sonar en tres ocasiones la misma noche, las tres quedan embarazadas de José, que prueba de este modo los milagros fecundadores del adulterio (masculino) contra las palabras iniciales del médico.

Los actores Fernando Esteso y Andrés Pajares toman el relevo en el *landismo*. Ya en *Virilidad a la española* (Francisco Lara Polop, 1975), Fernando Esteso, lo mismo que Landa en *Cuando el cuerno suena* el año anterior, encarna a un hombre joven de pueblo sin más aspiraciones que casarse con su novia y prosperar con su humilde negocio de gaseosa. De manera inexplicable, acaba siendo seducido en cadena por varias féminas que se quedan embarazadas de quintillicios (la segunda, muere en el parto por extenuación). Su novia de toda la vida está desolada y, a la vez, maravillada de la potencia fecundadora de su prometido y feliz de cuidar de sus diez hijos además de ayudarlo en el negocio que ahora se ha convertido en una popular tienda de lencería femenina.

Al año siguiente, *Terapia al desnudo* (Pedro Lazaga, 1976) con Carmen Sevilla y José María Íñigo, versa sobre la virilidad, la hombría y el poder de fecundidad del hombre como símbolo de masculinidad. Por otro lado, simultáneamente, *La otra alcoba* (Eloy de la Iglesia, 1976) realiza un retrato de la fecundidad masculina como metonimia de la diferencia de clases y la explotación obrera. El potentado empresario al que da vida Simón Andreu no puede tener hijos por lo que consentirá un idilio entre su esposa (Amparo Muñoz) y el obrero encarnado por Patxi Andión con finalidades fecundadoras que desembocará en tragedia para este último.

Promiscuidad.

¹⁰⁴ Estas propuestas se asemejan en gran medida, y de nuevo con gran éxito de audiencia, a la posterior serie *Verano azul* para Televisión Española (1981-1982) también creada por Mercero.

Desde principios hasta mitad de la década, el intérprete que plasma la promiscuidad canónicamente sería Arturo Fernández —junto con Juan Luis Galiardo—. En *Mauricio, mon amour* (Juan Bosch, 1976) termina por ingresar en una clínica para curar su obsesión sexual, donde seduce a las enfermeras y se enamora de la atractiva psiquiatra (Amparo Muñoz) a quien viola sin represalias.

Las delicias de los verdes años (Antonio Mercero, 1976) comedia erótica de época en la que el protagonista (Francisco Algora) termina involucrado en incesables y azarasas aventuras sexuales. Este rasgo narrativo se acentuará denotadamente en la segunda mitad de la década. Películas como *Fango* (Silvio F. Balbuena, 1977), *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García y Gil Carretero, 1978) o *La orgía* (Francesc Bellmunt, 1978) se les sumará *Bacanal en directo* (Miguel Madrid, 1979) sin entrar en las numerosas cintas que reinciden en la promiscuidad desde distintas perspectivas hacia el final del decenio, como *Cuarenta años sin sexo* (Juan Bosch, 1979).

Prostitución femenina.

Como puede ser observado en el gráfico (21), la prostitución es un motivo argumental ascendente en el cine de la época.

Gráfico 21. La reincidencia de la prostitucion como rasgo argumental.



Fuente: elaboración propia.

Aunque la prostitución es plasmada en diversos dramas, como el falso documental *Chicas de Club*¹⁰⁵ (Jorge Grau, 1971) o los largometrajes *Hembra* (César Fernández Ardavín, 1971), *La madrastra* (Roberto Gavaldón, 1974) o *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974), el

¹⁰⁵ La película señala los abusos —culturales, sociales, económicos— comúnmente perpetrados por hombres dada su situación de poder, los que llevan a ciertas mujeres a trabajar en última instancia a un club de alterne y, allí, perpetúan más esos mismos abusos hasta perder la mínima dignidad e incluso las ganas de vivir, quedando atrapadas en un círculo vicioso.

retrato de la prostitución que se populariza esos años en el cine comercial resulta particularmente amable, trazando vínculos entre los servicios sexuales y la liberación mujer o la figura de la prostituta como perfil idóneo para el emparejamiento matrimonial en el *landismo*, aspecto elaborado en apartados anteriores. En el franquismo, “muchos fueron clientes adictos de las prostitutas y la sociedad nunca los juzgó como sí hacían con las mujeres” (Fayanás, 2017, párr. 16). Se presentan, de esta manera, estampas reincidentes —comummente edulcoradas en gran medida— de la prostitución femenina en los filmes del decenio.

En el meridiano de la década, la actriz Concha Velasco da vida a Mapi en *Yo soy fulana de tal* (Pedro Lazaga, 1975), una atractiva prostituta que ejerce en la noche madrileña. A modo de soliloquio, la protagonista narra una sucesión de desventuras a lo largo de su juventud que la han llevado a ejercer como profesional del sexo por exceso de inocencia y falta de recursos. Si bien algunas escenas son de dureza dramática, el relato ha sido formulado en clave de comedia.

Forqué dirige un film de carácter coral que plasma las sinergias entre el mercado inmobiliario y la prostitución en *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1975), donde los compradores de bienes inmuebles son mayoritariamente señores ancianos que, de forma abierta o encubierta, desean estar rodeados de las prostitutas que habitan en el barrio. En la comedia *landista*, la prostitución también es apuntada como servicio oportuno para la iniciación sexual de adolescentes varones. *Tío, ¿de verdad vienen de París?* (Mariano Ozores, 1975) presenta a un señor virginal (Landa), quien lleva a sus sobrinos a una barra americana por recomendación de su vecina (África Pratt) para consumir su primera relación sexual.

La película más taquillera de 1976 es *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá), un largometraje de época que consiste en la adaptación de una novela del siglo XVI. El film cuenta con un presupuesto considerable denotado en decorados y vestuario, sustentado sobre los engranajes de la comedia comercial española. Entre los intérpretes, se encuentran los populares Rafael Alonso, Mirta Miller o Fedra Lorente entre otros. El personaje protagonista es una bella y carismática prostituta con ciertos dones de curandera y estafadora, además de una de las cortesanas más codiciadas de Roma por vigorosos hombres de poder que incluyen mercaderes y figuras del alto clero. Pese al contenido erótico de ciertas escenas del film, aquello vinculado con la prostitución factual del personaje es, o del todo omitido o, completamente edulcorado. Como en otras comedias exitosas cuya protagonista es una prostituta, todo contenido sexual representado tiene lugar con su pareja estable en la ficción. Aunque podríamos poner ejemplos canónicos de comedia, o comedia romántica, del cine internacional comercial que retrata la prostitución evadiendo la acción explícita de la misma sin notas románticas, como sería el caso de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), la comedia tanto más modesta *Yo soy Fulana de Tal* (Pedro Lazaga, 1975) interpretada por Concha Velasco está estructurada en largos flashbacks que relatan sus aventuras sentimentales: aquellas con una verdadera implicación emocional lejos del oficio. Lo que vemos de la realidad de su profesión, sin embargo, se limita a un amistoso cliente que ha caído dormido a su lado sin consumir el servicio. Pero el caso más extremo podría ser *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973) en la que Lina Morgan interpreta a una prostituta que ejerce el oficio cada día sin ejecutar ninguna acción relacionada y, además, es un ser completamente inexperto en las prácticas sexuales que aún tiene por perder su propia virginidad.

En el caso de *La lozana andaluza*, las escenas sexuales supuestamente en el ejercicio de la profesión tienen lugar con un aristócrata por el que se siente atraída (quien, según sabemos por los diálogos, no es cobrado). De este modo, el popular largometraje juega insistentemente con la ambivalencia en favor de dulcificar la prostitución, omitiendo cualquier aspecto de la misma que no pudiera presentar alguna posible connotación positiva (así sea inventada). También,

como en la comedia *alimenticia* española del momento, los personajes son denotadamente inverosímiles en gran parte de sus aspectos esenciales. Algunos ejemplos serían que:

- Lozana es retratada como una empoderada máquina de hacer dinero sin apenas molestia o inconveniencia. Los clientes menos agraciados contratan actos sexuales que luego no llevan a cabo como tales.
- Su elegante lugar de trabajo también opera satisfactoriamente y de manera simultánea como consultorio sentimental, videncia o amable ambulatorio sexual para casos de impotencia.
- La explotación a la que la somete su pareja, que retiene la mayor parte de sus ganancias como prostituta, en lugar de proxenetismo, trata de ser representada como un preámbulo propio de enamorados para consolidar un compromiso mutuo.

Respecto al contenido sexual y/o violento, destacamos de esta cinta algunos aspectos. La escena de la ducha¹⁰⁶, mítica por lo erótico y lo novedoso de los años setenta y popular en el cine comercial¹⁰⁷ entre la lluvia de desnudos del momento¹⁰⁸. Estos retratos del cine popular “son funcionales y operativos en la sociedad al crear identidades de género, las cuales son fijadas a través de los estereotipos que establecen conjuntos de valores y creencias” (Álvarez, 2016). Ejemplos heterogéneos de relatos fílmicos emplazados en el drama que tienen la prostitución como motivo argumental serían *Chicas de alquiler* (Ignacio F. Iguino, 1974), *Furtivos* (José Luis Borau, 1974)¹⁰⁹, *Tu dios y mi infierno* (Rafael Romero Marchent, 1975) o *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976).

En los relatos cinematográficos de esos años, también son plasmados los actos sexuales como moneda de cambio para la ascensión social o favores personales. Que las artistas compensen a sus representantes con favores sexuales resulta explícito en los filmes en *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent, 1976)¹¹⁰ y *La querida* (Fernando Fernán Gómez, 1976). En 1977, la actriz María Luisa San José encarna de nuevo a una prostituta urbanita con algunos clientes fijos en *Más fina que las gallinas* (Jesús Yagüe), mientras José Sacristán da vida a su enamorado, un ex seminarista sin experiencia sexual; aunque ella terminará casándose con un hombre rico

¹⁰⁶ Por “la escena de la ducha”, nos referimos al inserto que muestra a la actriz desnuda, normalmente de cuerpo entero, maquillada y estilizada, y se presenta desprovisto de motivación argumental justificada. Este motivo no es exclusivo del cine nacional, pero en el mismo, encontramos variados ejemplos como en *La mosca hispánica* (Bob Lellet, 1976) o *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977).

¹⁰⁷ No exclusivamente el cine comercial: *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1974) contiene reiteradas escenas de ducha, aunque en este caso cuenta además con la rareza de ser interpretada por el protagonista masculino.

¹⁰⁸ *La trastienda* ofrece el famoso plano de María José Cantudo, desnuda, ante el espejo en el armario de dormitorio. Entre las similitudes de ambas imágenes, se cuenta con la adición de elementos simbólicos, pues en el último caso, el personaje porta una fruta en la mano que, junto a su desnudez bíblica y en la línea del adulterio propuesto en el argumento, funciona como vector inequívoco al concepto, inexorable si bien titilante, de pecado. Lozana, a su vez, es retratada ante anchas vasijas que rezuman llamaradas. Este elemento fuego, enorme en las dimensiones del plano, subraya el deseo en la mirada hacia dicha imagen; que en la diégesis es llevada a cabo por el que será su enamorado desde ese momento.

¹⁰⁹ El personaje de Milagros (Alicia Sánchez) es una menor que ha salido del reformatorio para “chicas perdidas” Las Divinas, de dónde las jóvenes “solo salen casadas o monjas”.

¹¹⁰ Podemos citar las palabras del guion interpretadas por el actor Alfredo Mayo: *Las conviertes en figuras cuando todavía no son nada. Y luego, ni se consideran obligadas a acostarse contigo... ya no existe el agradecimiento* (Fernán Gómez, 1976).

(Fernán Gómez). Por otra parte, en *Los violadores del amanecer*, dirigida por el prolífico cineasta Ignacio F. Iquino, el delincuente y agresor sexual protagonista recriminará a su padre no haberle enseñado adecuadamente sobre prácticas sexuales ya que no lo ha llevado a un prostíbulo en la preadolescencia para que se iniciara “con una puta”; implicando que esa sería la educación sexual adecuada para un varón, y, de la misma, habría sido privado. Como ha sido apuntado, Bigas Luna plasma la prostitución femenina de manera contrastadamente descarnada en *Bilbao* (1978).

Prostitución masculina.

La prostitución masculina es abordada ya al inicio de la década en cintas como *Coqueluche* (Germán Llorente, 1970), en la que Analía Gadé interpreta a una mujer acomodada que tiene contratados los servicios de un egocéntrico gigoló encarnado por Juan Luis Galiardo. En otro registro, *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), producida por Frade y protagonizada por Alfredo Landa, aborda, desde la comedia, las posibilidades del mercado para la prostitución masculina en el panorama internacional. Los largometrajes dramáticos dirigidas por Pedro Olea *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) y *La Corea* (Pedro Olea, 1976) tratan la prostitución masculina, si bien en la primera las alusiones son puntuales —cuando el proxeneta, un personaje secundario encarnado por Máximo Valverde, se prostituye al dueño de un bar—, mientras que en *La Corea* la prostitución del menor al que da vida Ángel Pardo supone la trama principal de la cinta.

De nuevo, en el drama *No encontré rosas para mi madre* (Francisco Rovira Beleta, 1974), Jaci (Renaud Verley) llega a prostituirse para costear los obsequios con los que trata de agasajar a su progenitora, y en el film *Deseo carnal* (Manuel Iglesias, 1978), el joven huérfano que aterriza en Amsterdam en la búsqueda de su madre es también prostituido al caer en una organización gestionada por la severa y, a la vez, enamoradiza, Margot (Ágata Lys).

Otras cintas trataron la prostitución masculina homosexual o bisexual de menores del sexo masculino, como los filmes de finales del decenio dirigidos por Eloy de la Iglesia: *El diputado* (1978) y *Los placeres ocultos* (1978), que abordan la explotación sexual entre sus motivos argumentales.

Publicidad y consumo.

El auge de la publicidad en la primera mitad de la década es denotado, especialmente en la comedia desarrollista, desde diversas manifestaciones: la ocupación profesional de los personajes —jefes en agencia publicitaria ellos y modelos ellas¹¹¹, como ha sido aludido en apartados anteriores—, el *product placement* insertado en los propios relatos¹¹² o como

¹¹¹ Mariano Ozores planteará una trama en *Alcalde por elección* (1976) en la que el personaje encarnado por Alfredo Landa lleva una doble vida como alcalde de pueblo y fotógrafo en la ciudad. Para “salvar su matrimonio” su esposa (Mirta Miller) se convierte en una modelo publicitaria, a modo de evitar sus escarceos con las jóvenes que retrata en su estudio.

¹¹² Algunos ejemplos pueden ser hallados en *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970) con referencias dialógicas explícitas a Mistol, Valdepeñas, marcas de frigoríficos, etc., o *Dos chicas de revista* (Mariano Ozores, 1972) con un *product placement* de Winston sin demasiadas sutilezas.

temática de los mismos¹¹³. Cabe resaltar que, entre los insertos publicitarios de estos filmes, Iberia va a ser una de las marcas más habituales¹¹⁴.

La publicidad como motivo argumental puede estar relacionada, a su vez, con la gestión bancaria y/o el mercado inmobiliario¹¹⁵. Algunos ejemplos podrían ser *¡No firmes más letras, cielo!* (Pedro Lazaga, 1972) o *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972). En la primera, un hombre que contrae matrimonio en la madurez (Alfredo Landa) se ve cerca de la ruina cuando la esposa (Mirta Miller) y su suegra (Mari Carmen Prendes) se disponen a comprar para el hogar cuantos enseres ven en los anuncios abonándolos a plazos. *Venta por pisos* trata sobre las dificultades para adquirir una vivienda en propiedad y asumir una hipoteca y, a la vez, las bondades de la misma como inversión. El *voice-over* del narrador presenta el relato en el inicio con las siguientes palabras:

Ahora, si una familia necesita un piso, tiene que comprarlo... ¡Y de qué manera! Muchos de ustedes han pasado ya por estos momentos. A los que todavía no son copropietarios, como tarde o temprano tendrán que acabar siéndolo, hacia la simpatía que se siente por el perro apaleado, hacia el débil, hacia el pobre árbitro de fútbol, les dedicamos esta historia que, en su honor, titulamos: *¡Venta por pisos!* (Mariano Ozores, 1972).

Este retrato de la sociedad española de la época, en el que cierto apogeo económico posibilita el ascenso de la clase trabajadora, parece trazar una invitación a la audiencia masculina recreando escenarios "idílicos" de esposas felizmente subyugadas a la vida doméstica, complacientes empleadas del hogar (mujeres en su mayoría) y amantes o trabajadoras del sexo en casas de citas, siempre jóvenes y agasajadoras aún cuando los interesados les doblen o tripliquen la edad.

Relación menor-adulto.

El descubrimiento sexual en la adolescencia supone un motivo argumental recurrente de numerosos relatos, si bien es plasmado entre una persona adulta y un/a menor reincidentemente en los textos observados. Con una bella y aniñada Ornella Mutti, *Una chica y un señor* (Pedro Masó, 1973) cumple a la perfección este paradigma logrando cierto éxito de taquilla. Por otro lado, una propuesta alejada del cine comercial, referencial como texto fílmico por su riqueza simbólica, sería la cinta *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973) con interpretaciones de una Kiti Manver púber y José Luis López Vázquez como partenaire.

La disponibilidad sexual de féminas menores de edad para varones maduros como un rasgo argumental del cine comercial puede ser hallado en la citada *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1974) o la sensacionalista *Madres solteras* (Antonio del Amo, 1975), que cuenta con Inma de Miguel en papel secundario, embarazada del galán encarnado por Juan Luis Galiardo.

¹¹³ Sería el caso de *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), en la que el protagonista sufre una patología derivada de la extenuante exposición a los anuncios en televisión, con el subsecuente inserto de Phillips, Intea, Terry, Winston, Lois, AntiuXixona, Heno de Pravia, Veri, Nori y Yoplait.

¹¹⁴ Como manifestado en *El relicario* (Rafael Gil, 1970) o *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973), que reproduce el eslogan: "Recuerde que, con Iberia, ¡ya hubiera llegado!"

¹¹⁵ También la película de la tercera vía *Vida conyugal sana* aludirá al mercado inmobiliario por medio del reiterado anuncio ficticio protagonizado por Amparo Muñoz que, con su eslogan da título a la película: "Vida conyugal sana en los Ángeles de San Rafael" anunciando bienes inmuebles.

Algunos relatos presentan a la mujer como adulta y el varón como menor seducido. Tal sería el caso de la ya citada *El amor del Capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) —con Ana Belén como una atractiva maestra y objeto de deseo del adolescente protagonista y también *La madrastra* (Roberto Gavaldón, 1974) con una madura Amparo Rivelles y un angelical John Moulder-Brown. A su vez, *El asesino no está solo* (José García Dueñas, 1974) narra las dificultades psycho-emocionales de Julio (David Carpenter) para superar los abusos sexuales sufridos por su niñera en la infancia.

Durante los últimos años del decenio, las alusiones a la sexualidad entre menores y adultos se encuentran atravesadas por la prostitución de manera reincidente. Ya ha sido nombrada *La siesta* (Jorge Grau, 1976) en la que, puntualmente, el personaje interpretado por José Franco ofrece a su dependienta adolescente dinero a cambio de que luzca para él ropa interior a escondidas de su esposa. Dos años después, la relación entre un menor prostituido y un político es uno de los motivos narrativos de *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) y la prostitución voluntaria y la seducción del director del colegio como reto de las adolescentes de clase privilegiada conforman la trama de *Nunca en horas de clase* (José Antonio de la Loma, 1978) mientras las quinceañeras que protagonizan *Las que empiezan a los 15 años* (Ignacio F. Iquino, 1978) son explotadas sexualmente de manera redundante a lo largo de la cinta.

En este tramo temporal, son reiteradas las relaciones entre hombres maduros y muchachas menores con connotaciones violentas y, en cierto modo, incestuosas. La adolescente protagonista de *Las eróticas vacaciones de Stela* (Zacarías Urbiola, 1978) sufre una agresión sexual por parte de la pareja de su madre, con quien fantasea secretamente.

Una púber Natasha Kinski es el objeto de deseo del maduro Marcello Mastroianni en la coproducción con Italia *Así como eres* (Alberto Lattuada, 1978). La cinta no escatima en la escenificación de desnudos de ducha de la joven y otras intimidades de la ficticia pareja, cuyo planteamiento oscila entre lo tórrido y lo romántico mientras apunta hacia lo incestuoso, pues el drama emerge cuando a él le asaltan las dudas sobre si es su propio padre.

En la clausura del decenio, *Memorias de Leticia Valle* (Miguel Ángel Rivas, 1979) con la interpretación de Emma Suárez en el papel protagonista junto con Ramiro Oliveros, narra el abuso de un profesor particular a su pupila desde la perspectiva de niña-víctima enamorada.

Relaciones prematrimoniales.

Las relaciones prematrimoniales suponen un aspecto recurrente en las narraciones fílmicas de principios de la década. El largometraje *Experiencia prematrimonial* (Pedro Masó, 1972), basado explícitamente en este tópico tendencial, supone un gran éxito de taquilla. En el film, Alejandra (una adolescente Ornella Muti) y Luis (Alessio Orano) forman una atractiva pareja de universitarios pertenecientes a la clase acomodada. Todo parece idílico, incluidas sus respectivas familias, hasta que Alejandra descubre que su padre le es infiel a su madre. Desengañada, decide no seguir los pasos convencionales de sus progenitores, cuyo matrimonio ahora considera una hipocresía, por lo que inicia la convivencia con su joven novio. Todo es felicidad hasta que las desgracias se acumulan repentinamente para la pareja, quedando destrozada: problemas económicos, la infidelidad de él y un aborto son algunos de los sucesos que experimentan vertiginosamente.

La cinta trata de plantear las relaciones prematrimoniales como desencadenante de las desgracias retratadas. Sin embargo, el propio argumento plantea irremediabilmente —ya sea de manera indirecta— si no hubieran surgido los mismos problemas o similares con boda incluída.

Por otra parte, el musical tragicómico, dirigido por el director por excelencia del cine comercial español Luis Lucia, *Entre dos amores* (1972) con Manolo Escobar, retrata una separación matrimonial y un embarazo antes del matrimonio bajo una luz positiva ese mismo año 1972. Es, quizás, en la postura ambivalente de los distintos textos coetáneos —en unos es plasmada como aberración y en otros como convención— que se percibe la diversidad de posturas en esos momentos. La revolución sexual, tardía en España, convivía con paradigmas del nacional-catolicismo, si bien éstos podían ser considerados como estertores del tardofranquismo.

En la comedia del desarrollismo *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972), Juan (Landa) tiene por misión encontrar a la nieta de D. Rafael, su jefe, que 18 años antes se había ido a París tras ser expulsada de casa por su padre a causa de su embarazo. Juan consigue llevar a cabo la petición y reunir a la familia, como símbolo, a su vez, de la permisividad que con respecto a las relaciones prematrimoniales y las familias monoparentales planteada en los últimos años del tardofranquismo.

Religión.

Religión y espiritualidad son plasmadas a lo largo del decenio con propuestas diversas. En los primeros años, la espiritualidad vinculada a la religión católica es proyectada bajo una luz positiva tanto en dramas como *La casa de las Chivas* (1971) así como en musicales, tal sería *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971). El film dirigido, también, por Luis Lucia *La orilla* (1971) ahonda en la contienda entre bandos en la guerra civil. Un anarquista teniente de la CNT es auxiliado en un convento por unas monjas al llegar a las puertas de la institución con sus últimas fuerzas. La madre superiora (M^a Dolores Pradera), que había estudiado medicina, convertida en monja tras una decepción amorosa, sueña con que el enfermo cuando, se recupere, adopte también la fé. Lejos de cumplirse su deseo, el miliciano muestra síntomas suicidas al final del relato, cruzando la orilla en medio de un tiroteo. Antes de marchar, deja una nota en el libro de oraciones de Leticia (Dyanik Zurakowska), una joven novicia con la que ha surgido una intensa atracción durante la convalecencia. La muchacha, al leerla, corre a despedirse y es también tiroteada. Ambos son arrastrados, juntos, por el río en la noche al cierre del relato —culminando con unas notas dramáticas tremendas para lo que han sido las escenas previas de amorosa convivencia entre religiosas—. De este modo, “la guerra queda así definida como un conflicto cruento fruto del odio y el rencor, al margen de la nación española y la paz como una situación deseada. La Iglesia queda a salvo de cualquier implicación en la contienda” (Viadero, 2016, p. 154-155). En todo caso, la estructura simbólica del film apunta al protagonista miliciano de la CNT como portador de desgracia al resultar una suerte de fuerza bruta de autodestrucción y el aniquilamiento de quien se vincula a él personalmente.

Al año siguiente, se estrena el melodrama *Blanco, rojo y...* (Alberto Lattuada, 1972) en coproducción con Italia y Francia, protagonizada por Sofía Loren, y cuenta, además, con las intervenciones de Teresa Rabal como enfermera y Fernando Rey de médico. Loren interpreta a una atractiva viuda que se desempeña como madre superiora. Cuando llega a un hospital para poner orden, un convaleciente revolucionario comunista se enamora de ella. La cinta tiende más a la comedia que al drama generalmente, si bien la propuesta del binomio monja católica – anarquista / comunista es paralelo en ambos casos y resulta en una unión imposible al final del relato en sendos filmes.

Con ciertos paralelismos en relación al largometraje *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), *El Cristo del océano* (Ramón Fernández, 1971) del director de *No desearás al vecino del quinto*, *Cateto a babor*, narra las desventuras de un niño huérfano de padre cuya madre ha sido ingresada en un psiquiátrico. Aunque cuenta con el apoyo de Juan Aguirre, un pescador que hace las veces de progenitor, este también fallece faenando en alta mar en plena tormenta. El

pequeño recibe la visita de Jesucristo, que llega del mar en forma de pescador misterioso. Ambos entablan una amistad que refuerza la fe de Pedrito y soluciona algunos de los conflictos que tienen lugar en el pueblo a modo de milagro. Pese a las resistencias del párroco, el nuevo enigmático amigo insiste en que la escultura del Cristo crucificado de la iglesia local debe ser clavado sobre las maderas del barco naufragado en el que faenaba Juan Aguirre. El relato posiciona la religión católica con el pueblo y la austeridad dignificada de la clase trabajadora en oposición a una Iglesia intransigente o representativa de la clase privilegiada.

Estos acentos en la imagen de la Iglesia, esfuerzos que la aproximan a la realidad del pueblo e incluso a los cambios que se suceden en tan convulsos años, pueden ser detectados en textos fílmicos de diversa índole. Por ejemplo, *Un curita cañón* (1974) en la que la juventud se expresa dialógicamente en el texto en los siguientes términos: “Que se ha acabado la Inquisición. Se pongan como se pongan ustedes, se van a tragar el cabaret, a la Loren y las Blue Girls” (Delgado, 1974). Como apunta Viadero, el conflicto se soluciona en el relato “adaptándose la Iglesia a la modernidad” (2016, p.227). Es esta imagen aperturista la reflejada en numerosos textos que aluden a la religión en el tardofranquismo. Los textos distinguen entre los “curas modernos”, reconocibles en apariencia ya que no llevan sotana sino clergyman o jersey, entre otros aspectos, como aludido en *Vida conyugal sana* (1974) por el personaje interpretado por Mari Carmen Prendes, cuando alude a un cura de “los de antes”¹¹⁶.

Pero las críticas a la religión católica se enardecen en la aproximación al meridiano de decenio. De un lado estarían los filmes que apuntan hacia la represión infligida por la Iglesia en la educación como motivo de males, tal sería el caso de *Polvo eres* (Vicente Escrivá, 1974) y *Yo la vi primero* (Fernando Fernán Gómez, 1974) ambos en clave cómica y con la interpretación de Manuel Summers, cuyos personajes reciben una estricta educación católica en la infancia que afecta su vida adulta en lo afectivo-sexual. Incluso en *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández, 1975) el protagonista al que da vida Arturo Fernández plantea que “ahora los curas no están bien vistos”. Eloy de la Iglesia exponía, en relación a la imagen del catolicismo que “en los últimos tiempos del franquismo el clero se había fraccionado de forma radical” (Aguilar y Llinás, 1996, p. 139). De otro lado, tendríamos la “sexualización” de la Iglesia en ciertos textos fílmicos de estos años. Romances accidentados, carnales e imposibles entre religiosos y seglares son retratados en *Tormento* (Pedro Olea, 1974) y *Tu dios y mi infierno* (Rafael Romero Marchent, 1975). En estas cintas, lo ilícito de las relaciones es denotado no ya por sacrilegio, sino otros aspectos adicionales como el romance entre un adulto —que es el propio cura— y la menor interpretada por Ana Belén en *Tormento*, o el alcoholismo y la prostitución que son reflejados en el film dirigido por Romero Marchent.

En el año 1976, se rueda el largometraje dirigido por Miguel Picazo *El hombre que supo amar*, un relato sobre San Juan de Dios en la Granada del Siglo XVI. En su crítica, Fernando Trueba escribía: “Picazo no se ahorra nada: ruidosos burdeles, putas desdentadas, locos, leprosos,

¹¹⁶ El film *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974) plasma en clave de humor los estereotipos del “cura moderno” y el “cura antiguo”, que es como unas muchachas describen al personaje protagonista interpretado por Landa, por cómo va vestido en una secuencia en el interior de un autobús. Es importante observar que se referencia múltiples veces que es cura “de los de antes” por: cómo viste (sotana y sombrero negro), porque habla latín, porque reivindica “lo español” (jotas aragonesas, toros, institución matrimonial) —y se posiciona contra Doña Aurora (Julia Guitiérrez Caba), la potentada y conservadora prestamista del pueblo cuya prioridad es mantener las apariencias “a la antigua”— De nuevo, como hacíamos alusión en relación a *El Cristo del océano*, la Iglesia se posiciona denotadamente con la gente humilde y trabajadora en oposición a la élite socio-económica.

tullidos, moriscos quemados, violaciones, torturas, autopsias...” (El País, 1978). El texto alude a la Inquisición y la tosquedad socio-cultural en el momento histórico retratado.

Como vemos, en la segunda mitad de la década, la incidencia en el contenido descarnado abarca también los relatos sustentados sobre lo religioso y/o espiritual. Las temáticas relacionadas con el catolicismo son dotadas, hacia el final del decenio, de un erotismo reiterado ya sea desde la comicidad o el drama.

En *El sacerdote* (1978), Eloy de la Iglesia narra los suplicios de un cura católico en la treintena cuando experimenta una compulsión sexual ingobernable que deriva finalmente en auto-castración. En el mismo año, Jorge Grau estrena *Cartas de amor a una monja*, el relato sobre la relación platónica entre un capellán y una religiosa interpretada por Analía Gadé. El drama se intensifica cuando la monja se convierte en víctima de violento acoso sexual infligido por parte una novicia, violación de unos intrusos, además de mutilación y muerte por asesinato¹¹⁷.

La portentosa vida del padre Vicente (1978) escrita y dirigida por Carles Mira, ofrece una sátira que escenifica las tentaciones a las que se ve sometido el religioso que incluyen una atractiva muchacha endemoniada —a quien da vida Ángela Molina—, quien lo seduce bailando para él desnuda.

Ya en la comedia alimenticia *El consenso* (Javier Aguirre, 1979), Antonio Garisa interpreta un cura particularmente lujurioso.

Represión sexual.

La represión sexual se manifiesta como rasgo argumental de un número considerable de relatos en la comedia comercial. Así, en *Doctor, me gustan las mujeres ¿es grave?* (Ramón Fernández, 1973), José Luis López Vázquez¹¹⁸ da vida a un profesor de universidad en la cincuentena al que no se le conocen relaciones sentimentales. Su vida transcurre tranquila hasta que, de manera inexplicable, se desata en él una obsesión sexual incontrolada.

Con un planteamiento más elaborado, *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) tiene en la represión sexual su principal tema, que se manifiesta en forma de obsesión con la publicidad por parte de Enrique (José Sacristán), que también acude al médico (Antonio Ferrandis) sin grandes avances en el tratamiento propuesto.

La represión sexual es aludida de manera paródica en el *landismo*. *Las obsesiones de Armando* (Luis María Delgado, 1974) relata los sinsabores de un viudo dos veces, cuyas esposas fallecieron la noche de bodas antes e que pudiera desvestirse según se indica por referencias dialógicas. Tal y cómo aludíamos en el apartado relacionado con el matrimonio, los filmes del *landismo* están frecuentemente protagonizados por personajes alieneados, en una aldea u otras circunstancias paralelas, que no han tenido oportunidad de relacionarse con el sexo opuesto aún alcanzando cierta madurez. También el intérprete José Luis López Vázquez dará vida en esos años a numerosos personajes prácticamente inexpertos en este terreno, como en *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973).

Sin embargo, a excepción de puntuales referencias dialógicas como las aludidas en el film dirigido por José Luis Garci, *Asignatura pendiente* (1977), a modo de tópico argumental

¹¹⁷ El relato ofrecería un planteamiento narrativo-estético propio del *nunexploitation* relativamente popular entre las producciones europeas esos años.

¹¹⁸ En *Zorrita Martínez* (Vicente Aranda, 1975), de nuevo el actor José Luis López Vázquez da vida al protagonista que ofrece un discurso sobre la sexualidad reprimida de los españoles al final del relato.

reincidente, la represión sexual como rasgo argumental menguaría de forma considerable en el cine de la Transición.

Transexualidad.

Aunque ya en *Las ibéricas F. C.* (Pedro Masó, 1971) se alude dialógicamente a la operación de cambio de sexo de manera muy somera, teniendo en cuenta la estigmatizada representación del colectivo LGTBIQ+ en los textos fílmicos realizados durante el tardofranquismo, resulta toda una rareza la película *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972)¹¹⁹, un largometraje en el que Adela (López Vázquez), a sus 43 años, descubre que es un hombre. Lo primero que el protagonista debe hacer tras abrazar su identidad es buscar trabajo, pero prueba ser toda una dificultad ya que, como mujer relativamente acomodada en su pasado próximo, ha carecido de formación o experiencia laboral alguna. Finalmente, dado que su entretenimiento ha sido la costura, terminará empleándose como sastre.

Cinco años más tarde, Vicente Aranda rodará *Cambio de sexo*, un film sobre la transición de una mujer transexual encarnada por una jovencísima Victoria Abril. En los primeros años de la Transición española, ni Aranda ni Eloy de la Iglesia parecían plantearse que el papel protagonista lo encarnara una mujer transexual. El director catalán declararía:

Me cuestioné qué estaba haciendo yo rodando una película donde había elegido a una actriz para que hiciera de un chico que se transformaba en mujer, cuando Eloy de la Iglesia, que era amigo mío y homosexual declarado ya en aquel momento, me decía que eso debía hacerse con un actor (Castillejo, 2006, p. 32).

El film cuenta en todo caso con la interpretación de Bibi Fernández, una mujer transexual, en un papel de relevancia y dando vida a una mujer trans. En el mismo año y también ambientada en Barcelona, José Jara dirige *El transexual* (1977), en esta ocasión con el protagonismo de la actriz de gran erotismo en el momento Ágata Lys y la contribución a modo documental de la artista transexual brasileña Yeda Brown.

La crítica más dura de la película se encuentra precisamente en la mirada hacia lo transexual. Y lo encontramos en el propio título *El transexual*: parece lógico que debía titularse *La transexual*. Todo en la cinta tiene una mirada inequívocamente bienintencionada, pero “transfóbica” (Deltell, 2011, p. 11).

El relato se basa en la muerte de Lorena Capelli, mujer transexual brasileña que, tras someterse a una operación de cambio de sexo, fallecía en una segunda intervención por complicaciones derivadas. La prensa se había hecho eco del suceso ya que la artista gozaba de popularidad tras sus actuaciones en el Cabaret Gambrinus de Barcelona y el Micheleta Night Club en Madrid. La noticia causa cierto escándalo al poner en evidencia “la existencia de clínicas donde se realizaban dichas operaciones en España” (Deltell, 2011, p. 10).

La transexualidad llega a los relatos de Mariano Ozores, *Los bingueros* (1979), si bien lo hace a modo de gag en este caso, en una escena en la que los protagonistas descubren con desconcierto que la seductora y atractiva mujer que les pide ayuda al encontrarse de parto, es transexual.

Travestismo.

¹¹⁹ Se apuntan también representaciones de intersexualidad (Asenjo, 2019).

El travestismo había operado como temática en el cine comercial ya en el decenio precedente. En 1965, tanto Rocío Dúrcal como Marisol protagonizarían largometrajes en los cuales deben hacerse pasar por jóvenes varones, como serían *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori) y *Cabriola* (Mel Ferrer) respectivamente. También en la coproducción con Chile, Italia y Perú *La Araucana* (Julio Coll, 1971) protagonizada por la actriz italiana Elsa Martinelli que encarna a la protagonista, tras enviudar en la guerra contra los indios (estamos en el S. XVI), decide cortarse el pelo y vestirse de hombre para lanzarse a la lucha.

Resulta remarcable la reincidencia del travestismo como motivo argumental de una variedad de propuestas en el cine del tardofranquismo. En la comedia comercial *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970), el argumento toma tintes algo esotéricos cuando el alma del personaje interpretado por Juan Luis Galiardo es transferido al cuerpo de su esposa (Carmen Sevilla) y viceversa. Los personajes deciden tratar de adaptarse a sus nuevos físicos transexuados ajustando ligeramente la vestimenta.

En *Crimen imperfecto* (Fernando Fernán Gómez, 1970), los protagonistas, una pareja de detectives encarnados por Jose Luis López Vázquez que y Fernando Fernán Gómez, se travisten hacia la clausura del relato como herramienta de espionaje.

En *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iguino, 1972), el hombre de deseo sexual incombustible encarnado por Cassen se travestirá con el objetivo de acercarse con mayor facilidad a las mujeres para seducirlas. Otros gags sustentados en el travestismo vendrán ofrecidos en *El calzonazos* —con Paco Martínez Soria encarnado al protagonista que termina huyendo vestido de mujer para no ser reconocido— y *El reprimido* con actuación de Alfredo Landa, ambas del año 1974 bajo la dirección de Mariano Ozores. En la segunda, en su viaje a Francia, los dos españoles (Landa y Ozores) se encuentran en el apartamento de dos prostitutas (Josele Román y Pilar Bardem), cuando llegan sus proxenetas, escapan por la ventana del baño vestidos con la ropa de las mujeres, que consiste en dos abrigo pelones de colores fosforescentes y tacones. En la calle, son confundidos por prostitutas por dos turistas españoles que tratan de contratar sus servicios inmediatamente.

En 1974, el travestismo será plasmado reincidentemente en pareja, como en *El insólito embarazo de los Martínez* (Javier Aguirre, 1974), con guion del director, llega un momento en que el matrimonio interpretado por Esperanza Roy y José Sazatornil se trasviste como resultado de una confusión científica albergada en el laboratorio en el que trabajan: ella se presenta en público como hombre y él de mujer embarazada.

Con otro tipo de matices, *Una pareja distinta* (José María Forqué, 1974) Zoraida (Lina Morgan) trata sobre una mujer barbuda con hijo recién nacido, empleada como atracción en una barraca de feria y un artista (José Luis López Vázquez) que se desempeña en un cabaret travestido con un número cómico. El relato narrará las dificultades de la pareja para integrarse en la sociedad como familia.

Incluso en *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández, 1975) el personaje interpretado por Jaime de Mora y Aragón profesa que su sueño es ser un travesti de cabaret, y en el euro-western cómico *El blanco, el amarillo, el negro* (Sergio Corbucci, 1975) coproducido con Italia y Francia, el clímax del relato se plantea como una pelea de bar con los actores principales travestidos.

El travestismo supone un rasgo reiterado en prácticamente cualquier tipo de relato. El filme particularmente descarnado del cine quinqu *Los violadores del amanecer* (1978) ofrece una escena hacia final en la que uno de los delincuentes juveniles se presenta maquillado y travestido.

En 1978, *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea), relato que tiene por protagonista a un legendario travestí y transformista, experimenta una gran acogida por parte del público como se ha mencionado anteriormente. En la misma, el cineasta Pedro Almodóvar interpreta a otro transformista, un personaje secundario llamado Lola Nicaragua, la Reina de la Banana.

También en *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978) encontramos una escena de travestismo en la que dos invitados a la boda que tiene lugar en el relato, hombre y mujer, se intercambian la ropa en la cocina para quedar travestidos parte de la celebración.

Virginidad.

La virginidad se presenta como rasgo argumental de algunos filmes con una reincidencia relativamente notable. En el cine comercial, los personajes interpretados por Lina Morgan y Alfredo Landa y, puntualmente, López Vázquez —como ha sido anteriormente aludido— son planteados en ocasiones como cándidos e inexpertos sexuales con edades que comprenden de la treintena a la cincuentena. Paradójicamente, mujeres profesionales del sexo o la pornografía son proyectadas, en algunas ocasiones, como vírgenes. Así ocurre en *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973) o *Clara es el precio* (Vicente Aranda, 1975); en esta última, Amparo Muñoz encarna a una joven mujer casada que lleva una doble vida como actriz del cine porno, y que resulta ser, simultánea y secretamente, virgen.

De nuevo en *Tío, ¿de verdad vienen de París?* (Mariano Ozores, 1975), Landa hará de padre adoptivo de unos sobrinos adolescentes que demandan nociones sobre sexualidad sin él haber perdido su propia virginidad. En *El secreto inconfesable de un chico bien* (Jorge Grau, 1975), María José Cantudo da vida a una joven virgen tras ocho años de noviazgo con el personaje que encarna José Sacristán; un hombre “tradicional” en apariencia que, realmente y en secreto, sufre de impotencia como consecuencia de una educación represiva, como ha sido apuntado anteriormente.

En la Transición, la sátira *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (Joaquín Coll Espona, 1978) plantea la virginidad de la hija veinteañera de un empresario de la construcción (José Luis López Vázquez) como convención desfasada, propia de una clase extremadamente conservadora y franquista. Un viaje de estudios a Venezuela —la película es una coproducción con este país— tendrá por resultado que la muchacha resulte rápidamente asesorada e iniciada en la intimidad de pareja.

2.4.5. Elementos aglutinadores.

Como ha sido señalado, en la Transición, los motivos argumentales parecen multiplicarse en los relatos. Las narraciones cinematográficas ya no se centrarían principalmente, por poner algunos ejemplos, en el matrimonio, las diferencias generacionales o el bienestar familiar, sino que tratan una diversidad considerable de temáticas de manera simultánea. Un relato que podría valer para ilustrar este planteamiento sería *El puente* (1977). El film, dirigido por Juan Antonio Bardem y protagonizado por Alfredo Landa —icono del *landismo* todavía entonces— aúna una diversidad de rasgos argumentales revisados en este epígrafe: travestismo, represión sexual, europeísmo y xenofobia, acoso sexual, conflicto de pareja, liberación sexual, comuna hippie, turismo, etc., sin ahondar marcadamente en la particularidad de alguno.

En la segunda mitad de decenio, este aglutinamiento de tópicos, desplegados a modo de escaparate o tapiz argumental del momento, suele ir acompañado de contenido sexual y/o violento explícito de manera remarcada. Pongamos, por ejemplo, *Juventud drogada* (José Truchado, 1977). Aunque el relato trata, como el título indica, sobre el consumo de sustancias,

ofrece una considerable diversidad de motivos argumentales habituales del momento, como serían orgías, homosexualidad, relaciones menor-adulto, violación, etc. Sin focalización particular, estas alusiones sirven como justificativas —si bien tal vez forzadas— de abundantes desnudos y contenido sexual y/o violento explícito.

Otro ejemplo que permite además una comparación en un salto del tiempo sería *La familia bien, gracias* (Pedro Masó, 1979). El film trata de emular el éxito de principios de los 60 obtenido con *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) actualizando las temáticas. Si en la anterior, la familia muy numerosa que protagoniza el relato encarnaba los principales aspectos domésticos fomentados por las políticas del franquismo, a finales de los setenta, la misma familia es revisada con un crisol de motivos argumentales de actualidad en el momento como el aborto, la promiscuidad, el divorcio, la reivindicación del rol de la mujer o la renovación de la Iglesia católica.

El incremento en la crudeza del contenido los años 1976, 1977 y 1978 resulta gradual pero notable año a año. Por ejemplo, Roberto Fandiño había dirigido en 1976 *La espuela*, un relato mencionado con anterioridad que trata sobre el decaimiento de un empoderado terrateniente andaluz. Casado con una mujer a quien ha tratado con violencia sexual desde el inicio de la relación, el protagonista es padre de un hijo cuya homosexualidad no acepta. Al año siguiente, el director estrena *María, la santa* (1977), una propuesta tanto más descarnada en relación a la explicitud del contenido sexual y violento. El relato tiene por rasgos argumentales algunos de los enumerados en apartados anteriores, como son la desigualdad de clases, la prostitución, la familia monoparental, la religión o la agresión sexual y cuenta con escenas explícitas de índole sexual, violenta y sexual, como la escenificación de la propia agresión junto con otras violencias verbales y/o físicas. Por supuesto, huelga decir que no tratamos de censurar este u otros filmes. Se trata exclusivamente de exponer la tendencia de aumento exponencial en el contenido explícito de índole sexual y/o violenta de un año a otro, incluso, bajo la misma dirección.

Como venimos elaborando, a su vez, los motivos narrativos expuestos se barajan en un mismo relato de manera múltiple y vertiginosa en últimos años del decenio. De este modo, narraciones como *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), protagonizada por Esperanza Roy y Bárbara Rey, ofrece abuso sexual, vejaciones y violaciones, torturas, prostitución, drogadicción y lesbianismo con tintes sórdidos en un film que plasma los constructos del género “cárcel de mujeres” propio del cine de explotación. Se podría justificar que se trata de una adaptación de la novela biográfica de Inés Palou sobre su experiencia en la cárcel franquista, si bien el relato dilata los matices más escabrosos otorgándoles, en la mayor parte de los casos, prioridad sobre el trayecto emocional del personaje protagonista; de interesante complejidad, desde luego, que sin embargo, apenas llega a elaborarse.

Rasgos residuales del cine popular del tardofranquismo como la voz del narrador que introduce el relato puede ser rastreado en *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (Ramón Fernández, 1979) tras haber desaparecido prácticamente desde 1975 del cine comercial patrio. La voz en *over* en *La insólita y gloriosa hazaña...*, siendo la misma de siempre, plantea un discurso denotadamente subido de tono. Si Rafaela Aparicio interpretaba a una vecina entrometida que aconsejaba “estofado y butacón” a la esposa como receta para la felicidad matrimonial en *Venta por pisos* (1972), aquí indica prevenir la infidelidad del novio con grandes dosis de intimidad de pareja a modo que, por cansancio, el varón se vea sin fuerzas de gozar de otra fémica.

La búsqueda de contenido novedoso y transgresor ahonda en las temáticas de índole sexual reincidentemente. De este modo, emerge la zoofilia como rasgo argumental e incluso crítica social en *La siesta* (Jorge Grau, 1976) y también *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977). Esta última

alude al matrimonio como institución, la infidelidad y la violación desde diversas perspectivas en ambos relatos. La zoofilia aparece también al final de la década en *Caniche* (Bigas Luna, 1979).

Sería apropiado plantear la motivación reivindicadora de la filmografía del decenio en sus diversas propuestas. Ha sido apuntado que, en la Transición, se realizan películas como *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977) que denuncia las vicisitudes que debe pasar un hombre homosexual —causalmente, de nuevo, de clase acomodada— para encubrir una sexualidad socialmente no asumida. Sin embargo, valdría subrayar la carencia de propuestas narrativas paralelas que denuncien la exclusión social de la homosexualidad femenina. La misma es plasmada en la Transición, pero con otra mirada; ya sea desde la marginalidad o, en el otro extremo, por medio del cine erótico para el recreo de cierta mirada masculina. Ejemplos, y hay abundantes, serían *Clímax* (Francisco Lara Polop, 1977) o *El fin de la inocencia* (José Ramón Larraz, 1977).

Valdría apuntar a una suerte de reivindicación de lo sexual como tópico argumental explícito reiterado en relación a la expuesta represión que el franquismo habría infligido. Estos relatos de finales de la década que ofrecen un decálogo de prácticas sexuales diversas como sería las películas *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García, 1978) o *40 años sin sexo* (Juan Bosch, 1979) con representaciones estereotipadas y simplistas del rol femenino. En la segunda, la segregación de mujeres entre “decentes” y “fulanas” queda en evidencia de forma explícita. De nuevo en la misma, encontramos el habitual escaparate de tópicos reincidentes del momento con referencias a la zoofilia, culpabilización del catolicismo como repesor sexual, alusiones a las sexualidades disidentes, emergencia de prostitución en el argumento, etc. con insertos de secuencias propias del *soft-porn*.

De un erotismo connotado, *La miel* (Pedro Masó, 1979), con guion de Rafael Azcona y el propio Masó, protagonizado por Jane Birkin, José Luis López Vázquez y el niño Jorge Sanz, presenta la estampa de una atractiva mujer libre y alegre que ha formado una familia monoparental a la que mantiene ejerciendo como prostituta. Parece haber una reiteración en los personajes femeninos que, aún libres y en vías de formar paradigmas de familia alternativos, queden dependientes de una figura masculina dominante, en este caso, el cliente potentado que paga generosamente sus servicios. La finalidad exclusiva del protagonista será contentar o bien a su cliente o bien al maestro de la escuela de su hijo que se ha enamorado de ella (López Vázquez). En el relato, José Luis López Vázquez interpreta un hombre maduro, católico y reprimido conviviente con una hermana conservadora e intransigente, perfiles reconocibles de las películas también de Berlanga coescritas con Azcona.

Por otra parte, tal vez valga notar la infantilización general de los personajes en una variedad de propuestas narrativas hacia finales de la década, particularmente apreciable en los relatos de tipo coral. En *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977) los personajes masculinos coleccionan juguetes eróticos, persiguen muñecas “tamaño natural” —encarnada en este caso por Bárbara Rey— y juegan, a modo de cacería, con pistolas y rifles. En el film, solo hay cabida para dos tipos de mujeres: las secundarias: avejentadas, locas —una tuerta y malhumorada Amparo Soler— o serviles, y las prostitutas (Rosanna Yanni, Bárbara Rey, Monica Randall). De manera genérica, y cierto posible trasvase, la infantilización de los personajes podría ser apuntado como rasgo de las películas de la denominada comedia madrileña que emerge, a su vez, hacia finales del decenio.

2.4.6. El rasgo tendencial.

Emilia... parada y fonda (Angelino Fons, 1976) aúna una serie considerable de motivos argumentales de popularidad en la primera mitad de la década en un mismo relato: relaciones

prematrimoniales, represión sexual, virginidad, adulterio, violencia de género, Francia (Europa) como el epítome de la liberación sexual, relaciones entre hombre mayor / mujer menor, e incluso apuntes a la prostitución o la explotación sexual —el futuro marido (Paco Rabal) de la joven novia (Ana Belén) retira económicamente a la tía de esta como pago por su labor de intermediadora—. El desnudo femenino, que cumpliría cierta función reivindicativa, así como erótica de manera simultánea, en relatos con cierto trasfondo social, torna prácticamente impositivo. Por ejemplo, Patri —el personaje que María Luisa San José en *Emilia, parada y fonda*—, mientras habla con su hermana Emilia (Ana Belén) se cambia delante de un espejo que refleja su pecho descubierto. Claramente, la composición visual se siente forzada para abordar dicho desnudo, aunque el film narra la historia de ambas hermanas: una seductora y activa y la otra sumisa complaciente, siendo el trayecto de esta última hacia una sexualidad plena el argumento principal del film.

La liberación socio-cultural y sexual se convierte en un motivo tendencial en la segunda parte del decenio en un cine comercial que trata de ofrecer cierta calidad estético-narrativa. Los largometrajes dirigidos por José Luis Garci *Asignatura pendiente* (1977) y *Solos en la madrugada* (1978) operan como exaltación de una libertad de expresión y de crítica al franquismo manifiesta, aderezada con un considerable número de planos de los desnudos de Fiorella Faltoyano y Emma Cohen respectivamente. Hay escenas en el dormitorio que, en un momento dado, entran en un diálogo reflexivo sobre la sociedad del momento entre los personajes de estas actrices y los roles interpretados por José Sacristán. La representación de estas escenas en ambos filmes es conformada con la pareja tumbada en la cama, cubiertos por una sábana colocada a la cintura de ambas intérpretes en sendos relatos, de manera que sus pechos queden ampliamente desplegados en plano al estar ayudados por una almohada colocada justamente bajo la lumbar, resaltando su protuberancia durante los minutos de reflexión personal, social y/o cultural del personaje masculino.

Una vez más, la misma composición de plano en la cama con idéntico despliegue mamario es hallada en otra película del mismo año: *Libertad provisional* (Roberto Bodegas) encarnada, en esta ocasión, por Concha Velasco. El film dirigido por Bodegas cuenta con una cuidada fotografía, y un guion irregular. A lo largo del relato, la actriz vallisoletana interpreta a una prostituta de doble vida y vestuario casual de pantalones ajustados y blusas transparentes.

Otra escena que emerge en relación al desnudo femenino tiene lugar en la ducha: el intérprete masculino enjabona los pechos de la actriz como una acción cotidiana y casual tanto en la mencionada *Asignatura pendiente* como en *Alcalde por elección* (Mariano Ozores) en el mismo año (1976). La similitud en la composición del plano y la secuencia tal vez aporte luz sobre la incidencia en los modos de representación sugestivo-erótica en filmes sincrónicos de diversa índole del panorama nacional, siendo encarnada en el relato *alimenticio* de Ozores¹²⁰ por Mirta Miller junto a Alfredo Landa, y en el de Garci, por Faltoyano y Sacristán.

Por supuesto, esto no exime que relatos fílmicos como *Asignatura pendiente* no ofrezcan una variedad de enunciados de trasfondo social, vinculados también a las limitaciones de los roles femeninos. Cuando José (Sacristán) le pregunta a Elena (Faltoyano) por qué se ha embaucado en una infidelidad amorosa fuera de su, hasta cierto punto bien avenido, matrimonio, esta responde: “supongo que si hubiera tenido algo más que mi marido y mis hijas... no sé... ¡más cosas! Pues, no habría pasado nada... Pero las mujeres, por lo menos la mayoría, ¡tenemos tan poco...!”. Sirva este, como otras referencias dialógicas del film, a modo de cuestionamiento sobre rol institucionalizado de la mujer en el momento, si bien su papel en el relato ofrece una

¹²⁰ Mariano Ozores hará de la trama un escenario en el que el cuerpo desnudo de la actriz argentina así como el de Rosa Valenti son mostrados reiteradamente.

constante pasividad personal y única motivación de contentar al personaje masculino de principio a fin.

Ya en el ocaso del tardo franquismo, la llamada comedia alimenticia se había tornado más zafia en sus propuestas argumentales. Si anteriormente giraban sobre la reafirmación patriarcal¹²¹ y la diferencia de sexos, ahora se permitía explicitaciones y propuestas eróticas que remarcaban planteamientos estereotipados y políticamente (más que) incorrectos. Sin embargo, en el cine dirigido por Ozores o Lazaga, la violencia resulta explícita en casos puntuales o referencias dialógicas sin incidir en la propia composición visual o la planificación de las escenas con una espectacularización de la misma que sí resulta, por otro lado, detectable y tendencialmente creciente en otro tipo de propuestas populares coetáneas. Los personajes de este tipo de comedias no responderían a la violencia de manera realista —es decir, dramática—, ni la misma funciona como eje del relato generalmente. Sin embargo, el contenido erótico, basado en la mostración del cuerpo femenino en gran medida y sin justificación argumental elaborada, sí puede constituir uno de los objetivos principales de estos filmes. Si en la primera mitad, el erotismo se desplegaba por medio de las dobles intenciones y el lenguaje no verbal de los intérpretes, en la segunda mitad de la década, lo explícito del erotismo en estos largometrajes consistirá en que los personajes femeninos —secundarios en el cine de Ozores mayoritariamente— se multipliquen y se desprendan de toda la ropa. Por ejemplo, el popular actor y cantante Manolo Escobar que solía encarnar personajes moderadamente comedidos en los musicales dirigidos por Ozores en el tardo franquismo, protagoniza en la Transición frecuentes escenas de cama dentro del estilo particular del cineasta, que reincide compulsivamente, como ha sido indicado, en la desnudez femenina.

Como apuntábamos previamente, el cine de género resulta un espacio ficcional para la expresión de contenidos extremos, tanto en lo sexual como violento y, también, en la intersección de ambos. La violencia es un componente prácticamente intrínseco al western y al terror con mayor o menor grado de explicitud (lo que también incluye el cine negro y variantes como el *thriller*), mientras, como ha sido elaborado previamente, la violencia de género resulta dialógica mayoritariamente en el cine comercial de la primera mitad de la década.

Según progresa la década, el contenido erótico gana explicitación a la vez que dialoga con el contenido violento, cuya tendencia también es creciente. Ha sido mencionada la reiteración de la “escena de la ducha” como constructo para forzar un desnudo femenino en la narración como por ejemplo en *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977) entre otros numerosos textos del momento.

Los largometrajes del cineasta Eloy de la Iglesia *La semana del asesino* (1973) y *Juego de amor prohibido* (1975) presentan tanto contenido erótico como violento en ambos casos. De igual modo, tal y como hemos elaborado en el apartado 2.3., el cine de género decae drásticamente hacia el final de la primera mitad de la década. El número de películas de terror realizadas en 1976 es tan bajo que se convierten en una rareza en comparación con el año 1973 en el que podemos hablar de decenas de películas realizadas en esta categoría. Algo muy parecido ocurre con el euro-western. Si bien se producen algunos filmes en 1975, estaría prácticamente extinto a partir del año siguiente. En la (co)producción de cine *giallo* observamos un comportamiento paralelo, con remarcable actividad en la primera mitad de la década para desvanecerse en la segunda.

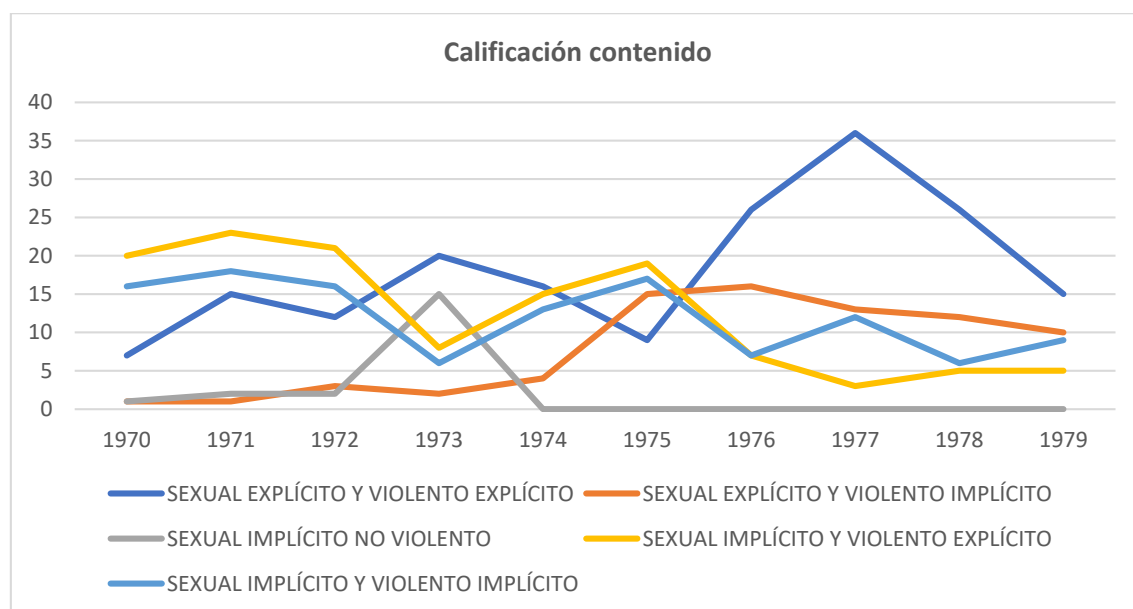
Más interesante aún nos parecen los proyectos que los cineastas reincidentemente dedicados a la dirección de estos filmes realizan en la segunda mitad de la década. En palabras de Eloy de

¹²¹ Las comedias protagonizadas por Paco Martínez Soria de esos años podrían suponer un estandarte en este sentido como se ha señalado anteriormente.

la Iglesia: “en ese momento, empiezan a conseguirse muchas más cosas en el terreno de la libertad de expresión, las condiciones son mucho más favorables” (Aguilar y Linás, 1996, p. 129).

Jorge Grau pasa de dirigir *Ceremonia sangrienta* (1973) o *No profanéis el sueño de los muertos* (1974) a *La trastienda* (1976), siendo las dos primeras películas de culto del género de terror y la tercera un hito en el erotismo del cine español a razón del desafiante desnudo de la actriz protagonista. A su vez, Amando de Ossorio va desde la dirección de los clásicos de terror *La noche del terror ciego* (1972) y *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) a *Las alimañas* (1977) un relato erótico con notas de cine negro. En una línea similar, Ignacio F. Iquino, dedicado a la dirección y producción principalmente de euro-westerns a finales de los sesenta, realiza una labor denotadamente prolífica en la categoría de cine ‘S’ durante los setenta y principios de los ochenta. De este modo y entre otros aspectos, parte de la evolución del contenido a lo largo del decenio podría estar relacionada con el trasvase de cineastas referenciales del cine de género de terror durante tardofranquismo a la dirección de filmes de erotismo denotado en la Transición.

Gráfico 22. Evolución del contenido violento y/o sexual implícito y explícito.



Fuente: elaboración propia.

Un film de relativo éxito en 1976 es *La menor* (Pedro Masó), un drama coproducido con Brasil, retrata la violación múltiple de una adolescente de 16 años de clase acomodada, que resulta atacada nuevamente y el acto se salda con un homicidio por el que es encarcelada. Con elementos argumentales de los subgéneros de explotación *rape-revenge* y cárcel de mujeres — Susan, el personaje protagonista, es acosada sexualmente por otra presa —, la cinta puede servir de ejemplo de cómo contenidos del cine de explotación habían permeado el cine patrio más allá de los modos de género en el inicio de la segunda mitad del decenio. Si se observan las gráficas proporcionadas anteriormente en relación a la tendencia decreciente de las producciones de género, se inferiría en el trasvase del contenido violento y/o sexual explícito de estas propuestas narrativas hacia otras más “realistas”.

En 1976, *Marcada por los hombres* (José Luis Merino) muestra cómo una madre soltera interpretada por María José Cantudo sufre una suerte de vejaciones que incluyen la violación múltiple, la inducción a la prostitución y el ostracismo hasta volverse suicida, con escenas explícitas que ilustran los pasajes. A finales de ese mismo año 1976, Jorge Grau estrena el largometraje *La siesta* protagonizado por Ovidi Montllor. Este drama plantea un curioso y esperpéntico relato que retrata los devenires de un promiscuo adúltero en un pueblo de la España coetánea. Como revancha de los maridos a las esposas seducidas, éstos allanan el domicilio del personaje sometiendo a su pareja —una mujer ajena a los escarceos del protagonista— a una tremebunda violación múltiple. El largometraje toma un cariz marcadamente sexual y violento abordando la zoofilia, la prostitución, la agresión sexual y el abuso de menores desde lo cotidiano, clandestino y siniestro. El relato, que cuenta con el desnudo integral de la actriz María Jesús Sirvent, es clausurado con una simbólica escena de alusión al canibalismo¹²². La producción, avalada por José Frade, no logró los ingresos de taquilla esperados¹²³. Sin embargo, aún con inusitada explicitud un considerable número de motivos argumentales tímidamente implícitos, pero reiterados, en la primera mitad de la década¹²⁴ emplazándolos en un contexto patrio y sincrónico que prescinde del paraguas compositivo-argumental del cine de género¹²⁵.

A su vez, como ha sido mencionado, la prostitución femenina sería un motivo argumental recurrente en el cine de ese mismo año. Resulta significativo el número de filmes en los que está representada la figura de la prostituta, siendo la película más taquillera ese año *La lozana andaluza*. Otra comedia erótica, esta vez dirigida por Antonio Mercero *Las delicias de los verdes años* (1976) emplaza la prostitución, de nuevo, en el contexto histórico con gran éxito de taquilla.

Un film de éxito en taquilla nacional y que logró dos nominaciones a los Oscar (Perés, 2016) fue el largometraje dirigido por Luis Buñuel *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). La cinta contiene elementos surrealistas, como estilema propio del cineasta, y, también, una tan explícita como sangrante escena de violencia de género, con fines aleccionadores a las provocaciones de Conchita (Ángela Molina). La trama se sustenta en los roles de poder entre la joven migrante andaluza y el aristocrático pretendiente en la cincuentena, y parece zanjarse con la victoria del segundo por medio la superioridad de su fuerza física manifestada de forma temeraria y vinculando el contenido violento al contenido sexual. El relato aborda motivos argumentales como la virginidad, las atenciones afectivo-sexuales como moneda de cambio o Eros y Tánatos entre otros que hemos ido aludiendo a lo largo de este epígrafe. La cinta ofrece varias lecturas y un simbolismo latente, si bien los modos de representación dialogan plenamente con las propuestas coetáneas. El cineasta había aludido, de manera bastante más implícita, la vinculación entre la violencia y el placer sexual en *Belle de Jour* diez años antes, recrudeciendo su discurso significativamente a finales de los setenta.

¹²² El canibalismo como temática es retratado también en el *thriller* terrorífico de Eloy de la Iglesia *La semana del asesino* (1972) aludido previamente.

¹²³ Grau gozaba de plena popularidad tras el éxito comercial de *La trastienda* en enero de ese mismo año que cuenta con el icónico desnudo integral de la protagonista femenina y el respaldo del mismo productor.

¹²⁴ Este film aborda el retrato de una determinada virilidad, el adulterio, la decadencia del matrimonio institucionalizado y la clandestinidad de la homosexualidad (masculina) entre otros motivos argumentales.

¹²⁵ Como ha sido aludido, el relato se apoya en el esperpento para englobar una trama coral de acciones extremas.

Por otra parte, el cine de género, por supuesto, no desaparece y ahonda en la violencia y planteamientos transgresores en la segunda mitad del decenio. *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) pasa a la historia como una película que alude a una juventud e infancia emplazadas en una violencia inusitada, operando, casi premonitoriamente, como antesala al cine sobre una descarnada delincuencia juvenil dos años más tarde en el film dirigido por José Antonio De la Loma *Perros callejeros* (1978). Juventud y marginalidad supondrían un tándem narrativo de impacto social tanto en los medios de comunicación como en el universo fílmico nacional. Incluso en *Historia de 'S'* (Francisco Lara Polop, 1979), los niños de Sebastián (Alfredo Landa) juegan a la “trata de blancas” con su tren eléctrico y acosan y abusan de la atractiva asistenta.

En líneas generales, en la Transición española,

se pasa de un concepto oficial de moral impuesto públicamente a un concepto liberal de moral, es decir, dependiente de la conciencia de cada individuo. Efectivamente, si el concepto de moralidad era hasta entonces definido casi monopolísticamente por el discurso católico y el control social moral oficializado por el Estado, con la no confesionalidad del Estado y con secularización de la sociedad española (y la consecuente relajación de dicho control en los ámbitos del discurso cotidiano) el debate moral se reduce a la confrontación pública de discursos morales igualmente legítimos (Romero, 2007, p. 85).

A finales de la década, Bigas Luna estrenaría su ópera prima *Bilbao* (1978), un relato sobre un hombre obsesionado sexualmente con una prostituta a quien secuestra y tortura hasta el homicidio —el Éros y Tánatos seguiría presente en el entramado simbólico del universo del cineasta en sus obras siguientes—. Luego, aunque estrenada en los ochenta debido a la polémica suscitada por su contenido, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) clausuraría el decenio con una violencia explícita inusitada en el cine español hasta el momento.

Como ha sido planteado, cuando señalamos que el contenido violento traza una línea ascendente para recrudecerse denotadamente en los últimos años del decenio, incluimos también el cine autor y cine metafórico, este último realizado de manera puntual y con menos matices / metáforas o sutilezas en los años previos. Así, en *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), los ultraderechistas protagonistas son retratados como descontrolados sexuales, fanáticos y violentos. El joven Tatín (José Luis Alonso) ataca a una mujer de mediana edad en un baño, le llena la boca de papel higiénico y trata de violarla mientras la llama *puta* y *roja*. La muerte de Rosa (Ángela Molina) tras hacer el amor con Tatín en un paraje apartado, es ejecutada por los golpes sorpresivos que este le inflige con una enorme piedra sobre el rostro mientras exclama *¡España!* a cada sesto. La escena, con el cuerpo de la joven desnudo y una denotada explicitación de lo sexual y lo, letalmente, violento sirva como ejemplo de la fuerte resonancia de estos rasgos argumentales en la amplia diversidad de propuestas cinematográficas coetáneas.

Sin duda, en este sentido, no todos los relatos abarcan idénticos niveles. *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977) constituye una suerte de reflexión que lleva a cabo un joven (Ovidi Montllor) acerca de las restricciones de la burguesía catalana cuando se entrevista y hace el amor con una lejana pariente. De nuevo, la desnudez opera como rasgo reivindicativo en el relato. De este modo, ya sea como denuncia o como puro reclamo, lo sexual y/o violento, en diversos grados de considerable explicitud, atraviesa la década de manera creciente y notable.

La sátira *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (Joaquín Coll Espona, 1978) comienza con una escena de sexo entre el protagonista encarnado por el actor José Luis López Vázquez y la joven

intérprete Linda Lay. Dependiendo del texto, estas escenas cumplen diversas funciones, además de las comerciales. En *El fascista...*, las secuencias íntimas con la amante tratan de poner de relieve la dualidad e hipocresía de un personaje sobre cuya corrupción se basa la trama. La escena de sexo puede operar como metáfora, denuncia social e incluso elemento esperpéntico añadido a un tipo de estética. Lo que plantea un denominador común entre las diversas narraciones del periodo sería la asiduidad con la que las escenas de sexo están presentes de uno u otro modo en un número de textos ascendente —posiblemente también en lo escabroso— con cada año del decenio. Tal es el fenómeno que las mismas se sienten forzadas en numerosas ocasiones. ¿Sería cuestionable si la escenificación gráfica y detallada y dilatada del encuentro sexual entre el protagonista de *El fascista...* y su amante supone la mejor solución para retratar las contradicciones de este personaje fervorosamente católico y, a la vez, infiel? Simultáneamente, resulta evidente que las nuevas convenciones en torno a lo sexual y lo violento estaban experimentando una buena acogida por parte de los espectadores dado el crecimiento de las ventas en taquilla. La película dirigida por Joaquín Coll Espona ocupa el número siete en recaudación en un año en el que se estrenaron más de cien películas.

De igual modo, en esos años, los filmes que tienen mejor respuesta con el público no serían las que más contenido sexual o violento explícito presentan, sino las que ofrecen alguna novedad narrativa relacionada con el momento, además de estos contenidos. Por ejemplo, en el mismo año 1978, *La orgía* dirigida por Francesc Bellmunt ocupa el puesto noveno, mientras *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García) se posiciona en el quinceavo. La primera plantea, como su título indica, variadas escenas sexuales entre un grupo de jóvenes artistas catalanes —entre los intérpretes figuran actores y actrices como Asumpta Serna, Juanjo Puigcorbó o Vicky Peña— intercaladas con sus conversaciones sobre temas de su actualidad social. La segunda es un relato dedicado exclusivamente a escenarios y fantasías sexuales varias que cuenta con las actrices del “destape” Susana Estrada y Verónica Miriel. Aunque con un margen algo discreto entre ambas, la primera logra claramente mayores beneficios en las salas.

En el comienzo de la década, por lo general, los relatos del cine de género se encuentran emplazados en un tiempo pretérito o un escenario imaginario lejos de la realidad cotidiana de la potencial audiencia. *Escalofrío* (Carlos Puerto y Juan Piquer Simón, 1978) es uno de los pocos largometrajes de género de la Transición. Al comienzo del relato, hay un esfuerzo por localizar la amenaza, el terror —en este caso en forma de ritos satánicos— en el tiempo presente, tal y como el monólogo del director, a modo documental al principio de la cinta, indica, haciendo alusión a ciertas sectas que en el panorama internacional habían sido crónica de los medios de comunicación. Subrayamos la tendencia, incluso dentro del propio cine de género, de contextualizar esforzadamente lo sexual si bien morboso y/o lo violento con la mayor cercanía posible a la cotidianidad de la audiencia con propuestas, qué duda cabe, que ahondaban en lo sensacionalista; lo que no exime que resultaran novedosas. El largometraje en cuestión logró notables resultados en taquilla.

2.5. Narratología

En este apartado, repasamos el marco teórico en términos de narrativa para reflexionar sobre los conceptos fundacionales en relación a la metodología de análisis escogida. Se aborda un marco teórico que procure el análisis narrativo fílmico como signo dentro de una cultura, de una estructura social¹²⁶.

¹²⁶ En el caso del objeto del presente trabajo, aunque pueda ser comúnmente apreciado que el cine de los años setenta tuvo una función socio-cultural rupturista coincidente con la Transición

Si acudimos a la base de la narratología, nos encontramos con la semiótica y la lingüística de la que es parte.

Es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso; si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran “frase” (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediante ciertas especificaciones, es un pequeño “discurso” (Barthes, 1977, p. 68).

El significado de los signos (icono, indicio, símbolo) padece una metamorfosis permanente, lo mismo que el propio lenguaje y las sociedades en que habita. Saussure descompone el signo en significante y significado, lo que nos podría llevar inicialmente a una asociación con los conceptos de continente y contenido; e incluso, en relación al relato, a la dicotomía historia y discurso (Chatman, 1990). Pero la sencillez de esta asociación podría suponer una aproximación errada ya que el relato es una estructura, y como tal, basada en relaciones interdependientes. No podríamos, por tanto, segregar la historia del discurso sin asimilar la intrínseca dependencia que los liga¹²⁷. Para una comprensión más afinada sobre el funcionamiento del relato audiovisual —y con un primer pie en el campo de la semiótica— lo abordamos primeramente desde el planteamiento del audiovisual como lenguaje.

2.5.1. Narración audiovisual.

El audiovisual presenta un determinado soporte para el discurso, que sería a su vez parte de la sustancia de la expresión, como también la pragmática. Esta última comprende la recepción del texto audiovisual, su difusión y la naturaleza de su acogida. Como elemento de comunicación, el sentido del texto resulta bidireccional. El mismo aporta un determinado mensaje socio-cultural que, a su vez, es alimentado por la cultura en que se difunde dicho texto. Sin embargo, para el Grupo Entrevernes, en lo referente a la semiótica: “no se trata de “¿qué dice este texto” ni de “¿quién dice este texto?” sino de “¿cómo dice este texto lo que dice?” (1982, p. 16). Más allá del tratamiento puramente semiológico, el discurso habría sido condicionado previamente por el receptor en cierta medida.

El enunciador del texto “sabe” que su producto estará sometido a una secuencia de interrogaciones y, entonces, construye ya una secuencia de preguntas por parte del enunciatario; naturalmente, la organización del material significante se lleva a cabo de manera que pueda producir respuestas adecuadas a estas preguntas (Bettetini, 1984, p. 136).

El texto audiovisual debe captar la atención e interesar a la audiencia. Para ello, tratará de producir una serie de emociones y motivar unas particulares sensaciones. Cada una de sus

española, la reiteración en contenido sexual y/o violento explícito en la década de los setenta —tanto en el cine patrio como internacional— podría ser asimilados como simple hecho anecdótico en la memoria colectiva: como parte del “destape” (cuando, en términos generales, habría resultado seminal en gran parte del discurso audiovisual contemporáneo).

¹²⁷ La teoría de Chatman profundiza en los conceptos de sustancia y forma tanto para la historia como para el discurso, como veremos más adelante.

partes: ritmo del montaje, dirección de actores, iluminación, colorimetría, etc., trabaja el subtexto para producir un determinado impacto y un efecto concreto.

El modo hace referencia al narrador y la focalización. “En un primer nivel, el cine relata siempre, aunque solo sea mostrando ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 57). La enunciación es, a su vez, componente de la forma del discurso. En la escena clásica, la multiplicidad de puntos de vista es frecuente y los mismos son conjugados por montaje. Si bien,

cada uno de estos puntos de vista, sea o no el de un personaje de la ficción, inscribe necesariamente entre las diferentes figuras de la escena una cierta jerarquía, les confiere más o menos importancia en la relación intersubjetiva, privilegia el punto de vista de ciertos personajes, subraya ciertas líneas de tensión y de separación (Aumont, 1996, p. 278).

La focalización interna tiene lugar “cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar un personaje ausente en la imagen” (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 141-142). Los autores prosiguen relatando ejemplos de ocularizaciones primarias con efectos que indican que el narrador ve el mundo a través de su estado, ya sea “ebrio, aturdido, mareado, etc. bajo la forma de la llamada cámara subjetiva, pero de manera muy ‘variante’, muy fluctuante dentro de un filme” (Aumont, 1996, p. 119). La ocularización interna secundaria sería aquella con *raccord* (vemos una imagen del personaje que mira y luego vemos lo que ve). A su vez, el cine, la proyección de la imagen sobre la pantalla, supone la representación de un cuerpo sin materialidad dado que es todo luz a través del proyector. Contrariamente a la imagen fotográfica —que puede ser el indicio de un relato a desvelar por el/la observador/a— o el texto escrito, el relato novelado, el audiovisual supone una experimentación continua por los sentidos de la vista y el oído. Las imágenes están conformadas para apelar a unas determinadas emociones. De este modo, “el universo del filme mezcla los atributos del sueño con la precisión de la realidad ofreciendo al espectador una materialidad exterior a él” (Aumont, 1996, p. 244). Los niveles de apelación del texto fílmico y la efectividad del discurso serían considerablemente altos.

El cine (el audiovisual) se presenta, por tanto, como un interesantísimo campo de investigación para seguir el proceso de desmaterialización del sujeto empírico, para descubrir cómo ha de ser sustituida la corporeidad y para entender cómo el espectador se pone también corporalmente en relación con fantasmas y simulacros (Bettetini, 1984, p. 29).

Para causar la impresión y efecto premeditado, una parte fundamental de la forma del discurso consiste en las figuras retóricas. La retórica supone una “analogía de lo real, como testigo de los acontecimientos y como expresión simbólica de la cultura” (García García, 2018, p. 118). En palabras de Francisco García García (2019), la retórica audiovisual cuenta con cuatro tipos de figuras o modos principales, que son la adición, supresión, sustitución y la permutación. La adición hace referencia a la repetición, y la supresión a la falta, como sería la propia elipsis. Aunque parezcan básicos, estos aspectos retóricos resultan fundamentales en el diseño, y posterior eficacia, del discurso. Las metáforas y metonimias, que son parte de la sustitución, conforman adornos habituales, ideas generales o también significados contruidos por medio del montaje.

En *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974), la escena de una fiesta que cuenta con un despliegue de pelucas afro y bailes sinuosos, es seguida por montaje por el plano de un cura predicando en misa el Nuevo Testamento —en una señalización indirecta del concepto de

“pecado” —. *Furtivos* (1975), la aclamada película de José Luis Borau, emplaza el personaje de una abusadora y posesiva madre como alegoría a la España franquista. Ambos corresponderían a ejemplos de metáfora engarzada por montaje y conceptuales del relato en su totalidad respectivamente.

La permutación alude al cambio de orden, analepsis y prolepsis referidas por Genette. Por supuesto, entre las figuras retóricas se encuentran también paradojas, antítesis, ironía —se connota una idea contraria a la que subyace—, prosopopeya, sinédoque, etc.

Los narradores de cuentos, que no dudan en intervenir en el curso “natural” de los acontecimientos contados, demorándolos, modulándolos, creando efectos de sorpresa, falsas pistas, etcétera, y cuyo arte consiste, precisamente, en la maestría de una cierta enunciación (y su retórica), cuyos efectos son mucho más determinantes sobre las reacciones del auditorio que el contenido del enunciado mismo (Aumont, 1996, p. 285).

A su vez, el planteamiento del audiovisual como *lenguaje* se asemeja en gran medida a aquel del *lenguaje* musical, del que también se nutre:

Los *leitmotifs*, esas configuraciones musicales presentes en las óperas de Wagner o de Berg para señalar al espectador una acción secundaria respecto de la principal: por ejemplo, mientras la línea melódica refleja los acontecimientos que se desarrollan en escena, otra parte de la orquesta interpretará un tema que quedará asociado más tarde o que ya ha sido asociado a otra acción¹²⁸. El cine puede utilizar este camino y convertirse, en toda la amplitud del término, en un doble relato (Gaudreault y Jost, 1995, p. 38).

Pero el texto no solo toma sentido por quien lo recibe cuando lo hace, sino que, para su adecuada eficacia, necesita resultar lógico y creíble aún en el escenario más ficcional posible.

Según los estructuralistas, la norma para la verosimilitud está establecida por textos anteriores, no solo discursos, sino también los “textos” sobre buena conducta de la sociedad en general. La verosimilitud es un “efecto de corpus” o de “intertextualidad” (de ahí su subjetividad compleja). Es una forma de explicación que va del efecto a la causa e incluso puede reducirse a una máxima. Además, como las máximas son públicas, es decir, “suelen ser obvias”, pueden ser implícitas o estar en el trasfondo (Chatman, 1990, p. 53).

Sería entonces la capacidad de emocionar de un texto lo que conllevaría a un razonamiento de mayor trascendencia, a una interiorización.

2.5.2. Lenguaje audiovisual y análisis narrativo.

En *Curso de lingüística general* (1906-1911), Saussure describe el lenguaje como un sistema de signos para expresar ideas. Como anteriormente expuesto, acuña los términos “significante” y “significado”, el primero en referencia a la forma y el segundo al concepto que la forma evoca.

¹²⁸ Las composiciones de Puccini —óperas como *La Bohème* o *Gianni Schicchi*, cuya influencia puede ser trazada en la obra de Bernard Hermann, por ejemplo— se consideran seminales a las grandes bandas sonoras cinematográficas. Estas, a su vez, habrían sido inspiradas en cierta medida por el estilo musical compositivo de Giuseppe Verdi.

Plantea que la relación entre significante y significado es arbitraria¹²⁹. Insiste en la comprensión de un texto como un “todo” ya que su significado sólo está completo una vez se ha dicho o escrito la última palabra.

Como es sabido, la expresión “lenguaje audiovisual” no implica que este pueda ser considerado un lenguaje como tal, desde la acepción lingüística del término. “Saussure había dicho que el lenguaje es un almacén de signos, del cual se deriven los hablantes por igual. Pero no se puede afirmar tal cosa del cine; no existen paradigmas, ni almacenes de la imagen que une” (De Lauretis, 1984, p. 71). En palabras de García Jiménez, “los sistemas semióticos del audiovisual no constituyen *verdaderos* lenguajes ya que los signos (icónicos, verbales, gestuales) no tendrían más valor que el denotativo” (1993, p. 18). En su función narrativa y comunicadora, el audiovisual es un gran compendio de signos que incluye signos no lingüísticos, como el tono transmitido por los intérpretes y su lenguaje no verbal, por el que movimiento y caracterización serían parte de la puesta en escena. Simultáneamente, resulta indudable que “los relatos audiovisuales son textos, es decir, conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo” (García Jiménez 1993, p. 29) cuyo mensaje podría ser asimilado propiamente tras un conocimiento completo, dado que cada aspecto contribuye a la creación del mensaje contenido.

Por tanto, entramos en el menester de analizar signos cuando analizamos el audiovisual, con la consideración que no abordamos un lenguaje como tal, sino un texto compuesto por signos heterogéneos y multilaterales. En cuanto al sistema de códigos, se ofrecen “dos tipos de conjuntos, los concretos o mensajes filmicos, y los sistemáticos construidos por el analista, los códigos; los mensajes filmicos se llaman también *textos*” (Aumont, 1996, p. 202), y dan lugar al análisis textual, como acuñado desde principios de la década de los setenta del pasado siglo. A su vez, el análisis “por códigos, es el que mejor permite encuadrar en el edificio filmico el rol y la función de los distintos componentes cinematográficos” (Cassetti y Chio, 1990, p. 71). Los autores citan como códigos, los gráficos, visuales —que abarcan todo tipo de aspectos en relación a la composición del plano, como la iluminación o la movilidad—, sonoros, etc. Para acometer, por tanto, un análisis textual, se tendrían en cuenta distintos niveles de lectura. En la interpretación del signo, Charles Morris (1971) propone tres niveles complementarios entre sí, que comienzan con elementos de la morfología y sintaxis, esta como el estudio de las relaciones sintácticas de los símbolos.

La semántica estudiaría la relación de los signos con los objetos que denotan, su significado. Se define por los rasgos diferenciadores, dado que “hay sentido cuando hay diferencia. En el fondo, por tanto, el análisis semiótico de los textos consiste en reconocer y describir la diferencia en los textos” (Entrevernes, 1982, p. 23). El significado queda soportado por la morfosintaxis. En relación a los signos, como ha sido aludido, hacemos referencia a iconos, indicios y símbolos, donde “las imágenes son inmediatamente iconos, mientras que la música y las palabras son símbolos y los ruidos índices” (Cassetti y Chio, 1990, p. 69). En términos de lenguaje vs. *lenguaje* audiovisual, la sintaxis apelaría a la gramática, y se tendrían en cuenta las conjugaciones de planos o el orden, la duración y la frecuencia en relación al tiempo y las acciones, por ejemplo, pero dentro de modelos adaptados a las funciones connotativas de los signos en el audiovisual.

En Aumont et al. (1996) se plantean unidades menores que el plano con respecto a la duración y los parámetros visuales (contrastes, collages, etc.) (p. 59). Elementos y formas muy concretas que, en su relación, producen sintaxis. A estas unidades menores que el plano, Pasolini llamó *cinemas*:

¹²⁹ Extrae dos tipos de signos que parecerían romper el principio por el cual el significante es arbitrario: las onomatopeyas y los símbolos.

Los cinemas tienen este mismo carácter de obligatoriedad: no podemos sino elegir de entre los cinemas que existen, es decir, los objetos, formas y sucesos de la realidad que podemos captar con nuestros sentidos. A diferencia de los fonemas, que son pocos en número, los cinemas son infinitos, o al menos incontables (1972, p. 207).

La propuesta de Pasolini ha sido reflexionada por De Lauretis. La autora señala la diversidad de articulaciones, donde la primera articulación estaría constituida por los semas de un plano, la segunda por signos icónicos y la tercera por figuras icónicas —como la perspectiva o la iluminación—. De Lauretis plantea que

el cine articula la realidad precisamente por medio de su segunda articulación: la selección y combinación de objetos o sucesos prefílmicos reales (rostro, paisajes, gestos, etc.) en cada fotograma. Son estos sucesos u objetos prefílmicos y pro fílmicos de la realidad y por ello objetos ya culturales los que constituyen el paradigma del cine, su almacén de imágenes significantes, o signos-imágenes (1984, p. 71).

Habría una cuarta articulación que serían los cinemorfos o movimientos (por montaje o de cámara) que son además propios del lenguaje audiovisual y cinematográfico, y que, en la sintaxis del mismo, suponen elementos diacrónicos que, en combinación con elementos sincrónicos —diversos aspectos del plano, como el enfoque o el propio encuadre—, conformarían el discurso¹³⁰. Destaca la diferencia, la relación binaria, como eje de la construcción de la subjetividad y la comprensión del lenguaje. «Estas diferencias causan efectos en sí mismas» (Derrida, 2002). La reiteración construye un campo semántico que, a su vez, es subrayado por la diferencia, dado que “en el lenguaje, la constancia, la continuidad, la isotopía, no es otra cosa que un ámbito donde se trazan diferencias, donde se articulan contrastes y oposiciones que generan y hacen posible la significación” (González Requena, 2008, p. 51), donde también serían de relevancia las cualidades disyuntivas.

Casetti y Chio diferencian tres niveles de la representación: puesta en escena, puesta en serie y puesta en cuadro (1990, p. 136). En el segundo nivel, que corresponde a la puesta en serie, operarían, como opuestos, el cine clásico y las vanguardias o el cine de autor. En el primero, “en la pantalla aparece un universo compacto, fluido, homogéneo y fácilmente reconocible. Es el universo de los filmes clásicos de Hollywood, en los cuales cada fragmento del mundo integra perfectamente las asociaciones por analogía y por contraste” (Casetti y Chio, 1990, p. 136). En relación al cine moderno, los autores contraponen sus modos con el montaje en el cine clásico. En el primero, aluden a “fenómenos como el *décadrage* o el falso *raccord*, que impiden a los fragmentos del mundo integrarse o reclamarse recíprocamente” (1990, p. 136). El vínculo relacional entre autor/a-texto y lector/a serían estudiadas en la pragmática, como también el espacio de la recepción (si es TV, cine, ordenador, solo, en casa, etc.) para medir, entre otros aspectos, el impacto social de una creación.

En una definición precisa, “la Pragmática, como disciplina lingüística aplicable a todo texto para analizar su relación con el contexto y determinar trasfondos culturales; y el análisis crítico del discurso sociocultural” (González-Cantalapiedra y Franco-Gámez, 2015, p. 108).

En el libro *Análisis semiótico de los textos* del Grupo Entrevernes, la semiótica es planteada como un juego de des-montaje. Se busca dilucidar las reglas que “rigen la aparición del sentido”: “tampoco se trata de restituir a un texto, su génesis, su historia. El autor del texto, la época de

¹³⁰ Saussure realiza una distinción entre dos enfoques de la lingüística: «el enfoque diacrónico, que estudia el desarrollo histórico de una lengua determinada, y el enfoque sincrónico, que estudia una lengua determinada en un momento determinado» (Storey, 2000, p. 105).

su composición, las exigencias a que debió responder, no interesan directamente al semiólogo” (1982, p. 15). Esta postura tiene sus detractores:

La investigación semiótica de la cultura descubre que para que se dé un texto debe existir una doble codificación, una primera dependiente del significado que el signo encuentra dentro de la estructura del lenguaje al que pertenece y una segunda dependiente del significado que el texto adquiere en el seno de la comunidad en el que se actualiza (Jiménez, 2015, pp. 217-218).

Tal y como alude Lotman (1996), se establece una asociación de eje entre la cultura y la significación del texto. La presente investigación plantea una cierta contextualización en la propia relación intertextual de los filmes abordados, como también histórica al tener en cuenta su evolución en un periodo dado.

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

A lo largo de este epígrafe, elaboraremos las hipótesis y objetivos del presente trabajo y expondremos los procesos de selección, así como la propia metodología de análisis escogida en el tratamiento de los textos.

Hemos estudiado la producción cinematográfica española de la década para obtener datos de la misma en su extensión, que muestren comportamientos diferenciados año a año con respecto a una serie de variables relacionadas con el discurso. Dicho tratamiento nos ha permitido la contextualización del objeto de estudio y cierto conocimiento sobre algunos de sus antecedentes principales. Con estos datos, pretendemos ahondar en materia analítica en la toma de muestras significativas del corpus para profundizar en el análisis.

En este epígrafe, detallaremos los pasos que se han seguido a lo largo de este proyecto investigador para estudiar los principales motivos argumentales en el cine español a lo largo del decenio en términos de reincidencia, que desglosamos en el apartado 2.4. Los mismos nos servirán de guía para plantear, en términos generales, que la principal tendencia estético-narrativa tanto del tardofranquismo como la Transición haya sido la evolución ascendente del contenido explícito de índole violenta y/o sexual: detallaremos el proceso llevado a cabo para focalizar el estudio en dicho aspecto.

3.1. Objeto formal de la investigación: límites y perspectiva.

El objeto formal de esta investigación consiste en el discurso del cine español a lo largo de la década de los setenta: cuál fue su evolución durante dicho, y convulso, periodo. Como ha sido expuesto en la primera parte del epígrafe anterior, al realizar un estudio cartográfico de la filmografía del cine de los años 70, se ha tratado de tener en cuenta el panorama internacional desde lo social, político y cinematográfico en sus tendencias más imperantes. También han sido observados, no solo los principales hitos históricos del cine español sino, aquellos de la historia de España y el concepto de lo español que preceden la imagen de la filmografía nacional en el periodo de estudio.

Para entender los límites temporales delimitados en este trabajo, convendría tener en cuenta el planteamiento de investigaciones previas con una perspectiva fílmico-historiográfica. Las mismas suelen centrarse en una franja concreta de esos años en relación a la actividad política dominante. De este modo, estudios previos se han focalizado frecuentemente o bien en el tardofranquismo, o bien en el periodo que comprende la Transición española. Sin embargo, la delimitación de dichos tramos temporales ha sido oscilante sin un consenso claro. Por ejemplo, para Huerta, el tardofranquismo comprende “el convulso intervalo que se extiende entre 1966 a 1975” (2012). Mientras, Monterde (1993, p. 26) realiza los siguientes límites temporales:

- a) 1973-1976 – Tardofranquismo.
- b) 1977-1982 – Reforma (Transición).
- c) 1983 en adelante – Democracia.

De este modo, el periodo de la Transición española podría haber tenido comienzo en la fecha del fallecimiento de Franco tanto como dos años después con las primeras elecciones democráticas. Otros autores focalizados en los estudios fílmicos emplazan la Transición española del año 1973 a 1982, tales como Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2011). En palabras de Vilarós:

Aunque reconozco la arbitrariedad que todo tipo de datación implica, creo conveniente delimitar la época de la transición política en España en dos segmentos generales. El primero, comprendido mas o menos entre los años 1973 y 1982, enmarcaría el periodo de la transición propiamente dicha y tiene en cuenta sobre todo tres fechas claves: la del 23 de diciembre de 1973, día del atentado contra Carrero Blanco; la del 20 de noviembre de 1975, fecha de la muerte de Francisco Franco; y por último la del 23 de febrero de 1981, momento en que el fallido golpe militar del teniente-coronel Antonio Tejero consolida en España una democracia hasta aquel momento no del todo afirmada en la psicología nacional. Aunque otras dos fechas decisivas en este periodo podrían tomarse, como se han tomado, como referencias históricas que dan término a la transición: la del 15 de junio de 1977 (jornada en que se celebran las primeras elecciones libres en 41 años); o la del 22 de junio de este mismo año, en que las Cortes celebran su primera sesión conjunta y solemne con representación de todos los partidos elegidos no es hasta la feliz resolución del fallido intento del teniente-coronel Tejero el 23 de febrero de 1981 y la consecuente y firme posición del rey ante el golpe, que el inconsciente colectivo del país hace suyo el fin de la transición política (2018, p. 32).

Para Hopewell:

El periodo comprendido entre 1976 y 1978 fue testigo de una popularización de un estilo liberal y de una transformación de la cinematografía española marcado por una pluralización de las prácticas cinematográficas. En ambos aspectos, fue entre 1976 y 1978 cuando se despegaba realmente la transición del cine español (1989, p. 137).

Esta concreción de Hopewell es agradecida, también, por Hernández Ruiz y Pérez Rubio, que señalan:

Los estudiosos encuentran no pocas dificultades en el intento por establecer una periodización útil y pertinente de estos acelerados años como consecuencia de su carácter especialmente convulso, de la complejidad política que atraviesa España y de las múltiples alternativas que se suceden en el devenir sociopolítico (2004, p. 17).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se ha establecido 1975 como año central y se han marcado los límites en dos periodos equitativos anterior y posterior a la fecha de fallecimiento de Franco. Dado que dichos tramos presentan por duración un lustro cada uno, el presente trabajo tiene por límites temporales el año 1970 como punto inicial y 1979 como última anualidad. De este modo, esta investigación cubre la segunda mitad del periodo aludido como tardofranquismo por Huerta Floriano y, también, los años en los que Hopewell señala se concentra la Transición española significativa en el panorama cinematográfico.

Comprendemos que la heterogeneidad de propuestas cinematográficas a lo largo del tramo seleccionado, así como el contraste entre ambos periodos. Incluso estos aspectos parecerían complicar la propuesta de entrada. Sin embargo, la perspectiva narrativa y estructuralista de la presente investigación se nutre en gran medida tanto del contraste como —aún con mayor interés si cabe— la similitud entre los diversos textos que conforman nuestro corpus.

Como ha sido señalado, este trabajo no presenta más límites en cuestiones de género narrativo cinematográfico que la de proveer de una heterogénea muestra, representativa de las propuestas realizadas a lo largo del periodo de estudio.

Para especificar el objeto de análisis, hemos repasado los datos recogidos con la finalidad de hallar una tendencia representativa del momento y una muestra óptima en concordancia con la misma. Como hemos señalado en el epígrafe anterior, la explicitud del contenido sexual y/o violento resulta reseñable.

3.2. Objetivos.

La finalidad principal estriba en conocer en mayor profundidad la filmografía del periodo y comprender su propuesta narrativa en la diversidad de sus manifestaciones. De este modo, los principales objetivos son:

1. Conocer y definir el cine español de los últimos años del franquismo y del inicio de la Transición: cuáles son las principales narrativas o de mayor reincidencia, así como los tópicos argumentales tendenciales.
2. Estudiar el planteamiento de las distintas narrativas o géneros cinematográficos y comparar el tratamiento de las temáticas comunes: cuáles son los perfiles de sus personajes reincidentes, cómo se comportan los roles de género o qué espacios caracterizan los escenarios fílmicos entre otros aspectos.
3. Relacionar la evolución de los contenidos narrativos, la flexibilidad y el cambio de las propuestas discursivas con respecto a los últimos años del franquismo y el inicio de la Transición. Se revisan los perfiles comunes, las acciones y/o las referencias dialógicas entre los elementos estudiados.
4. Investigar el rasgo tendencial característico del periodo y estudiar su evolución. Se estudia el contenido tendencial y si su índole está relacionada con la violencia —rasgo remarcable en la evolución de su explicitud— y el erotismo, característico de la época en su relación con el fenómeno mediático conocido como “destape”, o ambos.
5. Analizar las sustancias y las formas del relato. Se aplica un análisis narrativo en profundidad a los filmes de selección para estudiar textos cinematográficos representativos con la finalidad de inferir con concreción sobre la evolución del contenido característico del periodo.

A su vez, estos objetivos tienen por principio ahondar en los relatos fílmicos y sus propuestas narrativas representativas a lo largo del periodo desde una perspectiva cartográfica amplia hasta la concreción del estudio, focalizado este en la tendencia característica del decenio relacionada con la explicitud de la violencia y la exaltación erótica en lo cinematográfico.

3.3. Hipótesis.

1. La producción cinematográfica española a lo largo de la década de los setenta es un reflejo del escenario socio-cultural de la sociedad del momento, en un decenio convulso en lo gubernamental y económico y, a la vez, una reinterpretación de las tendencias argumentales y narrativas de la cinematografía internacional.
2. La simplificación del rol de la mujer en el universo simbólico de la cinematografía nacional de la década se correlaciona con patrones estereotipados y simplistas que abarcan también a los personajes masculinos. De este modo, la proyección ficcional de la mujer en el cine español de la década queda definida en el binomio esposa-virgen-mujer decente / prostituta sin mayores gradientes en los personajes femeninos.

3. A lo largo del decenio, los relatos ofrecen mayor contenido explícito relacionado con lo sexual y, también, con lo violento. En este sentido, el cambio de paradigma narrativo tiene lugar en el salto entre el discurso fílmico en los estertores del franquismo y los correspondientes al establecimiento de la Transición.
4. La violencia contra la mujer se presenta como una constante tanto en el cine del tardofranquismo como durante la transición. A su vez, la liberación sexual manifestada en el cine español de la década de los setenta se cimenta en la revelación y explotación del cuerpo femenino como reclamo erótico.
5. Con la excepción de filmes referenciales y concretos, el cine español de los años setenta resultaría mayoritariamente de bajo esfuerzo discursivo y escasa calidad estético-narrativa.

3.4. Metodología.

Como ha sido apuntado, este trabajo estudia y analiza los relatos del cine español a lo largo de la década de los setenta. En este epígrafe, se realizará un recorrido por los pasos seguidos en los capítulos anteriores para pasar a continuación a la propuesta metodológica en relación al análisis de una selección de textos del periodo de estudio. La finalidad principal estriba en conocer en mayor profundidad la filmografía del momento histórico y comprender su funcionamiento estructural en el mayor grado posible. La obtención de datos derivados del proceso permitiría profundizar y comprender la construcción de discursos y la trasmisión de sus mensajes en un momento seminal de la cultura nacional contemporánea.

Para el análisis del discurso que se acomete en el siguiente epígrafe, la metodología empleada parte de la narratología y toma al teórico Seymour Chatman como principal referente: extraeremos conceptos relacionados con su teoría y segregamos tanto la historia del discurso como la sustancia y la forma. Como señala el Grupo Entrevernes, “no se trata, por tanto, de decir cuál es el verdadero sentido del texto ni de encontrar un sentido nuevo e inédito fuera del cual no se darían otros sentidos” (1982, p. 15) sino de profundizar en la estructura sistemática discursiva. Tenemos en cuenta que, además de constituirse como tal por certificación, el cine nacional se inscribe en un conjunto de características determinadas, respondiendo a un mecanismo unificador de los textos.

Si este modelo se proyectara en un cine nacional como agrupación intertextual, entonces la coherencia, o unidad, del grupo no sería algo corriente, sino un esfuerzo o impulso de textualidad del corpus investigado. La nacionalidad como síntoma intertextual se convierte entonces en objeto de análisis¹³¹ (Rosen, 2006, p. 17).

En el estudio de los textos planteados se tiene en cuenta la pragmática de los mismos en cierta medida, pues esta investigación observa el contexto y la recepción de la filmografía de análisis como elemento de cierta relevancia.

¹³¹ *A result of this concentration has been to stress the importance of how unifying mechanism of texts functions. If this model were projected onto a national cinema as an intertextual grouping, then the coherence, or unity, of the group would not be an easy one but rather an effort or impulse of the body of textuality under investigation. Nationality as intertextual symptom would then become the object of analysis.* Traducción propia.

3.4.1. Fases de la investigación.

Con el fin de lograr los objetivos anteriormente señalados y analizar el discurso en el cine español de los años setenta por medio de un procedimiento de rigor científico, se ha seguido una metodología en los siguientes pasos o niveles de investigación:

1. Búsqueda, selección y estudio de las fuentes primarias y secundarias.

Las fuentes primarias se componen tanto de los propios textos filmicos que conforman el corpus de este trabajo como la bibliografía de referencia. Revistas científicas, entrevistas y bases de datos fueron también consultadas, estudiadas y tomadas como referencia en esta primera fase. Para organizar el trabajo, lo primero que se llevó a cabo fue la elaboración de una base de datos con los estrenos cinematográficos de nacionalidad española año a año. Esta tabla contenía las primeras categorías de la filmografía del periodo, como eran título y nombre del/la cineasta a cargo de la dirección, así como la productora, principales intérpretes, países en coproducción si aplicaba, género narrativo¹³², cifras de taquilla y espectadores.

La información fue obtenida de la página web del ICAA, realizando búsquedas por año de estreno. Por supuesto, la página ofrece fichas de cada film, pero no listados concretos ni orden en la recaudación de taquilla. Para averiguar, y visualizar con efectividad la actividad de cada año, se volcaron los datos ficha a ficha de cada película en un documento Excel. De este modo, el listado podía ser reordenado por número de espectadores, resultados de taquilla, nombre de directores/as por orden alfabético, etc.

Para el estudio de las películas realizadas a lo largo de los años setenta, se visionaron los largometrajes de nacionalidad española realizados entre 1970 y 1979. Mientras se realizaba el listado, se efectuaban simultáneamente los pases de cada film. Se acotó la producción de películas de los años setenta a un porcentaje abaricable para esta investigación que cubriera los aspectos generales de la producción nacional sin discriminar autores, motivos narrativos, impacto en taquilla o cualquier otro aspecto paralelo. Se buscaba cubrir más del 50% de la producción del decenio en una selección heterogénea en la dirección, propuesta narrativa e, incluso, número de espectadores. Tras registrar el total de largometrajes realizados con una cifra final de 1096, se asumió que el mayor número posible de películas para incluir en el visionado y la realización de las fichas que posibilitaran la ampliación de categorías por género y motivos argumentales (palabras clave) no podría superar el 52,3% de la producción total de cada año y del total de la producción del decenio para que fuera abaricable.

Se ha promovido la variedad de autores, contextos, temáticas (dentro del motivo común), personajes, ambientes y propuestas. Se buscaban aspectos de interés para la investigación, como el género y el tratamiento de los diversos rasgos argumentales. Se tomaron notas a lo largo de los visionados que contenían información sobre el género, estilo, narrativa, posible contenido de explotación, rol de los personajes femenino / masculino, contenido sexual y/o violento, discurso u otros aspectos relevantes y particulares a cada film. Se realizó el visionado sistemático de un total de 575 filmes. Al principio, los apartados eran algo más laxos: género y tema de la película, rasgos principales, perfiles de los personajes, particularidades del parlamento (diálogos, frases destacadas), etc. que se fueron concretando según las

¹³² Aunque el anterior directorio del ICAA incluía información sobre el género narrativo, no siempre figuraba y cuando lo hacía, en ocasiones, no coincidía con la naturaleza del film en cuestión. Actualmente, no figura el género narrativo en las fichas de la página en internet del ICAA.

manifestaciones en torno a la violencia, el contenido sexual o el “destape” se acumulaban en la formación de patrones.

Un primer nivel de análisis consistiría en la identificación. En la fase de visionados se identificaron, describieron y calificaron una muestra representativa de la producción cinematográfica del momento histórico objeto de estudio. “Una *distancia óptima* es aquella que permite una investigación crítica, y a la vez no excluye una investigación apasionada: aquella que no está en contradicción con una *distancia apasionada*” (Casetti y Chio, 1990, p. 21). El objetivo consistía en hallar pautas narrativo-discursivas y cotejar cuáles habían obtenido mejor recepción como planteamientos fílmicos, y cuáles no. De este modo, se elaboró una base de datos con los títulos, directores/as, intérpretes principales, resultados de taquilla, número de espectadores, productora, régimen de producción (si había sido coproducida por otros países) y temáticas.

Un aspecto a tener en cuenta estaría relacionado con los diferentes montajes de un número considerable de películas de la época. Las dobles, o incluso múltiples, versiones son asiduas y no solo de los filmes de género, aunque sea un fenómeno recurrente en este tipo de películas desde décadas pretéritas. En palabras de Shipka,

debe hacerse una mención especial a las películas en sí y la metodología de su examen. Cualquier versión de una película de Eurocult rara vez se presenta como una obra completa. Pueden existir diferentes versiones, con diferentes títulos y diversos grados de violencia, desnudez y sexualidad, para una película¹³³ (2011, p. 11).

Para este trabajo, se han contemplado las versiones comercializadas en España mayoritariamente desde el repositorio de la Biblioteca Nacional Española o en la Filmoteca Nacional. Si bien, la disponibilidad de ciertos filmes en internet ha permitido el acceso a distintos montajes en algunos casos.

Tabla 1. Muestra de la base de datos primigenia.

.

¹³³ *Special mention must be made about the films themselves and the methodology of their examination. Any one version of a Eurocult film rarely stands as a completed work. Different versions, with different titles and varying degrees of violence, nudity and sexuality, may exist for a film.* Traducción propia.

Año	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	ESPECTADORES	RECAUDACIÓN	COPRODUCCIÓN
1970	<i>No desearás al vecino del quinto</i>	Ramón Fernández	Comedia	4.371.624	1.067.037,02	Italia
1970	<i>Trasplante a la italiana</i>	Stefano "Steno" Vanzina	Comedia	1.903.191	455.835,52	
1970	<i>Tristana</i>	Luis Buñuel	Drama	1.801.949	410.009,94	Francia, Italia
1970	<i>Vivos o preferiblemente muertos</i>	Duccio Tesari	Western, comedia	1.404.589	362.611,56	Italia
1970	<i>En un lugar de la Manga</i>	Mariano Ozores	Comedia	2.346.581	350.467,10	
1970	<i>El conde Drácula</i>	Jesús Franco	Terror	1.171.461	248.254,40	Alemania, Italia
1970	<i>Después de los nueve meses</i>	Mariano Ozores	Comedia	1.550.920	241.238,62	
1970	<i>Cateto a babor</i>	Ramón Fernández	Comedia	1.792.896	235.324,21	
1970	<i>Enseñar a un sinvergüenza</i>	Agustín Navarro	Comedia	1.073.953	222.952,26	
1970	<i>Robin Hood el arquero invencible</i>	José Luis Merino	Aventuras	1.250.552	217.959,95	Italia
1970	<i>¿Por qué pecamos a los cuarenta?</i>	Pedro Lazaga	Comedia	1.792.896	216.117,97	

Fuente: elaboración propia con los datos facilitados por las fichas del ICAA.¹³⁴

2. Visionado y clasificación del corpus.

Se buscaba conocer la producción cinematográfica nacional que se realizó en el periodo en la mayor extensión posible, y estudiar qué aspectos argumentales o propuestas narrativas despertaron mayor interés tanto en los últimos años del tardofranquismo como durante la Transición española. “La popularidad del cine es un tema importante para los historiadores y teóricos del cine debido a lo que les dice sobre los gustos y preferencias de las audiencias cinematográficas y las estrategias desarrolladas por los productores para dirigirlas y satisfacerlas” (Sedgwick, 2009, p. 43)¹³⁵. Para tal finalidad, tal y como ha sido apuntado, se consideró necesario abordar no solo las películas de mayor repercusión, sino también las de menor impacto a modo de contrastar las preferencias. Se encontró que había películas que habían tenido poca repercusión en taquilla y, sin embargo, habían cosechado premios en festivales¹³⁶ y/o generado un algún tipo de seguimiento posteriormente alcanzando notoriedad.

El listado fue reordenado por resultados de taquilla y la organización de los pases se estableció de forma paralela de manera que se vieran las películas de mayor a menor impacto año a año, terminando con las de menor impacto un año para continuar con las de mejor resultado en taquilla el siguiente hasta completar el decenio. Se trataba de seguir una pauta unificadora y organizar los pases de manera acorde, a modo de registrar con claridad cuáles habían sido las preferencias de los espectadores.

Cada visionado suponía la elaboración de un apartado de notas correspondiente. En él se volcaba una breve sinopsis realizada durante el pase junto con referencias llamativas, como alusiones dialógicas al momento histórico, rasgos argumentales, principales temáticas, perfiles de los personajes y cualquier aspecto que llamara la atención tanto por su asiduidad, por ser característico de la época, como originalidad. Una vez finalizados los visionados y la correspondiente recogida de apuntes —labor que tomó alrededor de un año¹³⁷ y que fue realizada principalmente desde la Biblioteca Nacional en combinación con otros archivos, como el de FilMOTECA, la UCM, así como otros disponibles en red—, la base de datos fue ampliada con la creación de columnas para palabras clave sobre el argumento y diversas clasificaciones en

¹³⁴ La elaboración de este documento comenzó en el año 2017 y la base de datos del ICAA ofrecía otro despliegue con información ampliada en términos de género narrativo, pero sobre todo en relación a la coproducción internacional. Para cuando el volcado de datos se finalizó en 2018, la página había sido modificada. Los años 1977, 1978 y 1979 fueron abordados con los datos ofrecidos por la base actual disponible en la red, que no puntualiza qué películas han sido realizadas en régimen de coproducción. De igual modo, los datos fueron cotejados por otras bases disponibles, como Film Affinity o IMDb.

¹³⁵ *Film popularity is an important subject for film historians and film theorists because of what it tells them about the tastes and preferences of film audiences and the strategies developed by producers to direct and satisfy them.* Traducción propia.

¹³⁶ Para ilustrar este hecho, podríamos poner de ejemplo *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) con escasos resultados de taquilla, pero enviada al festival de cine de Berlín con buena acogida.

¹³⁷ Alternando jornadas de 6 a 8 horas de lunes a viernes (los visionados fueron interrumpidos en la mitad del proceso para la realización de una estancia internacional en la Universidad de Western Sydney (Australia), y retomados a la vuelta, 6 meses más tarde, hasta su finalización).

cuestión, no solo de género narrativo-cinematográfico, sino también los principales ambientes que se planteaban en el relato y se habían recogido en la elaboración de notas de cada película al señalar en las mismas aspectos destacables en el discurso por su repetición, singularidad o variedad de perspectiva. En el proceso de recogida de datos, se crearon patrones del discurso que se repetían en distintos géneros. Según se registraron los patrones discursivos, se etiquetaron cuáles eran los motivos argumentales más recurrentes.

La siguiente fase de investigación consistió en catalogar los géneros, ambientes y el contenido sexual y/o violento en su naturaleza explícita o implícita, pues rápidamente se observó una marcada reiteración en el erotismo y la violencia de tendencia ascendente a lo largo de periodo en su explicitud. Al cotejar la reincidencia de la explicitud del contenido violento y/o sexual a lo largo del decenio con el comportamiento de la taquilla en el mismo periodo, se han obtenido gráficas coincidentes y paralelas (gráficos 15 y 22)¹³⁸. De forma consecuente, la explicitud del contenido sexual y/o violento se ha detectado como imperante a lo largo de la década y se ha realizado una selección de películas representativas de su evolución para el estudio del análisis posterior, tal y como elaboraremos en este mismo capítulo.

Abordar el cine español de la década de los setenta, ha conllevado la ampliación de conocimientos relacionados con diversos campos estudio y también la profundización en el contexto socio-político tanto nacional como internacional, en el estudio de la historia del cine —en particular las décadas previas al momento histórico objeto de este trabajo— más teoría y práctica del análisis narrativo-audiovisual. Se tomaron datos sobre todos los cineastas en activo en esos años, y se contabilizó su obra. Se cruzaron resultados de taquilla y el número de espectadores de cada largometraje. En relación al género argumental, la antigua base de datos del ICAA¹³⁹ ofrecía una categorización para algunos de los filmes registrados, si bien la misma no coincidía luego en los visionados ni con la base del IMDB. Las gráficas elaboradas e incluidas en la tesis en relación a géneros y ambientes se han podido realizar a partir de los visionados, una vez comprobada y registrada la narrativa de cada largometraje.

Tabla 2. Ampliación de categorías tras los visionados.

¹³⁸ El gráfico 15 corresponde a los resultados de taquilla a lo largo del decenio y el 22 a la naturaleza implícita o explícita del contenido violento y/o sexual en relación a la muestra, ambos incluidos en la presente investigación. Si se observan simultáneamente, se puede apreciar cómo la explicitud de contenido resulta coincidente con el incremento de taquilla concretamente en los años 1976, 1977 y 1978, periodo de contenido especialmente gráfico que muestra en 1977 un significativo pico.

¹³⁹ A partir del año 2017, la base de datos ofrecida por la página en línea del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales fue modificada.

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	AMBIENTE I	AMBIENTE II	CALIF.	PALABRAS CLAVE	ESPECTA-DORES	RECAUDA-CIÓN	VISIO-NADA	INTÉRPRETES	COPRODUCCION
1970	<i>No desearás al vecino del quinto</i>	Ramón Fernández	Comedia	Costumbrista	<i>Sexploitation</i>	CONTENIDO SEXUAL EXPLÍCITO Y VIOLENTO EXPLÍCITO	Violación (mujer a hombre), ropa interior, agresión sexual, acoso sexual, infidelidad, homofobia, capital de provincias, virginidad, promiscuidad, humor xenofobo, alusiones homofobas	4.371.624	1.067.037,02	SI	Alfredo Landa, Jean Sorel, Ira von Fürstenberg	Italia
1970	<i>Trasplante a la italiana</i>	"Steno" Vanzina	Comedia					1.903.191	455.835,52	NO	Marcello Mastrogiani, Monica Vitti	
1970	<i>Tristana</i>	Luis Buñuel	Drama	Melodrama	Metafórico	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO EXPLÍCITO	Violencia de género, agresión sexual, abuso de poder, minusvalía	1.801.949	410.009,94	SI	Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Neri	Francia, Italia
1970	<i>Vivos o preferiblemente muertos</i>	Duccio Tesari	Western, comedia					1.404.589	362.611,56	NO		Italia
1970	<i>En un lugar de la Manga</i>	Mariano Ozores	Comedia	Musical	Panfleto turístico	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO IMPLÍCITO	Turismo, construcción, misoginia, matrimonio, belleza femenina	2.346.581	350.467,10	SI	Concha Velasco, Manolo Escobar, José Luis López Vázquez	
1970	<i>El conde Dracula</i>	Jesús Franco	Drama	Horror	vampiro	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO EXPLÍCITO	Gore, violencia de género, locura	1.171.461	248.254,40	SI	Christopher Lee, María Rohm, Soledad Miranda	Alemania, Italia
1970	<i>Después de los nueve meses</i>	Mariano Ozores	Comedia	Costumbrista	Coral	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO IMPLÍCITO	Matrimonio institucional, embarazo, paternidad, prematrimoniales, madre soltera	1.550.920	241.238,62	SI	Concha Velasco, Juan Luis Gallardo, Mariano Ozores, Teresa Gimpera, Jullita Martínez,	
1970	<i>Cateto a babor</i>	Ramón Fernández	Comedia	Costumbrista	Con niño	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO IMPLÍCITO	Invidencia, marina, servicio militar, remake, noviazgo	1.792.896	235.324,21	SI	Alfredo Landa, Fiorinda Chico, Enriqueta Carballeira	
1970	<i>Enseñar a un sinvergüenza</i>	Agustín Navarro	Comedia	Costumbrista	<i>Sexploitation</i>	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO EXPLÍCITO	Ropa interior, fiesta, sexoismo, amor romántico	1.073.953	222.952,26	SI	Sevilla, Mari Carmen Prendes	
1970	<i>Robin Hood el arquero invencible</i>	José Luis Merino	Comedia	Aventuras	Héroe	CONTENIDO SEXUAL IMPLÍCITO Y VIOLENTO EXPLÍCITO	Alcohol, religión, batalla, asesinato de guerra, rapto	1.250.552	217.959,95	SI	Charles Quiney, Luis Barboo, Carina Monti	Italia

Fuente: elaboración propia.

3. Elaboración de gráficas y análisis de los resultados.

Para el estudio de categorías, se otorgaron etiquetas en relación a los géneros narrativos, así como aspectos de las temáticas y los ambientes¹⁴⁰. Se definieron palabras clave para aludir a los motivos argumentales de mayor reincidencia. La base de datos fue ampliada con estas etiquetas, lo que permitió el estudio de estos motivos argumentales para la elaboración del apartado 2.4. del presente trabajo.

Junto con la tendencia creciente de la aparición de ciertos contenidos, por ejemplo, relacionados con la prostitución como rasgo argumental, se observó que la explicitud del contenido sexual y/o violento trazaba una curva ascendente. Tras registrar la reincidencia de diversas temáticas, como violación, prostitución o matrimonio en el centro del relato, se otorgaron palabras clave de manera que se pudiera estudiar su comportamiento a lo largo de periodo, contabilizando su reincidencia y elaborando gráficas de su manifestación durante el decenio.

En el apartado “ambientes”, se realizaron dos columnas para poder abarcar diversos matices relacionados con el género en caso de que el planteamiento narrativo ofreciera más aspectos categorizantes, con el fin de rastrear la reincidencia de cada género narrativo año a año para poder visualizar su comportamiento global.

Al observar la evolución de las categorías expuestas, se hacía evidente que la explicitud del contenido sexual y / o violento había sido una de las evoluciones principales y características de la época. Para estudiar su conducta, se crearon las siguientes etiquetas que fueron otorgadas tras la revisión del discurso de cada film visionado:

A. Contenido sexual implícito

- Si en el relato se cometen acciones de carácter sexual, pero estas no son mostradas sino omitidas de la imagen visual y acústica, ya sea por elipsis o fuera de campo.

B. Contenido sexual explícito

- Si en el relato se cometen acciones de carácter sexual, y estas son mostradas directa y gráficamente.

En lo referente al contenido de índole sexual, se estudian alusiones directas, mostraciones de acciones relacionadas con lo sexual de manera específica, elementos del parlamento que insten la sexualidad de manera concisa o clara sicalíptica (insinuaciones, eufemismos, etc.), actitudes sexualizadas, ambientes fílmicos de sensualidad pretendida, personajes de gran carga erótica, etc.

C. Contenido violento implícito

- Si hay violencia, en relación a golpes u otras agresiones físicas, pero estas no se muestran, quedando omitida por fuera de campo / corte / elipsis.

¹⁴⁰ Las gráficas elaboradas a partir de estos datos figuran a lo largo de los apartados 2.3 y 2.4. del presente trabajo.

- Si hay violencia y esta se muestra de manera gráfica, ya sea en insultos, amenazas, golpes u otras agresiones físicas.

Siguiendo esta clasificación expuesta, los textos revisados eran otorgados una de las siguientes etiquetas:

- Contenido sexual *implícito* y violento *implícito*
- Contenido sexual *implícito* y violento *explícito*
- Contenido sexual *explícito* y violento *implícito*
- Contenido sexual *explícito* y violento *explícito*

4. Estudio de caso.

Tras revisar los datos recogidos en los visionados y por medio de la literatura previa, se plantean distintas posibilidades de profundización en el objeto de estudio. Existe, por nuestra parte, una plena conciencia de la gran diversidad de caminos a tomar a partir de este punto. Podríamos centrar el análisis en un tópico en particular o en la evolución del llamado cine “alimentario”, plantear un meso-análisis de las películas más taquilleras del decenio entre otras posibilidades o seleccionar una serie de temáticas y ahondar en su construcción discursiva.

Lo convulso del momento histórico ha sido uno de los aspectos de interés desde el punto de partida de este trabajo. Por este motivo, tratamos de ahondar en el cambio en los discursos de unos tramos temporales a otros —evidenciados estos cambios en las gráficas incluidas en previamente en el presente trabajo—. Tratamos de recoger las herramientas de análisis más efectivas para diseminar aspectos fílmicos —lo violento y/o sexual— que, como ha sido expuesto, atraviesan el relato audiovisual cinematográfico de manera implícita o explícita. La totalidad de los largometrajes previamente aludidos nos han servido para recopilar datos sobre el discurso, pero no todos nos ofrecen las mismas posibilidades al ser sometidos a un análisis narrativo, cuyo método analítico¹⁴¹ expondremos más detalladamente en el apartado 3.5.2. de esta investigación.

El agonizante final del franquismo se hace patente en la producción cinematográfica a principios de la década: el tardofranquismo había tomado formas definidas en los modos del cine comercial, como también otro tipo de propuestas. Por ejemplo, se celebraba la llegada del turismo y el auge económico acompañándolo de cierta laxitud censora en términos de piel (femenina) y alusiones sexuales. El discurso va a evolucionar aceleradamente, de modo que el tono paternalista intrínseco al cine comercial desaparecería casi completo en muy pocos años, junto con el auge del euro-western y el euro-horror de nacionalidad española.

En la selección de textos para un análisis en mayor profundidad se han observado, en primer lugar, los siguientes objetivos:

1. Recoger muestras de una diversidad de años a fin de poder comparar los discursos en cada momento.

¹⁴¹ En el proceso analítico sustraeremos la historia del discurso para ahondar en las sustancias del relato, lo que supondría una oportunidad de interés para buscar relatos de cierta complejidad simbólica.

2. Componer una selección de textos de cierta heterogeneidad que, a su vez, guarden aspectos en común entre sí a modo de poder estudiar tanto similitudes como diferencias. Distintas películas de la selección pertenecen, a su vez, a múltiples géneros, autores —algunos de ellos de marcados estilemas— y momentos de la década: cómo evolucionan las representaciones aludidas compone parte de las principales inquietudes de este trabajo.
3. Abordar textos de una pluralidad de cineastas relevantes en la historia del cine español que, sin embargo, no hayan sido reiteradamente estudiados en gran profundidad en estudios previos.
4. Estudiar la evolución de las tendencias discursivas predominantes a lo largo del decenio.

La comercialidad de ciertos textos y sus discursos ha sido tenida en cuenta en las fases previas de esta investigación, pero insistimos que el estudio del discurso no justificaría plenamente en este caso —que tiene por objeto observar el cine español de un determinado momento de historia en su totalidad— el acotar la selección a los textos de mayor impacto en taquilla.

Se ha contemplado el análisis del trabajo de los cineastas más fecundos, pero el cine prototipo del director Mariano Ozores —uno de los más prolíficos cineastas de la década— se encuentra más próximo a la propuesta teatral popular filmada que a la cinematográfica en el sentido estético-narrativo¹⁴², por lo que carecería de gran relevancia para el cometido propuesto. Nos gustaría señalar que este tipo de cine nos parece de sumo interés investigador y, sin embargo, la metodología elegida para este trabajo puede no resultar la más idónea. Tal vez, quepa destacar también que, otro aspecto observado en relación a los discursos generados en este cine consiste precisamente en su invariabilidad a lo largo del decenio. Como ha sido mencionado, ocurre un relevo en la plantilla de intérpretes —notable en el caso, por ejemplo, de Alfredo Landa al dúo Pajares y Esteso en la primera y segunda mitad del decenio respectivamente— pero no en el tipo de discurso, que ha llegado a ser referido por algunos autores como anti-democrático hacia el final de la década. En palabras de Hopewell:

Por encima de todo, el objetivo del cine de Ozores consiste en dar a los espectadores lo que esperan ver: una sucesión de planos de *culos* y *tetas* que, por floja que resulte su inclusión en el argumento, son en realidad el eje narrativo de la película. Se fomenta el voyeurismo sexual a expensas de la política, y para ello, se aprovecha sin el menor escrúpulo del sentimiento de desencanto. La política democrática no ha cambiado a España (al comienzo de *Los energéticos* [1979] se ve a las mismas familias campesinas disputándose un pozo en 1901, 1940 y 1980), y todos los políticos son corruptos (en *Que vienen los socialistas*, la joven esposa de un diputado socialista incita a éste a forrarse de la venta de favores, diciéndole que todos los demás políticos de la ciudad lo hacen), y Antonio Ozores inicia el erótico enmascarado dando una clase de política en la que declama: “Democracia, palabra compuesta de los términos griegos pueblo y autoridad”, hasta que su verborrea se atasca en la incipiente turgencia del escote de una bella púber (1989, p. 327).

Sin embargo, este cine responderá a la tendencia en alza del contenido erótico y, de manera menos notable, también violento. Pero, en el primer caso, se limitará al desnudo femenino (cada vez un número mayor de intérpretes femeninas se pasearán por el escenario progresivamente

¹⁴² Para refrendar este planteamiento, podría bastar investigar someramente el bagaje de este autor, que es sustancialmente teatral, como él mismo describe en la publicación literaria *Respetable público: Cómo hice casi cien películas* (2002).

con menos ropa) si bien continuará siendo pacato en lo que al contenido sexual gráfico se refiere, aunque se dilaten los preámbulos y se repitan los gags subidos de tono.

En lo que respecta al contenido violento, su emergencia en la segunda mitad de la década es anecdótica y en clave de humor —véase, por ejemplo, la escena de la pelea en la que golpean a los personajes travestidos encarnados por Andrés Pajares y Fernando Esteso en *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979)—. Es de notar, en todo caso, que en las cintas de Ozores de los primeros años, la violencia explícita resulta prácticamente inexistente, con cierto incremento hacia el final del decenio. En todo caso, a la hora de considerar textos del cine comercial para un análisis en profundidad, tras varios esfuerzos, se han descartado estos filmes para la profundización analítica del capítulo cuatro.

En cuanto al estudio de la evolución en materia de tendencias discursivas predominantes, hemos señalado cómo la explicitud progresiva pero acelerada del contenido sexual y/o violento es característica del decenio —posiblemente también a nivel internacional en gran medida—. Al cruzar los datos de taquilla con la gráfica de la evolución del contenido sexual y/o explícito a lo largo de la década, se observó una curva paralela. Es decir, la evolución del contenido sexual y/o violento era proporcional a los buenos resultados de público y taquilla y viceversa, como ha sido señalado previamente.

La tendencia característica del momento y objeto de estudio en la siguiente fase de la investigación ha consistido en la evolución del contenido sexual y/o violento a lo largo del periodo de análisis. El contenido violento y/o sexual explícito se encuentra en la primera parte de la década principalmente emplazado en las películas de género. Por otro lado, estos cines de género, que conforman un porcentaje relevante de lo que se comprendería por “cine español”, juegan un papel fundamental en el panorama internacional: despliegan contenido sexual y/o violento y parecen crear, desde la alegoría y con la complicidad europea y anglosajona a modo de coproducción, un mensaje subversivo alineado con la impopularidad del franquismo más allá de las fronteras.

La mayoría de estas películas ejercen un impacto poco notable en la taquilla nacional. Sin embargo, un interesante número de ellas pasa a engrosar las filas del denominado “cine de culto” con denotada presencia en ciertos circuitos cinéfilos, incluso, en la actualidad. Pretendemos señalar la importancia del cine de género hacia el final del tardofranquismo. La producción del mismo no solo respondía a las medidas de censura que se aplicaban a otro tipo de propuestas fílmico-narrativas, sino las dificultades del sector que generaba cierto contenido de explotación a fin de lograr beneficios. Hopewell (1989, p. 59) también apunta el descenso del público español a las salas tanto por la difusión del contenido televisivo como la crisis económica a principios de los setenta.

En la segunda mitad del decenio, la producción de películas de género y las coproducciones decaen. El contenido violento y/o sexual explícito sufrirá un trasvase al cine comercial que se ramifica en nuevas propuestas estético-narrativas, por ejemplo, el cine quinqui.

La Ley del 13 de marzo de 1971 suprimió las subvenciones automáticas del 15 por 100 de la recaudación de taquilla.

Solo unas cuantas formas de vida cinematográfica consiguieron sobrevivir, y multiplicarse, en este rarificado ambiente económico. El género de terror español, que irrumpió con *La marca del hombre lobo* (Ernrique Eguiluz, 1967), abarató radicalmente los costes con películas rodadas en cuatro semanas, con tomas únicas y presupuestos de seis millones de pesetas (alrededor de una quinta parte de los de Hammer). Plagado de sadomasoquismo e injertos de mitos como en *El Doctor Jeckyll y el Hombre Lobo*

(León Klimovsky, 1971), el tremendismo barato de estas producciones era palpablemente español (Hopewell, 1989, p. 54).

La selección de películas del tardofranquismo que correspondan al género de terror para un análisis en profundidad puede resultar una tarea relativamente compleja. Las cifras de taquilla no son particularmente orientativas, pues estos filmes, que cuentan con un público adepto y gran aceptación internacional, no suelen figurar en los primeros puestos.

Teniendo en cuenta que se trataba de dar prioridad a textos y autores que, aun siendo relevantes, no fueran los más estudiados y que la variable principal consistía en el tratamiento denotado de contenido violento y/o sexual. Detallamos la lista a continuación, empezando por el primer texto de la década que ha consistido en el largometraje dirigido por Joaquín Romero Marchent:

1. *Condenados a vivir* (1971).

La película es un euro-western, algo peculiar, especialmente cruento, con notas de cine de terror y puntuales estéticas gore. El relato ha generado un cierto culto a través de las décadas y puede ser considerado un texto referencial del momento. El director ha sido reconocido como un cineasta clave en el desarrollo de este género, de raíces estadounidenses, en Europa y sería su último film dentro de este tipo de propuestas.

2. *La novia ensangrentada* (1972).

Su director, Vicente Aranda, uno de los más célebres cineastas del cine español, cuyos relatos exudan un denotado erotismo atravesado por la violencia, no se caracteriza precisamente por el género de terror. Sin embargo, *La novia ensangrentada*, además de un film de culto dentro del género, se encuentra muy relacionado con las temáticas derivadas del feminismo y el matrimonio convencional tratadas en numerosos textos coetáneos. En palabras de Hopewell,

entre la misoginia, el machismo, la escasez de sexo y el rechazo a la agresión fálica, las relaciones de pareja se convierten en batallas entre sexos (...) En *La novia ensangrentada* (1972), por ejemplo, una joven esposa que acaba de perder la virginidad sueña con castrar a su marido (1989, p. 344).

En el siguiente texto de análisis, continúa la lucha de sexos. Sin embargo, salimos de las propuestas de género, como el euro-western o el terror para ahondar en un relato que podría encajar en cierta medida con la popularizada vertiente de cine explotación internacional denominada *rape-revenge* (violación y venganza):

3. *No es nada mamá, solo un juego* (1974).

José María Forqué se encuentra entre los más prolíficos directores del cine español y, sin embargo, tal vez no sea descabellado plantear que su filmografía no ha sido proporcionalmente estudiada. *No es nada mamá, solo un juego* se encuentra entre los relatos de los que se profesaba más orgulloso. La cinta, de propuesta erótica y alto contenido violento, ofrece ciertos paralelismos tanto con el texto de análisis anterior como el siguiente.

4. *La petición* (1976).

La ópera prima de Pilar Miró narra la relación clandestina y sadomasoquista entre una joven mujer de clase privilegiada y el hijo de la ama de llaves. La cinta supone un buen ejemplo del

auge de los contenidos de índole sexual y violenta explícitos del momento si bien, en este caso, los mismos son abordados con una realización estético-narrativa especialmente cuidada, logrando satisfactorios resultados de taquilla a su vez.

5. *Perros callejeros* (1977).

Película seminal del denominado cine quinquí, la cinta dirigida por José Antonio de la Loma plasma ciertos motivos argumentales habituales del momento como la agresión sexual, la desigualdad de clases, la violencia juvenil e incluso la castración en un marco estético-narrativo propio del cine de acción clase B con abundante contenido violento. Ciertamente, si bien discutible, empoderamiento ficcional de una clase marginal evadida por el medio durante el régimen, resultará en un éxito de taquilla que será emulado por otras propuestas fílmicas en los años siguientes desde diversas perspectivas.

6. *El sacerdote* (1978).

Eloy de la Iglesia dirige una serie de relatos a lo largo del decenio que serían considerados clave en la evolución de ciertas temáticas de oposición, como el tratamiento narrativo de las sexualidades disidentes o férreas críticas a los poderes socio-económicos. Pese a lo referencial de su labor, no siempre ha sido aludido con la importancia que merece. Las películas de Eloy de la Iglesia durante la Transición española “aclaran que la democracia no es mejor que el régimen anterior porque sigue en las mismas manos que antes” (Hopewell, 1989, p. 234)¹⁴³. *El sacerdote* como relato se caracteriza tanto por su contenido sexual como violento de una forma original, si bien continúa tratando una serie de temáticas vistas en los apartados anteriores entre las que se encuentran la religión católica de manera central, temática recurrente y en constante evolución durante la década. El film se centra en los cambios en la Iglesia católica durante el ocaso de la dictadura.

7. *Los violadores del amanecer* (1978).

Ignacio F. Iquino traza una prolífica carrera como cineasta que se remonta a la época dorada de CIFESA en la década de los cuarenta y cincuenta. Su salto al cine de explotación durante los últimos años del franquismo y la Transición española le habría supuesto una reputación un tanto cuestionada entre académicos e historiadores. *Los violadores del amanecer* puede ser enclavada en el denominado cine quinquí, incipiente aún en 1978, si bien ahonda plenamente en la violencia sexual con escenas altamente descarnadas inscritas, sin titubeos, en el cine de explotación. Supone el último texto de la selección y un buen ejemplar de la escalada que el contenido sexual y violento ha realizado en su explicitud desde los relatos del principio de la década hasta los realizados al final de la misma.

3.4.2. Marco metodológico

Confeccionar un modelo de análisis de aplicación al texto fílmico significa, necesariamente, llevar a la práctica abundantes teorías que no especifican un orden de pasos a seguir: “del mismo modo que no existe una teoría unificada del cine, no se puede proporcionar ningún modelo universal de análisis de films” (Cassetti y Chio, 1990, p. 12). No hay una única forma de aplicar una metodología y el campo de la semiótica, aunque sigue una línea clara, puede resultar

¹⁴³ El historiador reivindicaría que los largometrajes dirigidos por el cineasta vasco “aunque cutres, ofrecen una visión democrática y merecen ser respetadas”, contrariamente, en este caso según Hopewell apunta, a la labor de Mariano Ozores que pudiendo ser también considerado cine de guerrilla por sus escasos medios, no ofrece valor crítico alguno.

inabarcablemente vasto. Encontrar directrices cerradas y un método preciso y funcional tampoco es tarea sencilla: «bastaría tener presentes conclusiones pesarasas de maestros, como van Dijk, Barthes o Ubersfeld, quienes, a pesar de haber dejado libros excelentes de análisis del texto, no dudan en señalar lo rudimentario de sus modelos» (Muro, 2004, p. 15). Establecer un protocolo sobre dónde se empieza y por dónde se acaba implica realizar una plantilla deduciendo la secuencia de mayor eficacia para unos objetivos concretos.

Un análisis debe poseer al menos tres características. Primero debe tener *coherencia interna*, es decir, no contradecirse en modo alguno: de ahí la necesidad de trabajar sobre datos escogidos uniformemente o de avanzar de modo progresivo. Después debe poseer *fidelidad empírica*, esto es, conservar un enlace efectivo con el objeto investigado: de ahí la necesidad de realizar los balances con datos realmente procedentes de este último, sin quitar ni añadir ninguno que no sea justificado. Finalmente, debe poseer *relevancia cognoscitiva*, en otras palabras, decir algo tendencialmente nuevo (Cassetti y Chio, 1990, p. 59).

En palabras de García Jiménez, “un modelo narrativo desempeña cuatro funciones fundamentales” (1993, p. 30) que serían: describir, detectar un sistema, configurar (un conjunto de normas y principios) y evaluar. Tomamos como base el esquema narrativo de S. Chatman en la *forma del contenido*: personaje, espacio, tiempo y acción.

La estructura narrativa, que como tal alimenta relaciones dependientes entre sus partes, se sustenta sobre el funcionamiento simultáneo de las mismas. Sin embargo, el personaje de la Cenicienta, pongamos por caso, de rasgos concretos e identificables, dependiendo del enfoque, puede sostenerse sobre una *sustancia de la historia* (mensaje) variable, lo mismo que una *sustancia de la expresión* diversa: puede ser una película, un cuento de transmisión oral, impreso, un musical, etc. Por lo tanto, estos apartados del relato serían susceptibles de ser acotados como elementos diferenciados pese a su estrecha interrelación. Así como un brazo no presenta autonomía ni vida propia, en principio, separado del cuerpo, los sucesos y los existentes de la historia, por ejemplo, dependen de la construcción del discurso para cobrar sentido. Cuando separamos historia y discurso, no existe motivación para segregar estrictamente una parte de la otra; el objetivo sería trazar un recorrido analítico, dividir el cuerpo (del relato) en partes para analizar una a una por sí misma, sin obviar el hecho de que, sin el resto, no ejercen plena funcionalidad narrativa.

Analizamos una serie de textos cinematográficos en su totalidad y atendiendo a los distintos apartados formulados en el capítulo anterior de esta tesis. Se distinguen las partes de la historia: sucesos (acciones y acontecimientos), personajes, tiempo y espacio, de los elementos del discurso: estructura del relato y materiales, entre ellos. Partimos de la propuesta de Chatman (1990) en la segregación de la historia y el discurso en el relato, en la que incluye el audiovisual, para discernir las distintas partes en la forma del contenido y proceder al análisis. De esta manera, desglosamos los distintos apartados correspondientes a los sucesos (acciones y acontecimientos) y actantes (personajes, escenarios —que a su vez incluyen espacio y tiempo—) para proceder al examen del texto fílmico.

El orden de actuación con respecto a estos apartados, al igual que el propio planteamiento en términos generales, está determinado por los objetivos de esta investigación. El propio desglose requiere una fragmentación del contenido, lo que nos remite a la propuesta de Cassetti y Di Chio en *Cómo analizar un film*, que plantean una serie de fases analíticas, como son la fragmentación, la estratificación y la reordenación (1990).

Tabla 3. Segregación de historia y discurso, forma y sustancia.

RELATO				
	Historia / Contenido		Discurso / Expresión	
Forma	Sucesos	Acciones	Estructura	Montaje: orden, duración y frecuencia
		Acontecimientos		Puesta en escena
	Existentes	Personajes	Enunciación	Narrador
		Escenarios: espacio y tiempo		Focalización
Sustancia	Ideología	Tema / tesis	Soporte	Audiovisual, cinematográfica, digital
		Motivos / rasgos	Pragmática	Recepción, difusión, acogida, etc.

Fuente: Elaboración propia basado en el esquema de Chatman (1990).

3.4.3. Elementos de análisis y variables.

En la elaboración de este análisis, se realiza una trayectoria por los apartados desglosados previamente en el cuadro incluido en el apartado anterior. Los elementos de estudio se componen tanto de la forma como la sustancia de ambos contenido y expresión. En el capítulo 4 de esta investigación, se comenzará con la sustancia de la expresión para pasar posteriormente al estudio de la sustancia del contenido. En la sustancia de la expresión, se señalan los vínculos entre el/la autor/a, texto y audiencia. De este modo, la recepción del film y aspectos vinculados con su realización y recepción serán expuestos en el apartado 4.1. junto con la sinopsis de cada largometraje de análisis.

Seguidamente, el apartado 4.2. desglosa los elementos estético-narrativos de la sustancia de la expresión. De cada texto, se tienen en cuenta los siguientes elementos principalmente:

- Formatos: tipos de comunicación.

- Materiales auditivos: palabra oral, música, sonidos y ruidos.
- Verbal: elementos gráficos (incluye palabra escrita).
- Imagen visual: dinámica y estática.
- Fotografía.

Una vez recorridos los apartados anteriores, se profundiza en las temáticas como estudio de la sustancia del contenido, que corresponde a la ideología yacente en el texto. En palabras de Mitry: “el contenido, en el sentido amplio de la palabra, es, por tanto, la intriga y el tema a un tiempo. Es el conjunto de hechos significantes, y no la historia reducida a un esquema dramático cualquiera, o a intenciones no formalizadas” (1989, p. 453). Los sucesos, personajes y escenarios son elementos que componen la forma del contenido y son elaborados como elementos de análisis a continuación.

Apelamos al espacio como contexto dramático de cualidades holológicas; es decir, “un espacio para el *acontecimiento*” (García Jiménez, 1993, p. 364) que opera tanto como “espacio del sujeto” como “espacio del espectáculo” y cuenta con “una dimensión *tópica* (el espacio como *motivo*), una dimensión *topográfica* (el espacio como *significado*) y topológica (el espacio como *síntoma* o *símbolo* de una cultura dada)” (García Jiménez, 1993, p. 366). El tiempo fílmico “un tiempo narrado, es decir un tiempo imaginario que transcurre entre la primera y la última acción de una narración” (García Guardia, 2011, p. 153). Orden, duración y frecuencia se presentan como aspectos relacionados con la forma de la expresión, así como fundamentos retóricos del discurso y son estudiados en la clausura del sub-epígrafe 4.3.2.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS

4.1. Información general de los objetos de estudio.

En el epígrafe anterior, indicábamos la catalogación de unidades de análisis. Estas conforman un total de siete películas heterogéneas en propuesta, autoría y fecha; solo un año, 1978, figura en la selección dos veces. A continuación, presentamos una tabla conjunta con los diferentes aspectos de cada texto audiovisual, que incluye no solo los resultados de taquilla y los espectadores (y su posición en relación a estos resultados de las demás películas de su mismo año), sino también las palabras clave vinculadas al argumento en términos de contenido violento y/o sexual. Todos los filmes seleccionados despliegan alusiones sexuales y violentas explícitas en una variedad de representaciones discursivas. Si en la primera mitad del decenio se concentraban en el cine de género de proyección internacional, al final de la década estarían principalmente orientados al mercado nacional.

Los cineastas que conforman la muestra de análisis contaban con bagajes diversos en el momento de filmación de las obras referidas. Para abordar nuestro objeto de estudio comenzaremos por las correspondientes sinopsis, dado que

si un procedimiento consta tanto de análisis como de síntesis, la relación entre el análisis y la síntesis será siempre de una determinación, en la que la síntesis presupone el análisis, pero no viceversa, consecuencia inmediata de que el dato más inmediato sea el todo sin analizar (Hjemslev, 1974, p. 52).

Seguidamente, haremos referencia a las pragmáticas de cada texto de análisis, describimos algunos de los motivos de su producción, así como detalles de su impronta.

Tabla 4. Datos de las películas de análisis

Año	Título	Director	Guión	Dir. Fot.	Duración	Género	Cont.	P. Clave	Co p.	Tag.	Espect.	Productora	P.
1971	<i>Condenados a vivir</i>	Joaquín Romero	Joaquín Romero	Marchent	Santiago Moncada	Luis Cuadrado	C. West.	Desnudo femenino, violación en grupo, tortura, asesinato.	-	142.430,91 €	531.124	FILMS TRIUNFO S.A.	85
1972	<i>La novia ensangrentada</i>	Vicente Aranda	Vicente Aranda		Fernando Arribas	Horror	Sex expl y v. expl	Desnudo femenino, misoginia, asesinato.	-	57.135,37 €	330.686	Vicente Aranda Ezquerri	42
1974	<i>No es nada mamá, solo un juego</i>	José María Forquè	Sáinz, Hermógenes. Forquè, José María.	Alejandro Ulloa	85 minutos	Drama	Sex expl y v. expl	Violación, desnudo femenino, prostitución, violencia de género extrema.	Ve ne la zu	395.118,16 €	1.268.176	ORFEO PRODUCCIONES CINEMAT SA. ALFA FILMS INTERNACIONA L (Venezuela)	10
1976	<i>La petición</i>	Pilar Miró	Miro, Pilar Anchoritz, Leo	Hans Burmann	88 minutos	Época	Sex expl y v. expl	Desnudo femenino, masculino, sadomasoquismo, homicidio, necrofilia	-	608.032,17 €	1.239.648	CIPÍ CINEMATOGRAFÍCA, S.L.	6
1977	<i>Perros callejeros</i>	José Antonio de la Loma	Loma, Jose Antonio De La	Francisco Sánchez.	105 minutos	Drama	Sex expl y v. expl	Desnudo femenino, acoso sexual, intento de violación, drogas (hachís), lenguaje soez, castración.	-	1.006.369,28 €	1.813.732	PROFILMES, SA	6
1978	<i>El sacerdote</i>	Eloy de la Iglesia	Barreiro, Enrique	Magí Torrella	106 minutos	Drama	Sex expl y v. expl	Prostitución, desnudo masculino, zoofilia, religión, bisexualidad, infidelidad, castración, represión sexual, virginidad	-	270.247,49 €	439.861	Oscar Guardo Tizón, Carlos Goyanes Perojo	25
1978	<i>Los violadores del amanecer</i>	Ignacio F. Iquino	Mac Coy, Steve (Ignacio F. Iquino)	Fernando Cobo	92 minutos	Drama	Sex expl y v. expl	Prostitución, violación grupal, desnudo, homicidio, menores delincuentes, homofobia, aborto, religión, tortura, hemorragia, suicidio	-	449.739,02 €	735.875	Ifi Prod. SA	15

Condenados a vivir (Joaquín Romero Marchent, 1971).

Sinopsis.

Siete prisioneros, encadenados entre sí, son trasladados por el sargento Brown, a quien acompaña su hija adolescente. Los siete convictos son un traidor, un violador y psicópata, un asesino brutal, un sobornador y criminal, un malhechor con una enfermedad terminal, un pirómano y alcohólico y un joven preso condenado a cadena perpetua por un crimen desconocido. El grupo al completo es conducido en una carreta por salvajes montañas nevadas.

La caravana es asaltada por unos bandoleros. Estos matan a los oficiales que la escoltan que, furiosos por no encontrar en ella oro, desbocan los caballos. Una vez la carreta ha descarriado, los presos salen de ella sin grandes daños, a excepción de Slim, el traidor, quien queda con una pierna rota. Reanudan la marcha a pie cargando con Slim que empieza a agonizar ante las tremendas inclemencias de un tiempo que agrava su emergencia. A la mañana siguiente, aparece muerto por estrangulamiento a manos ajenas.

Brown exige saber quién ha sido, pero los presos se niegan a hablar. De un disparo en el rostro, Brown sacrifica a Dick, el convicto afectado de una enfermedad terminal, pero no consigue hacerles confesar. Emplea el arma de nuevo, esta vez, para obligarles a reanudar la marcha y cargar con el occiso por turnos como castigo. Tras despertar en el siguiente descanso, Brown encuentra que el cadáver está siendo incinerado por los presos.

El grupo reanuda la marcha. Los convictos no tardan en descubrir que la misma cadena que los une ha sido forjada en oro macizo camuflado. Sobresaltados por el descubrimiento, reflexionan rápidamente sobre las verdaderas motivaciones de Brown, que consisten hacerles cargar el oro que pretende quedarse una vez lleguen al destino. En medio de las recriminaciones mutuas, queda de manifiesto para Cathy que uno de los presos ha asesinado a su difunta madre y esposa de Brown, pero este, a sabiendas de antemano de la culpabilidad de uno de ellos, no ha logrado averiguar quién ha sido.

A medida que avanzan en la marcha, las inclemencias de la nieve provocan que Brown y Cathy se queden sin fuerzas para continuar por sí solos justo cuando han avistado una cabaña. Los presos arrastran a su interior a ambos; atan y torturan a Brown. Pese a las resistencias de Dean, a quien también pegan y apartan, violan a Cathy en presencia de su padre, que se encuentra abatido y maniatado. Posteriormente, prenden fuego a la cabaña abandonando a Brown dentro que, aún atado y semi-inconsciente, perece sin remedio. Los presos reanudan la marcha secundados por Cathy, que los hostiga con la mirada. Dean trata de proteger a la joven e incluso, con el paso de los días, se declara, pero la muchacha parece frecuentemente enajenada.

En las vías de un tren, colocando la cadena en los mismos raíles, tras el paso de convoy, los convictos consiguen el anhelado reparto del botín, la propia cadena de oro, y la recuperación de la libertad al verse separados los unos de los otros. A excepción de Ray, el pirómano que más torturó a Brown, quien huye mientras los demás duermen, el resto decide continuar en grupo hasta obtener un medio de transporte que les permita partir. Se dirigen de nuevo al fuerte cercano a la prisión de la que provienen, puesto que saben que allí encontrarán caballos y alimento. Mientras, Ray, que había emprendido por su cuenta, muere a manos de los bandoleros.

Allí Joe, “El comanchero”, se venga del tendero por su crueldad con él en el pasado, desollándolo. Los oficiales, que se encuentran en el bar en estado ebrio, son atados y secuestrados. Cathy trata de liberarlos, lo que desencadena una pelea entre Dean y Joe que termina con la vida del enamorado ante los ojos de la muchacha, quien desconoce su culpabilidad por el asesinato de su madre. Instantes más tarde, en el momento en que Dandy y Joe esperan pacientemente a que los vehículos que se acercan entren en los establos y para poder tomarlos, Cathy decide dinamitar el lugar con unos explosivos que ha encontrado en el bar. Finalmente, lleva a cabo la detonación con todos, incluida ella misma, dentro del fuerte.

Figura 2. La feliz relación entre padre e hija está amenazada en el relato.



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero-Marchent, 1971).

Si bien el relato presenta ciertas licencias propias del cine de explotación del momento y un enclave peculiar particularmente inhóspito, *Condenados a vivir* quedaría inscrita en el western con una atmósfera extremadamente cruenta. Entre sus aspectos híbridos encontramos su particular puesta en escena, que despliega composiciones visuales propias del cine gore y en la que destaca la extrema impiedad de sus personajes. Otro rasgo característico de este western reside en su escenario inicial, un lugar insólito para el género: la nieve. Al director del film le complacía especialmente este enclave, y diría:

Me seducía la idea de hacer una película en la nieve. ¡Sobre todo después de haber rodado en plena selva! *Condenados a vivir* es una de mis películas preferidas (...) Fue un rodaje de pesadilla, a veinte grados bajo cero en los Picos de Europa, en una localización que conocí gracias a Mariano Canales, el ayudante. Te digo de verdad que el frío era de locura, se congelaba hasta el vino, que es anticongelante, los caballos se hundían hasta el pecho (Aguilar, 1999, p. 39).

Las dificultades de la locación fueron muy bien sorteadas por la dirección de fotografía, el referencial Luis Cuadrado junto con el operador Teo Escamilla. El montaje contó con la labor Mercedes Alonso. El guion fue elaborado por ambos, el propio Joaquín Romero Marchent y Santiago Moncada. Este último aportaba un recorrido heterogéneo en lo que a propuestas

narrativas fílmicas se refiere y un bagaje de “abundante producción¹⁴⁴ teatral” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 417). Un año antes, había escrito el *giallo* *La última señora Anderson* (Eugenio Martín, 1971) y posteriormente *Todos los colores de la oscuridad* (Sergio Martino, 1972), para abordar luego propuestas narrativas tan variopintas como los filmes dirigidos por Pedro Lazaga: *Black story* (*La historia negra de Peter P. Peter*) y *Mil millones para una rubia*, ambos realizados en el mismo año 1972. Posteriormente, se centraría en argumentos del género de terror *exploitation* como *La campana del infierno* (Claudio Guerín, Juan Antonio Bardem, 1973) o *Vudú sangriento* (Manuel Caño, 1973) —sin descartar melodramas comerciales del estilo de *La chica del Molino Rojo* (Eugenio Martín, 1973), o incluso el film “landista” *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1974) pero, en todo caso, rasgos del cine de terror b son detectados en el *Condenados a vivir* y paralelos a otros trabajos del guionista en esta misma propuesta como las obras citadas.

Por su parte, Joaquín Romero Marchent procede de una familia dedicada a la narración y al cine: hijo de escritor, hermano de la montadora Ana María y también del realizador Rafael, quien empezó “como actor en filmes de Edgar Neville, Rafael Gil, Fernando Fernán Gómez e Ignacio F. Iquino antes de debutar en la dirección en 1965 con 'Ocaso de un pistolero', filme interpretado por su hermano César” (Casas, 2020). Joaquín había comenzado una relación profesional con Iquino con anterioridad, a razón del rodaje de *Sor Angélica* (1954) del que Iquino era productor y que suponía el segundo proyecto como director de Romero Marchent tras *Juzgado permanente* (1954). Como él describiría, de esta experiencia guardaba cierto amargor por no haber podido controlar el montaje final.

Iquino no podía renunciar a su condición de director, y además de director bueno, pero tampoco yo podía renunciar a mi condición de director novel, por mucho que él fuera el productor, que encima me impuso todos los actores y técnicos, su gente fiel. Al rodaje no fue nunca, eso es verdad, por lo cual no se entrometió en cuestiones de dirección. Pero a la hora del montaje ya sí que lo hizo y ahí surgió el enfrentamiento, precisamente cuando yo vi que estaba alternando a su gusto todas mis disposiciones (Aguilar, 1999, p. 21).

Admirador confeso de John Ford (Aguilar, 1999, p. 39), desde mediados de la década de los cincuenta, Romero Marchent había rendido homenaje al western adaptando las novelas de José Mayorquí como *El Coyote* (1954) y *La justicia del Coyote* (1955) en los inicios de su carrera, largometrajes ambos que “sentaron las bases europeas del spaghetti western” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 494). Por otro lado, el género venía cumpliendo una función expresiva relacionada con el momento socio-político. En este sentido, como apuntaba el propio director sobre la censura: “puede afirmarse que el Western europeo nace como consecuencia indirecta de la censura franquista, porque realmente no podías hacer otra cosa, no te dejaban otro género, te lo modificaban y cortaban todo” (Aguilar, 1999, p. 32). En su esfuerzo por encontrar vías de expresión más allá de los límites censores, el cineasta se convirtió en un referente del euro-western:

Antes de que Sergio Leone se apropiara del género (...) Fordiano y clásico en sus orígenes, el realizador también sabía lo que se apreciaba en los setenta, y por eso, afrontó la puesta en escena de *Condenados a vivir* con un estilo muy contemporáneo. Tan abrupto, turbio y nervioso que a algún espectador le recordara el fondo y forma de los clásicos del primer *slasher* (Urrero, 2020, párr. 11).

¹⁴⁴ En la década siguiente, continuaría su labor como productor en el cine de género esta vez con “varios de los films de Jesús Franco en los que intervino en el guion, así como *Adulterio nacional* (1980) de Francisco Lara Polop” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 417).

Condenados a vivir clausuró la realización de este género en la carrera de un director considerado especialista del mismo: Joaquín Romero Marchent.

Fue quien introdujo la riquísima temática del *western* en el cine mediterráneo. Y fue él, también, quien más contribuyó a dotarlo de entidad y estructura expresiva (...) Llegó a conseguir vertebrar una expresión sentidamente personal a través del cine de género (Urquijo, 2002, p. 195).

Como compartiría el realizador, el tratamiento de la violencia había sido clave en la renovación del género y es un aspecto que tiene presente. Sin embargo, se desmarca del empleo superficial de una violencia argumental de la que es plenamente consciente: “Sergio Leone simplemente buscaba el efecto, obtenido mediante la ironización de la violencia. En cambio, yo soy incapaz de hacer nada como eso porque no puedo tomarme en broma nada que esté relacionado con la violencia” (Aguilar, 1999, p. 49). Ciertamente, en su entrevista con Carlos Aguilar con motivo del libro dedicado a su trayectoria, Romero Marchent transmite cierto desencanto con el rumbo que había tomado el euro-western, liderado por los estilemas de Sergio Leone, en la última década:

Las películas de Leone surgen en un momento en que la violencia se ha apoderado de la sociedad hasta tal punto que el espectador solo podía sorprenderse con una perspectiva especial sobre la muerte, que fue la ironía. Ahí acertó y dio en la diana comercial (1999, p. 49).

Sin embargo, de *Condenados a vivir* se ha dicho que “el guion contiene algunas sorpresas, aunque copie algunos elementos narrativos del cine de Sergio Leone” (Nieto, 2019, párr. 1). El film no obtuvo un gran impacto en la taquilla nacional — según datos del ICAA, en la lista de taquilla conforma el número 85 de 98 películas producidas ese año —, ha sido un euro-western de referencia en el contexto internacional, llegando a ostentar el puesto número 49 en el listado de “Las 50 mejores películas del cine español” (Calvo, 2020). Para la realización de este singular relato, su director contaba con una intensa carrera a sus espaldas en el cine de género, que incluía colaboraciones con el prolífico Jesús Franco.

Si el euro-western se caracteriza por sus particulares dosis de sadismo, *Condenados a vivir* (*Cut-Throats Nine* en inglés) rebasa cualquier expectativa previa. En este texto, el odio contenido en cada uno de los personajes los convierte en depredadores y asesinos. Como si de un virus se tratara, este poderoso sentimiento inunda cada persona en escena sin excepción y a pesar de las apariencias.

Los odiosos ocho (2015) de Quentin Tarantino¹⁴⁵ guarda considerables semejanzas con este relato, y así lo afirman diversas publicaciones recientes en prensa. El Confidencial apunta que

¹⁴⁵ Las referencias de Q. Tarantino son múltiples y diversas. Tal y como enumera Palacios, el cineasta estadounidense construye

un mundo fantástico, entre la épica y la parodia, que pone las estrategias narrativas de las vanguardias, de la modernidad —Godard, Antonioni, Resnais, Altman— y de la posmodernidad —Rudolph, Jarmusch, Wenders, Coppola— al servicio de un cine de géneros degenerado, que se nutre también de los clásicos de la Serie B a la Z, y de la *exploitation* de autor: Leone, Corbucci y Sollima, los tres Sergios; Bava, Argento y Freda; Melville, Deray y Verneuil; Romero, Carpenter y Craven; Castellari, Tessari y Martino; Tsui Hark, Fukasaku y John Woo... Y así, ad infinitum y ad nauseam, para construir una

“el propio Tarantino confiesa que uno de los filmes que inspiró 'Los odiosos ocho' (2015) fue 'Condenados a vivir' (1972), del madrileño Joaquín Romero Marchent” (Medina, 2019, párr. 11), como también lo hace El Periódico (Casas, 2020). Sin embargo, difícilmente se encuentran testimonios directos del director estadounidense afirmando tal referencia intertextual. De hecho, en lo que se refiere a sus citas seminales, ya se

cuida él *muy* mucho de esconderlas poniendo otras a la vista. Así, *Django desencadenado* poco tiene que ver con el *Django* (1966) de Corbucci y sí mucho con el *Requiescant* (1967) de Carlo Lizzani; o *Los odiosos ocho* menos con *Diez negritos* que con *Condenados a vivir* (Palacios, 2019, párr. 10).

Si bien en “‘Érase una vez en... Hollywood' (2019), Quentin Tarantino realizaba un pequeño homenaje a uno de esos cineastas europeos de género que tanto le gustan, Joaquín Romero Marchent” (Casas, 2020, párr. 1). Su hermano también se encontraría entre los cineastas aludidos, dado que en *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007) “se ve el cartel de *El límite del amor* (1976)” (Belinchón, 2019), un *exploitation* de notas melodramáticas dirigido por Rafael Romero Marchent.

Condenados a vivir “Fue la última película de Marchent, un western crepuscular brutal con mucha violencia explícita” (Medina, 2019, párr. 11). El cineasta madrileño culminaría su carrera como uno de los realizadores de la serie televisiva *Curro Jiménez* (1975-1976), en la que también colaboraría su hermano Rafael Romero Marchent.

***La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).**

Sinopsis.

Susan, una joven y virginal muchacha recién casada, se dirige junto a su esposo a la mansión de él. Paran en un hotel por el camino para precipitar la noche de bodas y consumir el matrimonio. Una atractiva y misteriosa desconocida los sigue en su coche, aunque solo Susan se percata. En la habitación, mientras se quita el velo, la joven esposa empieza a temer por una posible agresión, por parte de él, en el encuentro íntimo, por lo que le pide al esposo continuar el trayecto.

En la mansión, Susan, aún con el traje de boda puesto, es presentada a los sirvientes que incluyen una joven preadolescente llamada Carol, quien la obsequia con una rosa, y sus padres que son también la ama de llaves y el jardinero. Una vez solos, los recién casados comienzan los preámbulos sexuales que resultan, por parte del marido, agresivos. Sin embargo, tras largas horas de intimidación, ambos manifiestan encontrarse complacidos. La desconocida que aparcaba en el hotel aparece vagando por los alrededores del caserón cerca de la ventana del dormitorio.

En principio, Susan se adapta bien al caserón y hace buenas migas con Carol, que sigue frecuentemente a la pareja de recién casados con curiosidad mientras pasean. Susan se interesa por los retratos de los antepasados colgados en las paredes del recibidor y repara en el hecho de que los cuadros de las féminas se encuentran encerrados en el sótano. Interesada en su legado y con la ayuda de Carol, encuentra el retrato apartado y sin rostro de Mircalla, una antigua predecesora vestida de boda.

Historia del Cine según Tarantino, que constituye a su vez el escenario y el protagonista de todas sus películas (2019, párr. 5).

Por otra parte, el trato del marido se vuelve cada vez más agresivo y las relaciones íntimas tediosas. Susan empieza a ser visitada en sueños por Mircalla, que la obsequia con una daga. La muchacha comienza a temer por sus deseos crecientes de agredir de vuelta al marido y así se lo hace saber al mismo. Este llama a un médico que le pone una inyección. Ambos acuerdan el carácter infantil de la esposa y le quitan importancia a sus miedos, pero sus pesadillas empeoran y la relación con su marido se vuelve más difícil.

La mujer que Susan vió el día de la boda y que la visita en sueños, es encontrada por su esposo extrañamente enterrada y desnuda en la arena de la playa con un tubo de bucear para respirar. Parca en palabras, acepta la invitación de este para asearse y recomponerse en la mansión. En las presentaciones, una conexión intensa entre Susan y ella se hace evidente y, rápidamente, comienzan un idilio vampírico. La joven es mordida por la bella y extraña mujer y acaban por asesinar violentamente al trabajador del marido que las espía. Luego, Susan intenta matarlo a él, pero consigue escapar. Se van a dormir juntas al ataúd en el sepulcro de Mircalla. Él marido las encuentra dormidas y desnudas, cierra el ataúd y dispara a bocajarro. Al momento, se acerca a él Carol y le dice que ellas volverán y le muestra que ella también ha sido mordida. Se arrodilla descubriendo la nuca en señal de rendición y él le dispara. Luego abre el ataúd y procede a cortar el pecho de Mircalla. Se publica la noticia de un hombre que ha extraído el corazón de tres mujeres.

Figura 3. La condición de recién casada resulta fundamental en la trama.



Fuente: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

Vicente Aranda comenzó a desempeñarse como cineasta en la segunda mitad de la década de los sesenta, en un trayecto que abarca hasta finales del primer decenio del siglo XXI con casi una treintena de largometrajes. Su estilo narrativo se caracteriza por el contenido sexual y el contenido violento de sus filmes. Como él mismo diría:

Generalmente, cuando se refieren a mi cine lo hacen con dos palabras, amor y muerte. (...) Prefiero que esté asociado con la destrucción, que los personajes asumen como una consecuencia inevitable de haber pasado por una experiencia apasionada y única de la que no se arrepienten. La verdad es que sobre el amor he dicho muchas más cosas que sobre la muerte. Ahora, la muerte tiene que aparecer porque es como el pan nuestro de cada día (Castillejo, 2006, p. 75).

Las películas previas dirigidas por Aranda, *Fata Morgana* (1966) y *Las crueles* (1969), cuentan con notas surrealistas y motivos propios del género *giallo* tan popular en la producción cinematográfica mediterránea de esos años; si bien eran consideradas obras representativas de la Escuela de Barcelona, asociada a las vanguardias. Como en *Las crueles*, para *La novia ensangrentada*, Aranda contó con la labor de Fernando Arribas tras la cámara, un director de fotografía prolífico y hecho a estilos diversos. Por su parte, el director catalán no contaba con formación académica ya que “le fue denegado el ingreso en el I.I.E.C. por carecer de estudios superiores y tampoco consiguió matricularse en el I.D.H.E.C. parisino (...) codirigió con Román Gubern su primer largometraje, *Brillante porvenir*” (Riambau y Torreiro, 1998, pp. 144-145). En esta primera etapa del cineasta, *La novia ensangrentada* supone un cambio de tercio al pasar plenamente al terror. A Aranda le costaría sentirse cómodo en el género y añadió ciertos aspectos al guion durante el rodaje para dotarlo de una atmósfera particular dentro del planteamiento narrativo propio del cine de horror.

Sus incursiones en la llamada Escuela de Barcelona de los años sesenta acabaron marcando decisivamente su filmografía posterior. Siempre hay en sus películas, en todas ellas, algo extraño, algo que las distancia de la narrativa clásica, por mucho que parezcan ceñirse a ella (Losilla, 2015, párr. 1).

La ambivalencia en la intencionalidad los personajes —que veremos con detenimiento en el siguiente subepígrafe—, sumada al onirismo de sus relatos iniciales, conforma una atmósfera surrealista que reta constantemente los convencionalismos. La violación en el matrimonio era un motivo argumental prácticamente tabú en el cine del momento y del que el cineasta se enorgullecía de abordar. A su vez, dota a los personajes de cualidades extremas por las que Susan, por ejemplo, es tan dócil y apacible como letal o el marido tan sádico como verdaderamente amoroso, y logra que resulten convincentes pese a las múltiples contrariedades con las que los equipa. Se ha dicho que “si de representación del erotismo hablamos, la cinematografía española dispone de un peso pesado, comprometido hasta los tuétanos con sus personajes: Vicente Aranda (1926)” (Freixas y Bassa, 2005, p. 291). Las notas psicoanalíticas aderezan también el estilo del cineasta catalán desde sus inicios.

Es probable que sin Sigmund Freud ni Richard von Krafft Ebing no existiría el cine de Alfred Hitchcock ni el de Luis Buñuel. Pero, desde luego, no existiría el de Vicente Aranda, un cine profundamente edípico, donde aparece y reaparece obsesivamente la idea de la castración, ya sea de forma literal, ya de forma figurada (Guarner y Besas, 1985, p. 10).

La novia ensangrentada está basada en *Carmilla*, la novela de Sheridan Le Fanu publicada cien años antes del estreno de la película.

A principios de los setenta, las vampiresas lesbianas estaban teniendo un momento. Hammer comenzó en 1970 con “*The Vampire Lovers*”, y una docena de películas protagonizadas por chupasangres sexys y sáficas surgieron durante los siguientes años, principalmente en Europa, antes de que la tendencia finalmente se fuera apagando en la segunda mitad de la década¹⁴⁶ (Robinson, 2020, párr. 1).

¹⁴⁶ *In the early seventies, lesbian vampires were having a moment. Hammer kicked things off in 1970 with The Vampire Lovers, and a dozen or so films featuring sexy, sapphic bloodsuckers cropped up over the next several years, mostly in Europe, before the trend ultimately ran out of steam in the second half of the decade.* Traducción propia.

En la novela, Laura, la protagonista, es una joven de 18 años que vive con su padre. Él se encargará, con la ayuda de un vecino afectado por la actividad de la vampiresa, de darle muerte a esta en su ataúd al final del relato. Del proceso del trasvase de la obra escrita, Aranda diría:

Escribí el guion rápidamente, en poco más de dos semanas, recurriendo a distintas fuentes literarias que estaban en función de lo que yo disponía en ese momento en mi biblioteca. Escogí tres o cuatro libros con el fin de crear una historia a partir de lo que extrajera de unos y otros. Combiné fundamentalmente dos relatos, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, y *La monja ensangrentada* de Matthew H. Lewis, aunque también tomé cosas prestada de otras obras fantasiosas menos conocidas (Castillejo, 2006, p. 24).

Aranda se permite algunas alusiones al texto original y ciertas licencias. Entre las similitudes, encontramos el motivo de los cuadros —un antiguo retrato de Mircalla se encuentra también en el castillo de la protagonista en la novela—, el acecho de la vampiresa desde la ventana, sus visitas en sueños y el hecho de que la encuentren desvalida en los alrededores y termine siendo una misteriosa invitada que entabla una relación clandestina con su anfitriona. Entre las licencias estarían el personaje del propio marido y sus malos tratos, el de la niña (Carol), el matrimonio, la pérdida de la virginidad con sus notas psicoanalíticas que aluden a un “complejo de Judith” junto con la fantasía de castración, los asesinatos ejecutados por la protagonista y, en general, gran parte de la violencia explícita e infinitamente más exagerada en el film. “Un repertorio completísimo de algunas de las constantes que a partir de ese momento desarrollará el cineasta catalán, fundamentalmente un muestrario surtido de las variantes que permiten sexo y crueldad” (Colmena, 1996, p. 131). El largometraje supondría, a su vez, la puesta en marcha de la productora de Aranda de manera circunstancial al caerse la coproducción con Italia que había empujado el proyecto en un inicio (Gómez, 2000, p. 55). Al largometraje le seguirían *Clara es el precio* (1975) y *Cambio de sexo* (1977); con esta última trataba la transexualidad como motivo argumental principal. Por otra parte, y de manera coincidente con el film de Romero Marchant, *La novia ensangrentada* supone uno de los filmes referenciales —dentro de las múltiples influencias que profesa—, del director Quentin Tarantino. Aranda era conocedor del homenaje que el cineasta le había rendido (Majarín, 2013, p. 109) al titular un capítulo del doble relato *Kill Bill* (2003) “The Blood Splattered Bride”, que se traduciría *La novia ensangrentada* del inglés. Públicamente, el cineasta estadounidense ha aludido el film dirigido por Aranda como uno de sus favoritos.

***No es nada mamá, solo un juego* (José María Forqué, 1974).**

Sinopsis.

Juan es el joven patrón de una hacienda venezolana de comportamientos extremadamente sádicos. Apoyado por la complicidad de su madre, que nada malo ve en él, Juan somete a la atractiva sirvienta de su elección, tratándola como si fuera un conejo que él y sus perros cazan en los alrededores de su finca. Tras el entierro de su predecesora, que fue devorada por los perros de Juan ante la mirada impasible de este, Lola es contratada para tomar su lugar.

Juan se siente fascinado por la rebeldía inocente de Lola que se resiste a ser seducida. Para doblegar su voluntad, la mantiene encerrada y aislada en una vieja fábrica, prácticamente sin agua ni comida. Tras ser sometida a severas humillaciones, Lola cede a las demandas sexuales de Juan a cambio de alimento.

Pese al extremo abuso, la joven desarrolla un claro síndrome de Estocolmo que le permite a madre e hijo sacarla libremente de la fábrica sin temor a que escape. De hecho, Lola termina por mostrarse solícita ante las vejaciones de Juan, que consisten principalmente en que corra disfrazada de conejita por los alrededores como objeto de caza. Cubierta con apenas algo de ropa interior y adornada con piel de conejo, tacones de plataforma y una diadema de suaves y grandes orejas del animal, Lola debe, además, sortear los peligrosos cepos escondidos por el terreno que habían contribuido a terminar con la vida de su predecesora.

Pese al poder del padre de Juan en vida en relación a bienes y posición social, en el tiempo presente, la viuda y el propio Juan se encuentran al borde de la ruina. Solo un hermano del fallecido padre, soltero y con una enfermedad en estado avanzado, parece haber conservado suficiente patrimonio como para poder socorrerles. Sin embargo, entre ellos se detestan y el tío recela, además, de la salud mental de Juan. Al llegar a la hacienda, el tío se encapricha en Lola y sale a buscarla a la selva próxima, donde ella espera por Juan con el propósito de desempeñar su rol en el extraño juego.

Asustada por el nuevo intruso en la dinámica, Lola huye del tío de Juan que cae, finalmente, muerto por un ataque repentino al corazón. Al comprobar el estado del cuerpo, Lola descubre que toda la riqueza del fallecido la llevaba puesta bajo la ropa. La muchacha sustrae los objetos de valor del cuerpo inerte y los esconde antes de que llegue Juan.

Tras el entierro, Lola toma posesión de la finca dado que se ha visto enriquecida por el suceso y, además, los sirvientes se niegan a continuar su obediencia a madre e hijo una vez han perdido su poder económico. Lo primero que Lola exige a su antigua patrona es casarse con Juan. Tras la ceremonia, Juan es encerrado en la vieja fábrica para cumplir con el rol que había desempeñado Lola y la sirvienta anterior. Empoderada, Lola toma como amante a su empleado más atractivo. El relato cierra con Juan huyendo temerariamente por la selva mientras la joven trata de darle alcance a la vez que perfecciona su destreza como cazadora y jinete.

Figura 4. El juego de caza al que son sometidas conlleva consecuencias letales.



Fuente: *No es nada mamá, solo un juego* (José María Forqué, 1974).

José María Forqué es uno de los más prolíficos cineastas de la historia del cine español. Comienza su carrera como realizador en la década de los cincuenta y rueda más de cuarenta películas en treinta años. Su obra maestra, su película más reconocida académica y

popularmente, podría ser *Atraco a la tres* (1962). Pero en su extensa trayectoria, Forqué abordó diversos géneros con planteamientos argumentales heterogéneos, y muchos de sus filmes distan diametralmente de este popular relato cómico de los sesenta. Sus largometrajes suelen ofrecer propuestas de cierta comercialidad, como la comedia familiar cuajada de intérpretes conocidos por el gran público o musicales protagonizados por estrellas nacionales como, por ejemplo, Carmen Sevilla (*El secreto de Mónica*, 1962) o Rocío Dúrcal (*Tengo 17 años*, 1964). El cineasta zaragozano también ha dirigido westerns, *Amanecer en puerta oscura* (1957) sería un ejemplo, y cine tipo *giallo* como *El ojo del huracán* (1971).

Por otra parte, el ritmo frenético de su labor profesional ha repercutido en la percepción de su trabajo, llegándose a afirmar que “ha realizado, pues, Forqué muchas, demasiadas películas y eso explica, en parte, la calidad intermitente de su obra” (Soria, 1990, p. 12), y han sido “incomprendidos sus ‘deslices’ en el *thriller* o en *giallo*” (Fernández, 2017, párr. 2).

Forqué, que en 1967 fundó su propia productora, Orfeo Films, ha sido presidente de la Asociación Española de Productores Cinematográficos (Riambau y Torreiro, 1998, p. 269). Comienza el decenio con el largometraje *El monumento* (1970) un drama provinciano con toques de humor sobre una atractiva mujer casada interpretada por Analía Gadé, acosada por el potentado y anciano aristócrata del lugar. Harta de la situación, abandona al marido, que es también cómplice del abuso, y se embarca en una nueva vida liberada del pasado. El retrato del sometimiento de la mujer en la sociedad y su excarcelación de dicho yugo van a ser plasmados por el cineasta en sus siguientes películas: *La cera virgen* (1972) y *No es nada mamá, solo un juego* (1974).

Película polémica, de resultados discutibles, *No es nada mamá...* se encuentra sin duda entre los trabajos más personales del director. En ella se narran los últimos coletazos de una dominación despótica. Forqué habla, ¡en 1974!, de “*la decadencia de una raza, de una familia, con ese vástago que sustituye unos valores por otros*” y, sin embargo, no cae en la tentación de aprovechar el tema para buscar la identificación con una situación política concreta. Fiel a su pensamiento, renuncia al compromiso, pero también al oportunismo (Pérez Núñez, 1995, pp. 55-56).

La liberación de mujer como motivo argumental iba ser configurado con ciertas irregularidades en esta última.

Esta forma demasiado premeditada de desenlazar el conflicto, como si fuera una imposición del autor de sus propios personajes, se produce en varias de las obras de Forqué y quizá esté determinada, como antes hemos apuntado en algún caso concreto, por la intención de que estos apólogos morales tengan un corolario neto, que ejemplarice con la rebelión del débil, del oprimido, —una mujer casi siempre—, contra el poderoso, el opresor, sea éste un individuo o una colectividad (Soria, 1990, p. 116).

Ciertamente, Forqué se ha distinguido por su evitación de profesar sus posturas políticas como figura pública o en los discursos de sus relatos, si bien la liberación de la mujer se ofrece como leitmotiv en su cine durante el franquismo tardío. Como apuntábamos en el apartado 2.1., los *rape-revenge* filmes suponían una tendencia notable en el mercado internacional de la que el cineasta zaragozano realiza su particular propuesta. Los frutos fueron productivos para el equipo implicado y el film cosechó unos resultados de taquilla interesantes fuera de España. De modo que,

Forqué se sintió muy satisfecho de su trabajo (...) y su explotación comercial confirmó las expectativas. El film más morboso y sórdido que había realizado interesó

razonablemente al público y, aunque dividió a la crítica, fue un jalón importante en su carrera (Pérez Núñez, 1995, p. 56).

La degeneración plasmada por el contenido violento y sexual, con una sensualidad sustentada en la degradación, no pasó desapercibido. Se ha dicho que

Forqué hace en esta película una demostración dramática basada en la creación de un clima asfixiante y en la fuerza vital de unos personajes violentos per se o víctimas de su propia morbosidad. Detractores y partidarios desataron la polémica en torno a ella (Cebollada, 1993, p. 119).

La cinta ha sido considerada relevante en su filmografía y “se cuenta entre las más importantes películas de Forqué. Sus dos primeros tercios son magistrales. Pocas veces el cine español ha retratado, con tal poder de sugestión, una atmósfera de semejante violencia y sensualidad” (Soria, 1990, p. 117). En la actualidad, se continúa profesando cierta admiración hacia el tratamiento que el cineasta zaragozano realiza de la podredumbre, con notas altamente eróticas, de una casta social en vías de extinción. “En la línea atormentada y crítica que caracteriza la obra de Forqué, este filme es su trabajo más maduro” (ABC, s.f., párr. 1).

La petición (Pilar Miró, 1976).

Sinopsis.

Teresa es hija única en una familia acomodada. Juega desde niña con Miguel, el hijo de la ama de llaves, a unos juegos crueles en los que Teresa ejerce la dominación. Cuando se vuelven a encontrar de mayores, Miguel, que había sido víctima de sus maldades, comienza una aventura secreta con la joven en la que él se muestra diestro en prácticas denotadamente sádicas que parecen satisfacer a ambos. Un día, los amantes se encuentran haciendo el amor fervientemente cuando Miguel se golpea de forma letal con el cabecero de la cama y muere en el acto.

Julián, un humilde vecino mudo, enamorado platónicamente de Teresa, la aguarda como siempre fuera. Ella lo llama y le dice que si la ayuda a deshacerse del cuerpo será su amante para toda la vida. Él accede, aunque conmocionado. Ella le indica que tiene que acudir a la fiesta que dan sus padres esa misma noche, pero que buscará un momento para ayudarle a deshacerse del cuerpo.

Teresa participa de la fiesta y disfruta del protagonismo que recibe en la misma. Se escapa de la celebración a hurtadillas y acompaña a Julián a tirar el cadáver de su difunto amante al río. Cuando el cuerpo se encuentra bajo el agua, Teresa golpea letalmente a Julián que cae al lago y muere en el hundimiento. Sin ser vista, Teresa huye del lago y vuelve a la fiesta en la que se anuncia su compromiso de boda con un apuesto joven de su misma clase. La prometida sonríe ante los invitados sin muestra alguna de pesar o remordimiento.

Figura 5. La vanidad y la hipocresía serían dos de los principales atributos de Teresa.



Fuente: *La petición* (Pilar Miró, 1976).

Una de las pocas mujeres cineastas que emerge en estos años¹⁴⁷, Pilar Miró había cursado estudios de derecho y periodismo, además de diplomarse en la especialidad de guion en la Escuela Oficial de Cinematografía. Desde 1966, La cineasta madrileña se había desempeñado en Radio Televisión Española como “directora de numerosas emisiones de corte dramático, siendo la primera mujer en desempeñar ese cometido” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 412), lo que había significado su preparación profesional para realizar esta ópera prima en 1976, que se considera “el debut de una de las directoras y realizadoras sin duda más importantes del cine español” (Instituto Cervantes, 2018, párr. 1). El productor, Miguel Echarri, buscaba un proyecto:

Que respondiese a sus particulares intereses del momento: disponer de una película española para poder seguir realizando coproducciones con otros países, de acuerdo con la peculiar normativa de “protección a la cinematografía nacional” vigente por aquel momento (Pérez Millán, 1992, p. 87).

Leo Anchoriz, guionista junto con Miró de *La petición*, había intervenido desempeñando este rol previamente en *Los fríos ojos del miedo* (1971), *La Lola dicen que no vive sola* (1970), *Carola de día*, *Carola de noche* (1969), *Vivir al sol* (1965); y como director artístico en los largometrajes dirigidos por José María Forqué: *No es nada, mamá, sólo un juego* (1974) y *La cera virgen* (1972). Para el encargo de Echarri, Pilar Miró y él adaptan el relato corto de Emile Zola *Por una noche de amor* del año 1883 con bastante fidelidad y algunos matices propios.

Para poder prolongar el relato, se crearon diversas subtramas y la inclusión de nuevos personajes; entre ellos, la enamorada de Julián no correspondida, interpretada por Carmen Maura. La cineasta diría que “la adaptación consistió en enriquecer las situaciones, pero no en inventar una historia lo suficientemente larga para una película de hora y media. Defecto del que creo que ahora adolece” (Pérez Millán, 1992, p. 100). Otros aspectos fueron omitidos. En el relato de Zola, Teresa sufre una violación perpetrada por Colombel, Miguel en la película, cuando se invierten los papeles en el inicio de la relación que acontece de adultos. En el largometraje, este pasaje es transformado en una escena de seducción en una suerte de casita del jardinero, que pone el acento en el dominio de Teresa y elude la agresión.

En la narración de origen, Teresa mantiene una relación de dominación con Colombel (Miguel, interpretado por Emilio Gutiérrez Caba en el film) con notas exponencialmente sádicas desde la

¹⁴⁷ Se contarían además Cecilia Bartolomé y Josefina Molina.

infancia. En relación al subrayado erotismo de la cinta, se ha considerado “de alta cultura, muy distinto del erotismo del destape que hacían los hombres durante esos años que era mucho más zafio” (Ocaña, 2015, 3m10s). En este sentido, a su vez, el relato fílmico de la cineasta madrileña “sufrió embestidas censoras por su contenido explícitamente sádico¹⁴⁸” (Torreiro, 1995, p. 392). Se solicitó expresamente a la cineasta la eliminación del fragmento, “pero Pilar Miró se negó y el film se estrenó con dicha escena. Era tanta la expectación que el largometraje fue un éxito en taquilla” (Ayllón, 2019, párr. 5). Las cortapisas y la polémica envuelta en el procedimiento censor serían de nuevo revertidos a favor de los resultados de taquilla en *El crimen de Cuenca* unos años más tarde¹⁴⁹.

En todo caso, *La petición* se diferencia de las otras películas de la selección de análisis en los personajes entre otros aspectos, ya que tiene por protagonista, y ejecutante del abuso desde el inicio, a una mujer empoderada por su condición de clase, su inteligencia y su atractivo físico. La cineasta quiso mostrar la posibilidad de que “una señorita sea absolutamente amoral” (Harguindeguy, 1976, párr. 2). Miró y Anchoriz subrayan la violencia de Teresa al plasmarla no solo como homicida, limitándose a los indicios del relato de origen, sino de asesina a sangre fría que termina con la vida de Julián el mismo día que fallece Miguel y tras servirse de su complicidad.

En el relato original, el homicidio de Colombel (Miguel) tiene lugar también en la alcoba, pero no en pleno acto sexual. De este modo, la escena de mayor acción dramática en el film sería una reinterpretación de los guionistas que subrayan la índole sexual de la violencia entre ambos personajes. Por otro lado, la muerte de Julián se intuye como una suerte de suicidio de la mano de Zola, la rendición de quien se sabe no correspondido y prefiere morir antes de descubrir el destino que experimentaría junto a un objeto de deseo, Teresa, patentemente letal —pues él mismo oculta el resultado de sus actos al hundir en el río el cuerpo sin vida de Colombel—.

La muerte y, con ella, el cadáver como máxima representación del cuerpo abyecto, está nombrada en todos los relatos de Pilar Miró. El cadáver de los otros, o el pensar de su cuerpo como un futuro cadáver, es lo que arrastra a los protagonistas hacia el estado melancólico (Siles, 1999, p. 258).

Julián piensa en el cadáver de Colombel y experimenta una cierta empatía melancólica por quien había sido su predecesor en la alcoba de Teresa —la novela apunta que el personaje ve reflejada su propia suerte, más tarde o más temprano, en el cuerpo inerte que está ayudando a hundir en el agua—. El enternecimiento sume al personaje en un estado de ensoñación y tristeza por el que también se deja caer él mismo. En el texto de Miró, Teresa toma el remo y golpea a Julián mortalmente y, de este modo, hace de la protagonista agente activa y perpetradora no solo de homicidio sino también asesinato como ha sido apuntado.

La cinta y la polémica que la precedía, relacionada con lo candente y explícito de su contenido, abrieron las puertas a la carrera cinematográfica de la cineasta madrileña. Miró se enmarcaría en una crudeza de la violencia que iba ser explotada en su siguiente cinta, *El crimen de Cuenca*

¹⁴⁸ Los impedimentos censores con respecto, no solo al erotismo explícito sino, a la vertiente sádica del mismo han sido reiteradamente referidos. Pérez Millán apuntaría que “la censura puso serios reparos a *La petición*, basándose sobre todo en la “crudeza” de la escena de cama que da lugar a la muerte de Miguel” (1992, p. 108).

¹⁴⁹ En este sentido, el periódico digital InfoLibre publicaría en relación al rodaje de *El crimen de Cuenca* que “Pilar Miró fue acusada de haber cometido injurias y un tribunal militar pidió seis años de prisión para la directora. Además, la cinta fue secuestrada hasta marzo de 1981, momento en el que por fin se estrenó en España. Mientras tanto, la cineasta se presentó con ella en el Festival Internacional de Cine de Berlín” (Ayllón, 2019, párr. 6).

(1979); si bien, en la misma, cualquier ápice de erotismo o sensualidad quedaría virtualmente eliminado. El largometraje, que trata sobre la tortura y encarcelamiento sin pruebas de una pareja de campesinos, presenta una voluntad social en relación al funcionamiento político de la justicia. La película recrea las pesquisas del caso desde una óptica social.

No deja de ser menos social un cine que pretende mostrar los modos de vida, las costumbres, las instituciones sociales y jurídicas desde una perspectiva, podríamos decir, sociológica. Es un cine que adopta un punto de vista, en gran medida, antropológico y que, desde luego, no tiene la carga crítica con el poder establecido tan intensa como pudiera tener el cine socio-político, pero que sí es válido para observar lo político y lo jurídico desde una perspectiva culturalista (Gómez García, 2017, p. 76).

La carrera de Pilar Miró continuaría con una actividad remarcable tanto en la televisión como el cine, para desempeñar además “un papel protagonista en la importante evolución del cine español en los años 80” (Instituto Cervantes, 2018, párr. 1). La directora recibió la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos como premio revelación, así como el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por el guion.

Perros callejeros (José Antonio de la Loma, 1977).

Sinopsis.

El Torete, un adolescente de origen gitano, lidera un grupo de muchachos de su edad que se dedican a distintos tipos de robo: de coche, del tirón de bolso o el asalto de pequeños comercios. Aunque han sido fichados por la policía, consiguen escapar gracias a sus temerarias habilidades al volante. Tras un robo con asalto, son perseguidos por un agente que fallece al caer de la moto a la carretera durante la persecución. Los muchachos se reparten las pertenencias robadas. El Torete solo se queda la cadena que quiere darle a Isabel, la sobrina del “Esquinao”, prometida con El Mosque, su enemigo acérrimo.

Tras ser capturados finalmente, la pandilla vuelve al reformatorio. En las celdas de castigo, Torete coincide con Fitipaldi, un compinche muy habilidoso en el robo de coches y la conducción arriesgada. Uno de sus cómplices logra sacarles forzando los cerrojos. En cuanto están en la calle, Torete y Fitipaldi roban un vehículo y se dirigen a atracar clientes de una sucursal bancaria que hayan retirado importantes cantidades de efectivo. Una vez acometido el trabajo, roban otro coche para ejecutar la huida. Por la noche, Torete le da el dinero robado al hijo de Casilda, la joven madre de cuatro hijos que lo tiene acogido, y entrega las joyas a Isabel, que va con él a dar un paseo durante el cual es seducida por este.

A la mañana siguiente, Torete y Fitipaldi atracan una armería y se dirigen con las municiones al internado para rescatar a punta de pistola a Corneta y al Pijo. Luego, Torete acude a buscar a Isabel y la lleva con él ayudado por la complicidad de la madre de la joven. La banda al completo continúa con los delitos. Roban un banco y huyen temerariamente por una carretera de curvas hasta que el coche descarrila. Disparan a un monovolumen con dos policías que les persiguen y matan a uno en el tiroteo. Torete, al ver que Fitipaldi también yace inerte en el coche a consecuencia del tiroteo, deja el vehículo abandonado y huye por el bosque.

Corneta, el Pijo e Isabel se encuentran a la espera de Fitipaldi y El Torete cuando solo el último aparece. Tras saber del fallecimiento de Fitipaldi, la banda decide repartirse el botín y separarse. El Torete parte junto con Isabel, quien queda pronto embarazada. El muchacho decide contactar

con un policía de su confianza para proteger y entregar a Isabel. Al poco tiempo, el Pijo le tiende una trampa y El Torete cae en manos de El Esquinao. Una vez es apresado por este y sus hombres, lo atan a un poste de la cuadra y lo castran. El veterinario, a quien han llamado de urgencia, le hace una cura rápida al chico que ha caído desmayado. En cuanto se recupera levemente, El Torete, armado y dentro de un coche, mata de un disparo al hombre que va con El Esquinao, y a este lo enviste con el coche contra la pared de un aparcamiento hasta dejarlo sin vida. El muchacho sale huyendo en el coche a toda velocidad mientras Sotera, el policía que ha rescatado a Isabel, trata de detenerlo. Finalmente, el coche que conduce Torete descarrila por un precipicio y cae al vacío en presencia de Sotera.

Figura 6. El robo con tirón en vehículo sería el acto delictivo inicial.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

José Antonio de la Loma nace en Barcelona en 1924. Hijo de un teniente coronel de la guardia civil, en su juventud, estudia magisterio. dirige teatro y funda la compañía El Corral (Riambau y Torreiro, 1998, p. 359). Coincidentemente, tanto José Antonio de la Loma como Joaquín Romero Marchent consolidan su carrera cinematográfica en la productora de Ignacio F. Iquino. De la mano de este, el cineasta catalán se había iniciado con un trío de coproducciones europeas a finales de la década de los cincuenta. En su trayectoria, se encuentran relatos propios del cine de género como el western (*¿Por qué seguir matando?*, 1956) o el cine negro (*Manos sucias*, 1957). Su extensa colaboración con Ignacio F. Iquino en calidad de guionista iba a marcar gran parte de su estilo como realizador y, posteriormente, productor. “IFI no era la Fox ni la Metro, pero su rentabilidad radicaba en realizar sus películas para un público determinado, de quien Iquino creía conocer sus gustos y sus preferencias, criterio que imponía a sus directores” (Comas, 2003, p. 326). De la Loma madura como profesional con el melodrama *Vivir un largo invierno* (1964) y se especializa en el cine de “explotación”: películas de bajo presupuesto que explotaban elementos del cine popular y, en este caso, internacional, como indicado anteriormente. De este modo, *Totó de Arabia*, (José Antonio de la Loma, 1964) parodia el largometraje dirigido David Lean (*Lawrence of Arabia*, 1962) estrenado con gran éxito internacional apenas unos años antes y *El magnífico Tony Carrera*, (1968) emula los modos de los largometrajes de James Bond con un planteamiento infinitamente más modesto.

A principios de los setenta, el cineasta estrena *Razzia (La redada)* (1972) con guion del mismo y en coproducción con Italia. El largometraje, enmarcado en el género de acción, combina motivos argumentales como el tráfico de drogas, la mafia y la trata de blancas, con el romance de sus protagonistas, encarnados por Linda Heyden y Simón Andreu. Le seguirá *Metralleta Stein* (1974),

un largometraje que cuenta en el reparto con Paco Rabal, Johan Saxon y David Carpenter, compuesta por múltiples escenas de persecuciones automovilísticas, conquistas sexuales, banda sonora musical de estilo funk para enmarcar robos y tiroteos que tienen por escenario el asfalto urbano al estilo de la acción clase B de los setenta —que tendría en el *blaxploitation* su mayor exponente con probabilidad— y pretensiones, de nuevo, de apelar al mercado internacional.

Para consumo nacional, De la Loma iba a rentabilizar fenómenos alumbrados en los medios de comunicación. Por ejemplo, *La nueva Marilyn* (1976) presenta un relato sostenido sobre el parecido de la actriz Ágata Lys con el icono americano que había sido comentado en los medios a raíz del *Gran Especial* “*Feliz Año Nuevo*” (Valerio Lazarov, 1975) emitido por televisión justo el año anterior en el que la artista ejercía de presentadora y vedette. En *La nueva Marilyn* (1976), largometraje de limitados medios, el personaje interpretado por la actriz vallisoletana, tras intento de violación y repetidas escenas de abuso, sucumbe al suicidio tomando una sobredosis de somníferos al final del relato, mientras una voz en *over* con notas moralistas apunta las innumerables veces en las que “muere Marilyn”. De la Loma, rentabiliza simultáneamente y sin rodeos al icono americano y la fama emergente de la sensual presentadora cuyo sex-appeal evoca. Su siguiente película, *Las alegres chicas del Molino* (1977) versa sobre los personajes que protagonizan los números del conocido cabaret en Barcelona y también quienes realizan labores de gestión. Todo ello, con un homenaje a Fellini de fondo que viene subrayado por el empleo de la banda sonora del film que el cineasta italiano dirigió en 1962, 8 ½.

La combinación de ficción y realidad se presenta como una constante en gran parte de la obra del cineasta catalán. Sin restar un ápice de valor un género representativo y carismático como es cine quinquí, valga señalar una de sus principales propuestas de explotación reside en el provecho de aconteceres semi-reales y de la popularidad en prensa de sus protagonistas por marginales y delictivas razones; a lo que sumamos el contenido sexual y violento explícito con el que De la Loma cargó el relato, pues el nombre del Vaquilla ya se había hecho famoso por ser habitual en la sección de sucesos de los diarios de la época. Si bien, el protagonismo que ofrecía a éstos jóvenes (mediáticos) era gran parte del atractivo de la cinta, “De la Loma ha tenido el acierto de utilizar para sus personajes a verdaderos macarras, lo cual da a la película su tono de autenticidad” (Trueba, 1977, párr. 1). Por otro lado, cabe resaltar su valor en la historia fílmica nacional. En una entrevista, “Eloy de la Iglesia puntualizaba que (en España) no se conocía el mundo suburbial español, que era un terreno donde la censura estaba menos dispuesta a ceder” (Divisa Home Video, 2016). En este sentido, el cine quinquí, para el que De la Loma abrió la veta, se contextualizaba en la marginalidad, aunque sin detrimento de la fabulación con la que barniza la propuesta narrativa. El cineasta, que basó parte del atractivo del film en el trabajo actoral de los propios delincuentes, recurrió entonces a Ángel Fernández Franco, el Trompetilla, amigo de El Vaquilla, para sustituir a Juan José interpretando a El Torete, dado que este se encontraba preso en el momento del rodaje, entre otros motivos.

De la Loma planteará un largometraje de acción de bajo presupuesto en torno a la actividad delictiva de los mediáticos adolescentes, formulando una receta taquillera que se iba a popularizar enormemente en los siguientes años con diversas ramificaciones. Esta propuesta narrativa daría lugar al nacimiento del cine quinquí entre otros elementos significativos del cine patrio en años venideros¹⁵⁰. El género implicaba aspectos un tanto polémicos en la producción fílmica nacional precedente, como notas de neorrealismo y erotismo, entremezclados, incluso, con momentos de humor. La violencia se presenta como una característica del cine quinquí: “su

¹⁵⁰ La popularidad de un erotismo mundano y abrupto, con recurrentes escenas de cama explícitas, y el empleo recurrente de palabrotas en el cine español son aspectos que escalarán desde los relatos fílmicos de la Transición al cine de las décadas siguientes.

acoso por la policía está pintado con tintas nada tiernas. La película tiene un lado tosco, salvaje, animal no exento de ingenuidades y de fallos de construcción” (Trueba, 1977). Es de notar que los seminales largometrajes de De la Loma enfocan la problemática en un sector concreto de la sociedad española del momento.

Es indudable que los quinquis fueron racializados (mestizos, gitanos, de oscura proveniencia y oscuro destino) y que eso se utilizaba para “racionalizar” la violencia que ejercían los cuerpos represivos del Estado sobre ellos y ellas. Es asimismo cierto que también fueron altamente sexualizados (Llopis, 2016, párr. 24).

La cinta fue un monumental éxito de taquilla. Se asumía que El Torete “cuando se ponía delante de un coche de policía obligándolo a dar un volantazo en *Perros callejeros*, estaba recreando una anécdota real” (Sanguino, 2021, párr. 3). Prometidas dosis de violencia, una masculinidad subrayada y la intertextualidad entre informativos televisivos y lo cinematográfico funcionaron como reclamo entre otros aspectos, si bien también presentaban al director como “responsable de la espectacularización de los quinquis” (Llopis, 2016, párr. 24), si bien los medios habían explotado ya la desgracia de estos adolescentes. El cineasta se posiciona, sino como redentor en gran medida de la problemática de estos jóvenes, sí como figura pública de apoyo, si bien con denotados matices paternalistas. Coincidiendo con la presentación de su libro sobre la vida del afamado delincuente unos años más tarde, De la Loma declaraba a los medios que “el Vaquilla es un auténtico poeta” (Pereda, 1984, párr. 8) cuando el muchacho agarró un clavel en la boca que mostró a las cámaras según iba ser trasladado desde el hospital Clínico de Barcelona a jefatura. Queda para la anécdota que “El Torete fue tan popular que llegó a la portada de ‘Fotogramas’” (Belategui, 2018, párr. 8). Tristemente, la mortal desgracia de estos jóvenes estaba aún por venir: “la droga se llevó por delante a miles de chavales en situación de exclusión social y eso incluyó a las estrellas del cine quinquí” (Sanguino, 2021, párr. 3). Las mismas encarnaron los conflictos relacionados con la delincuencia y la drogadicción tanto en la realidad como en la ficción en numerosos casos.

El sacerdote (Eloy de la Iglesia, 1978).

Sinopsis.

El padre Miguel es un cura en la treintena, originario de un pueblo castellano, que desempeña su labor en una parroquia a las afueras de Madrid a finales de 1966. Entre los religiosos parroquiales, se encuentran el padre Luis y el padre Alfonso, ambos de posturas encontradas. El primero defiende la apertura de la Iglesia con propuestas como la defensa de las madres solteras, la redefinición del término “pecado” y la educación más tolerante y menos punitiva de la Iglesia para con los niños (“la fe no debe excluir la ciencia”). El padre Alfonso, sin embargo, se muestra bastante más conservador. Aunque Miguel presenta un profundo convencimiento religioso, de posturas conservadoras alineadas con las del padre Alfonso, su labor se ve perturbada por un deseo sexual incontrolado hacia una feligresa casada llamada Irene.

Ella comparte los detalles sobre la insatisfactoria vida sexual que mantiene con su marido en confesión. Aunque la respuesta del padre Miguel a sus experiencias resulta condenatoria en ocasiones, la atracción entre ambos es intensa. Pero las obsesiones sexuales del padre Miguel toman mayor magnitud y comienza a sentirse perturbado ante casi cualquier indicio sexual o libidinoso, como una prometida embarazada o un anuncio sugerente, por lo que pide ser retirado del servicio de los feligreses y lo relegan a las catequesis.

La preocupación del padre Alfonso se dispara cuando escucha del padre Miguel que también los niños han llegado a despertar su deseo desbocado, a lo que el párroco responde que, llegados a ese punto, “sería mejor tener relaciones con una mujer”. Interpretando un cierto permiso en las palabras del padre Alfonso, Miguel trata de encontrar remedio en los servicios de una prostituta, pero el encuentro resulta infructuoso. En consecuencia, comienza un proceso de tortura física como castigo a sus pensamientos. Al descubrirlo, el padre Alfonso y sus compañeros lo envían a descansar a su pueblo.

Allí Miguel se reencuentra con su madre, ya anciana. Rememora su infancia y el trauma causado por el violento despertar sexual de sus compañeros. También revive las posturas opuestas de su padre y madre, ella devota e influyente sobre Miguel y él republicano y autoritario. Miguel deja a su madre de nuevo sola para cumplir la misión que ella le ha encomendado prioritaria e invariablemente: desempeñarse como religioso de gran convicción.

De vuelta en Madrid, Irene le confiesa su enamoramiento y comienzan un idilio clandestino, pero el padre Miguel se siente patológicamente culpable por el pecado de adulterio y la falacia, por lo que, ante la ingobernabilidad de su deseo, comienza a contemplar la autocastración como remedio a sus impulsos. Finalmente, en Nochebuena tras la Misa del Gallo, el padre Miguel se amputa brutalmente los genitales con unas tijeras de podar en la intimidad de su habitación.

Enviado a un psiquiátrico, Miguel recapacita sobre su vocación religiosa y, más recuperado anímicamente, se despide finalmente de Irene. Abandona también la parroquia dónde ya no le es posible ejercer, y emprende una nueva vida despojado del hábito.

Figura 7. Los esquemáticos personajes secundarios tratan de conservar una imagen acorde con los postulados de la Iglesia, y a la vez, integrar los cambios pertinentes que el momento histórico demanda.



Fuente: *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978).

Para el estreno de *El sacerdote*, Eloy de la Iglesia había avanzado profesional y creativamente de manera considerable desde que rodara *Cuadrilátero* ocho años antes. A lo largo de su trayectoria, aunque su planificación y estilo fílmico se había perfeccionado ya a finales de los setenta y principios de los ochenta, se da por sentado que “no es un director para cinéfilos” (Torreiro, 1996, p. 19). Ciertamente, De la Iglesia distanciaba de academicismos. A sus películas “se las suele juzgar conforme a los criterios del cine de arte. Desde esta perspectiva, resultan, claro está, vulgares y sensacionalistas” (Hopewell, 1989, p. 234). Formativamente, “estudió un

curso de verano en I.D.H.E.C. (Paris). Trabajó puntualmente en TVE, sobre todo como guionista” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 325). Con el thriller *Techo de cristal* (1971) interpretado por Carmen Sevilla, Patty Shepard, Dean Semier y Emma Cohen, De la Iglesia avanza profesionalmente y profundiza en las temáticas de la soledad y el adulterio. Parece detectarse en sus largometrajes una preocupación por la historia y el desarrollo emocional del personaje en detrimento de la elaboración de una determinada estética visual. Definitivamente, “en todas las películas de Eloy de la Iglesia encontramos personajes que transgreden las reglas sociales o morales impuestas o comúnmente aceptadas por la mayoría. Desviarse de la norma, cuestionarla, es una forma de proclamar la propia libertad individual” (Montero, 2017, párr. 3)¹⁵¹. Si bien los recursos estético-narrativos del cineasta no se han considerado el aspecto más destacado de su labor, sí lo ha hecho el arrojo de sus guiones y el contraste en la creación de personajes. Se ha dicho que “este director contribuyó a la creación de un nuevo género: el cine de alto riesgo, realizado en los límites del pensamiento y la vivencia” (Aguilar, 1996, p. 11). *La semana del asesino* (1972) presenta “un hombre que atenazado por las circunstancias y al no poder ser él mismo se lanza a la violencia” (Parés, 2018, 1m50s). Aunque se registren ciertos estilemas comunes a lo largo de su filmografía, cada película del cineasta vasco en el inicio de su carrera ofrece cambios notables en relación a la anterior.

En este sentido, resulta particularmente curiosa la cinta *Una gota de sangre para seguir amando* (1973), toda una película de circuito de culto, encargo de José Frade, que relata “una sociedad donde, por una parte hay quien ejerce la violencia desde el poder, intentando manipular las mentes, incluso las personalidades, y como otros responden a esa violencia estatal, por decirlo de alguna forma, de una manera salvaje” (Parés, 2018, 2m50s). Se pretende recrear el escenario futurista que planteaba *Clockwork Orange* (1971) con notas de homo-erotismo denotado, motivo argumental recurrente del director y novedoso por su tratamiento en la época.

Durante el franquismo, Eloy de la Iglesia hizo un cine de protesta social muy violento, del que son claros ejemplos *La semana del asesino* (1972) y *Una gota de sangre para morir amando* (1973), película esta última que, según José Luis Guarner, es comparable y mejor que *La naranja mecánica* (Hopewell, 1989, p. 234).

Es de notar que *La semana del asesino* (1972) e incluso *Juego de amor prohibido* (1975) ofrecen personajes masculinos de una élite que se permite expresar su deseo inscrito en la disidencia sin el hostigamiento que acecha a una clase obrera coartada en este sentido, al menos, en el retrato cinematográfico en términos generales —como ha sido referido en esta investigación con anterioridad—. El director, alude la homosexualidad como constante en sus relatos en mayor o menor medida; se convertirá en un referente para el activismo gay. Sería oportuno recordar que la ley de peligrosidad social estuvo en vigor hasta 1979 y criminalizaba la homosexualidad. El cineasta recurrió “a la estrategia de ‘caballo de Troya’ para introducir en la sociedad, a través de los medios de comunicación, mensajes educativos” (Melero, 2011, p. 61) en relación a las sexualidades disidentes. Sus mayores exponentes en este sentido serían *Los placeres ocultos* (1976) y *El diputado* (1978), relatos que presentan una homosexualidad masculina tormentosa encarnada por personajes de la clase privilegiada que se enamoran de jóvenes marginales y agonizan a razón de amores imposibles dado que sus objetos de deseo no manifiestan una sexualidad plenamente correspondiente. “La Transición es un período de intensa actividad para el director: entre 1975, año de la muerte del dictador, y 1982, fecha de la victoria del PSOE en las elecciones legislativas, realizó nada menos que diez películas” (Montero,

¹⁵¹ *Dans tous les films d'Eloy de la Iglesia, on trouve des personnages qui transgressent les règles sociales ou morales imposées ou communément admises par la majorité. S'écarter de la norme, la remettre en cause, est une façon de proclamer sa liberté individuelle.* Traducción propia.

2017, párr. 4)¹⁵². Si bien Hopewell apuntaría que “las películas de Eloy de la Iglesia abordan la política de la Transición desde un común denominador con el público: el sexo” (1989, p. 233), podríamos añadir la violencia explícita como parte ese estilema. Este trabajo plantea ambos contenido sexual y violento explícito como fenómeno del momento, si bien en el caso de De la Iglesia en particular, en numerosas ocasiones, presenta imágenes realmente chocantes que permanecen en la retina incluso en comedias como *Miedo a salir de noche* (1980)¹⁵³. A su vez, *El sacerdote* también cuenta como una obra peculiar en su obra por varios motivos. Por un lado, él no firma el guion como es lo habitual en sus trabajos. Enrique Barreiro es también el guionista de *La criatura* (1977) sin que se registren más colaboraciones. De la Iglesia comparaba el largometraje con *La criatura*, film dirigido por él previamente, tanto “por no haber firmado el guion como por partir de una idea fuerte, pero demasiado esquemática, en este caso” (Aguilar y Llinás, 1996, p. 136). El cineasta afirmaría que la película no había gustado al público, si bien había llamado la atención. En este sentido, De la Iglesia declararía:

Aunque no había en mi ningún interés místico, por así decirlo, la película ha interesado a quienes todavía les afecta el problema religioso, a quienes *se comen el coco* con estas cosas: pueden odiarla, pero les ha interesado (Aguilar y Llinás, 1996, p. 139).

Por otro lado, el cineasta se caracteriza por plantear argumentos en tiempo presente, mientras este relato ha sido emplazado en el pasado próximo. “Con la excepción de *El sacerdote*, cuya acción se sitúa en los años 60, todos sus demás logros son explícitamente parte de la contemporaneidad más inmediata” (Montero, 2017, párr. 4)¹⁵⁴. La película recibió la calificación ‘S’, si bien, lejos de las numerosas cintas de contenido principalmente erótico que fueron catalogadas bajo esta etiqueta, *El sacerdote* podría incluso llegar a ser considerado un ejemplo de cine social en su momento, si tuviéramos en cuenta que el mismo “ha tenido tradicionalmente un carácter marginal (cada vez menos) y una inspiración confluctualista, así como unas connotaciones críticas frente al régimen político establecido” (Gómez García, 2017, p. 76).

Eloy de la Iglesia ha pasado a la historia del cine por las fuertes notas disidentes de sus propuestas, pero, sobre todo, por contribuir fundamentalmente a la consolidación del llamado “cine quinquí”. Sin embargo, en 1978, las estructuras de este género patrio no habían sido asentadas aún. Sin embargo, cabría apuntar que De la Loma “había sentado un precedente claro. Eloy de la Iglesia se había sumado a la corriente, desde unos postulados más marxistas” (Casas, 2021, párr. 3), pero no sería hasta *El diputado* (1978) que el cineasta vasco trataría la marginalidad juvenil y delincuente como parte fundamental del argumento.

***Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).**

Sinopsis.

¹⁵² *La Transition est une période d'intense activité pour le réalisateur: entre 1975, l'année de la mort du dictateur, et 1982, date de la victoire du PSOE aux élections législatives, il réalise pas moins de dix films.* Traducción propia.

¹⁵³ En la que una secuencia plasma gráfica y explícitamente la extirpación de un pezón de mujer con unos alicates.

¹⁵⁴ *A l'exception de "El sacerdote", dont l'action est située dans les années 60, toutes ses autres réalisations s'inscrivent explicitement dans la contemporanéité la plus immédiate.* Traducción propia.

Cuatro muchachos menores de edad, Rafia, “Rubiales”, “Quinto” y “Caña”, y una joven adolescente embarazada con el mote de “Lagarta” cometen actos delictivos en la ciudad de Barcelona que incluyen robo, atraco y agresión sexual. Una mañana entre semana, una joven que se dirige al trabajo por un descampado es secuestrada por la banda y conducida a una casa apartada en la que es sometida a una traumática violación grupal. Tras la agresión, los delincuentes abandonan a la mujer en el mismo descampado en el que la raptaron y, con dificultades, esta logra llegar de vuelta a su casa.

Posteriormente, Lagarta, la joven en avanzado estado de gestación, es voluntariamente prostituida a Rafia por Quinto, que es también hermano de la muchacha además de su amante. La joven recibe a Rafia en una chabola semioscura que es el propio domicilio familiar. El acto es interrumpido por el hermano de la joven y por la intervención del padre en estado de embriaguez que reclama el dinero obtenido.

Figura 8. El arrepentimiento de Rafia resultará relevante para la disolución de la banda.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Tras varios robos y otros actos delictivos, la banda procede a ejecutar su siguiente violación en grupo. Los muchachos atacan a dos mujeres muy jóvenes mientras se despiden de su tía en el portal de un barrio acomodado. A punta de navaja, roban a la tía y abusan de las jóvenes, forzando a una de ellas en el interior de su coche. La conducen a un descampado y se desata una pelea entre los dos potenciales líderes de la banda con motivo de violar a la víctima primero, que gana Rubiales. Mientras la joven está siendo agredida, un lugareño se percata y avisa a la policía. Los agresores son sorprendidos por las autoridades en el cúlmimo de la agresión, que ha provocado una hemorragia a la víctima.

Aunque son detenidos, salen a la calle rápidamente ora por ser menores, ora porque escapan. La siguiente violación grupal tiene por víctima a una menor que fallece en el acto. Rafia es detenido por homicidio y delata a sus compañeros. Mientras, otros dos miembros de la banda atacan a una turista y tratan de violarla en un portal, pero son sorprendidos, casualmente, por el prometido de la primera víctima, que da muerte, en el forcejeo, a Quinto.

La segunda joven agredida, severamente trastornada como consecuencia y sin posibilidades de afrontar emocionalmente el embarazo que ha derivado del acto, se suicida arrojándose de la ventana del hospital en el que ha sido ingresada. Los demás componentes de la banda en su totalidad son finalmente detenidos, clausurando con ello el relato.

Especializado en sus inicios en comedias patrias al estilo clásico hollywoodiense, Ignacio F. Iquino había sido uno de los fructuosos fichajes de CIFESA a principios de los años cuarenta. Transitó varios géneros como director y productor incluido el euro-western, como *Oeste nevada Joe* (1965), *Un colt por cuatro cirios* (1971) y *Los fabulosos de Trinidad* ((1972). El cineasta catalán pasó por diferentes etapas en una longeva, heterogénea y prolífica carrera que culminó con una serie de filmes denuncia y comedias eróticas en los setenta y primeros años ochenta. Estos largometrajes se adentraron progresivamente en el *soft-porn* para rozar el *hard-core* ocasionalmente. Ya a comienzos de los ochenta, *La caliente niña Julieta* (Ignacio F. Iquino, 1980) ha sido considerada la mejor cinta “S” del cine español, según indican Bassa y Freixas (1996, p. 155).

En 1949 “compró el teatro Talía, en el Paral.lel barcelonés, teniendo como socio en esta operación al actor Paco Martínez Soria (...). Fundador, en 1949, de la productora I.F.I. España S.A., estableció sus propios estudios en el Paral.lel y en 1963 registró también una distribuidora, I.F.I.S.A. En esta nueva fase de su amplia actividad como director-productor-guionista, (...) entre 1953 y 1965 produjo 45 largometrajes. Productor dotado de un proverbial sentido del ahorro, de olfato indudablemente comercial y sin escrúpulos a la hora de buscar lo más oportuno para sortear a la censura (...) fue también un pionero de las dobles versiones, una casta para el mercado interior y otra ajustada a las más flexibles normas censoras vigentes en el mercado europeo (Riambau y Torreiro, 1998, p. 332).

Se ha dicho del cineasta catalán que su faceta de productor fagocitó su talento como director, y también que “técnicamente, era un hombre que sabía todos los secretos del cine. Era un intuitivo que dominaba la fotografía más que cualquier fotógrafo, sabía más de música que cualquiera de sus músicos” (Comas, 2003, p. 25). En todo caso, Iquino supone un referente del cine español, pero su prolífica propuesta (la productividad es una constante en su trayectoria) de un subrayado cine ‘S’ en la década de los setenta, ha significado que quede fuera de literatura referencial sobre cine patrio en estos años —como serían las publicaciones dedicadas de Gubern o Hopewell entre otras—. Monterde (1995) apuntaría que la producción del cine ‘S’ nació en Cataluña y a Iquino como uno de sus mayores representantes, si bien se pone en tela de juicio las motivaciones de sus películas en esta categoría.

Ciertamente, la carrera del cineasta resulta irregular y, sobre todo en los últimos años, enfocada principalmente a ofrecer en las pantallas aquello que asegurara el éxito en taquilla al menor coste de producción. Justo por ello, ha recibido reconocimiento, y se ha dicho que “pocos en España han entendido tan bien la faceta industrial del cine” (De España, 2010, párr. 4). No se niega su olfato para la taquilla, dentro de sus propuestas y la limitada inversión artística, técnica y económica que aplicaba a las mismas. Iquino fue el primero en subir al tren del cine quinqué que De la Loma, compañero y antiguo colaborador, había puesto en marcha. *Los violadores del amanecer* bien podría explicitar (con extenuación) aquello que *Perros callejeros* apunta. En la cinta dirigida por De la Loma, una joven atracada y semidesnudada logra escapar de los delincuentes juveniles liderados por El Torete tras intensos forcejeos. Una escena similar es llevada a cabo en detalle y con extrema violencia al inicio del film dirigido por Iquino, con la misma intérprete, Linda Lay, también esta vez como víctima. En esta ocasión, no solo se lleva plenamente a cabo la agresión sexual por parte de los delincuentes juveniles, sino que las secuencias han sido cuajadas con escabrosos detalles.

Cinco años antes, el cineasta catalán había producido y dirigido el largometraje *Aborto criminal* (1973) con considerable éxito de taquilla, inaugurando con él su época de films-denuncia.

Los films-denuncia de Iquino —y los de otros directores que se movían en parámetros similares— tenían asegurada una buena acogida del público. El sexo —cada vez más explícito— era materia tremendamente vendible. Por otra parte, la Administración los respaldaba con entusiasmo ya que, con ellos, podía presumir de aperturista (por las formas) y sus mensajes moralistas proporcionaban la coartada perfecta de cara a los sectores conservadores, especialmente católicos (Comas, 2003, pp. 177-178).

A su vez, las similitudes estético-narrativas entre *De la Loma* e *Iquino* podrían resultar remarcables y sostener un diálogo creativo-productor entre ambos cineastas y su cine “denuncia”. No es solo la coincidencia en la plantilla de intérpretes¹⁵⁵, sino la propuesta del más puro cine de explotación desde la perspectiva de “cine marginal con conciencia *socializadora*”, como expresado por Mery Cuesta (Producciones Luminosas, 2019) enmarcado en un discurso efusivamente paternalista, y un tanto adoctrinador¹⁵⁶. Iquino tenderá a sacar (aún) mayor provecho del contenido sexual y violento explícito ofreciéndolo en grandes dosis y secuencias tan dilatadas como repetitivas. Empleará para ello intérpretes profesionales en los roles protagonistas, sin explotar el trasvase de celebridades fortuitas de los medios de comunicación a la gran pantalla en este caso, como sí había llevado a cabo exitosamente *De la Loma*.

Aborto criminal (1973) cosecha un éxito notable en taquilla al posicionarse en el quinto puesto de su año, lo que va a marcar en gran medida la propuesta de sus largometrajes siguientes. Aunque el film está protagonizado por la popular actriz Emma Cohen, propone un relato coral que describe las desgracias de un grupo de mujeres en edad fértil quienes, embarazadas bajo diversas circunstancias, deciden abortar con devastadoras consecuencias. La cinta recrea una serie de escenas de denotado sensacionalismo, que incluyen hemorragias letales, dramas sentimentales, escenas de violencia y morbosidad en una degradación de los personajes que trata de poner de relieve la maldición del acto abortivo. La exageración y el maniqueísmo del planteamiento dramático componen una atmosfera que llega a resultar recurrentemente paródica, si bien se intuye que no pretende ser intencionado.

Tras la comedia erótica *Busco tonta para el fin de semana*, estrenada el mismo año con escaso impacto en taquilla, Iquino vuelve a lograr cifras de audiencia notables al año siguiente con *Chicas de alquiler*, otro film-denuncia en torno a la prostitución y de propuesta coral ambientada en la popular “Costa Fleming”. El largometraje cuenta con reiterados desnudos femeninos en su versión internacional y la participación de la sex-symbol Nadiuska. Le seguirán *Las marginadas* (1975), *Fraude matrimonial* (1976), *La zorrita en bikini* (1976) y *La máscara* (1977), la mayoría en la línea film-denuncia sin respuesta significativa del público hasta *Los violadores del amanecer* (1978), que se alza en el decimoquinto puesto en un año con numerosas películas de gran impacto como *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga) o *Tobi* (Antonio Mercero). *Los violadores...* supone su largometraje con mejores ingresos en un periodo de cuatro años. El prolífico cineasta estrenaría también en 1978 *Emmanuelle* y *Carol* y *Las que empiezan a los*

¹⁵⁵ Además de Linda Lay, Eva Lyberten, actriz del cine “S”, aparece en ambos textos fílmicos mientras que un porcentaje considerable del resto de los intérpretes figura de manera recurrente en la filmografía de ambos cineastas catalanes en roles similares, así como, Bernard Seray, delincuente protagonista en *Los violadores del amanecer* dará vida a El Vaquilla en *Perros callejeros 2* (José Antonio de la Loma, 1979).

¹⁵⁶ Contrariamente a Iquino, cuyos proyectos cinematográficos pueden resultar más zafios, el director de *Perros callejeros* mantiene cierta voluntad redentora en la esfera pública para con los personajes que retrata.

*quince años*¹⁵⁷, de nuevo, filmes de limitados recursos y abundante contenido sexual como reclamo.

4.2. Contenido narrativo.

4.2.1. Temáticas.

Siguiendo el esquema para el análisis narrativo de S. Chatman, separamos la sustancia del contenido de la sustancia de la expresión. Como ha sido mencionado, en la sustancia de la historia (contenido) encontramos la ideología y las temáticas, que implicarían aspectos narrativos como tema, tesis, motivos y rasgos. Mientras, en la sustancia de la expresión (o del discurso) se analiza la manifestación del relato: aspectos visuales, técnicos, sonoros, estéticos, etc.

4.2.1.1. Elementos estético-narrativos (sustancia de la expresión).

Dentro de la sustancia de la expresión, se contemplan aspectos como el tipo de comunicación que, en nuestro objeto de análisis —la selección de una serie de películas representativas de las propuestas argumentales del cine español de los años setenta— empezaría por la propia la cinta; es decir, el formato cinematográfico. En este caso, partimos de películas cinematográficas en 35mm, como soporte tecnológico para la distribución y proyección de estos relatos fílmicos.

Las películas analizadas se han exhibido en salas comerciales, nacionales e internacionales, en festivales, en televisión y en las plataformas digitales que las hacen disponibles en la actualidad desde la red. Entre los materiales de análisis, ahondamos en la banda sonora comprendiendo la palabra oral, la composición musical melódica y no melódica: ruidos, efectos de sonido y creaciones acústicas serán observadas, aludidas y analizadas en los apartados siguientes.

Dentro de la sustancia de la expresión (Chatman, 1993), también se contemplan los elementos gráficos que incluyen la palabra escrita entre otros significantes. Dado el formato audiovisual del relato, se hace preciso reparar en la composición visual y ahondar en la fotografía fílmica. En los apartados relacionados con la fotografía de estos relatos, se alude a la imagen —escala, dinámica de los planos y montaje interno, etc.— así como la planificación, el montaje, las imágenes acústicas o los motivos musicales entre otros aspectos. El lenguaje no verbal, que supondría una parte fundamental de la interpretación y la dirección de actores para transmitir una determinada emoción, será también observado.

4.2.1.1.1. Inicio de la década: cine de género.

Sobre las montañas de Huesca desplegadas en amplios planos generales que introducen el film *Condenados a vivir*, encontramos créditos que anuncian la productora y el título en una tipografía canónica del género western en color blanco —que no en rojo pese a la tendencia habitual de estos años en numerosos largometrajes—. Con el título, la imagen compuesta por la caballería que atraviesa las agrestes colinas, queda congelada mientras la banda sonora enfatiza el suspense por medio de la percusión y el acorde musical.

¹⁵⁷ La prostitución de escolares adolescentes es motivo argumental de este film bajo la dirección de Iquino, así como también *Nunca en horas de clase*, largometraje dirigido por De la Loma y estrenado simultáneamente en 1978 que logra el doceavo puesto de taquilla.

Figura 9. El escenario opera como un personaje más en el film.



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero-Marchent, 1971).

La cámara se muestra errática: un *zoom-out* pone de relieve tanto la magnificencia como la aridez de las cumbres. Paneos varios recorren el paisaje al ritmo de una composición orquestal desasosegante. Planos generales han sido barajados en el montaje con primeros planos de los adustos rostros de los personajes y planos detalle, que podrían parecer en cierta medida aleatorios, como las patas de los caballos. Resulta abundante el empleo de la cámara en mano durante el peregrinaje de los personajes tanto al inicio como a lo largo del relato. “Los movimientos de corrección compositiva, bruscos y constantes, pretenden aportar otra perspectiva, reveladoramente diferente, sobre la contemplación de las acciones, como si en todo existiera una ambivalencia antinatural” (Urquijo, 2002, p. 205). El montaje intercala primeros planos del sargento con las imágenes aludidas. Su voz en *off* relata inquietudes personales acerca del pasado y el futuro próximo. Él mismo presenta los personajes que comparten viaje en la carreta y que van presos a excepción de su propia hija adolescente, que también los acompaña.

El dramatismo del contexto queda enfatizado plenamente desde la presentación tanto en el plano visual como sonoro. El escenario contiene el aspecto salvaje propio del género, aunque una inmaculada y gruesa capa de nieve blanca cubra la superficie en este caso. “Para reforzar esa faceta primaria, casi instintiva, la banda sonora de Carmelo Bernaola adopta en algunos tramos un tono vanguardista, propio del grupo de compositores al que perteneció este músico, la Generación del 51” (Urrero, 2020, párr. 13). La melodía, especialmente alta y dramática en los planos generales de las montañas, ya sea que incluyan las figuras o del campo vacío, sirve de indicativo a la peligrosidad que en ellas aguarda, una suerte de premonición de muerte desde la inauguración del relato. De este modo, el subtexto queda cargado de desazón y los indicios apuntan hacia próximos eventos dramáticos en extremo. Los convictos cantan por el camino y la banda sonora responde extra-diegéticamente. En los flashbacks que anteceden a la muerte o peligro de la misma, la música de amenaza —la misma del inicio— es reiterada vehementemente.

Figura 10. El frío espacio exterior contrasta con el bochorno en el interior de la cabaña.



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero-Marchent, 1971).

Las escenas interiores ofrecen contrastes al pasaje nevado. Una vez llegan a la cabaña, la hoguera aporta el elemento fuego en oposición con nieve que, momentos antes de la llegada de los personajes al cobertizo, se había vuelto letalmente espesa e ingobernable. El bochorno de la atmósfera servirá para subrayar la ira de los presos contra el sargento, que es vejado letalmente en esta secuencia. El consumo de alcohol enardecerá el ensañamiento de uno de los personajes hasta la destrucción total del edificio. Una vez el grupo vuelve al exterior para proseguir la marcha, el paisaje tornará ligeramente menos abrupto. Cuando llegan al fuerte y se establecen de nuevo en el espacio interior, consumirán bebidas etílicas y proseguirán las torturas hasta el aniquilamiento absoluto tanto del resto de los personajes como el edificio que ocupan.

Si comparamos la propuesta de Romero Marchent con *La novia ensangrentada*, pese a la diferencia en los matices, se presentarían considerables similitudes. El relato dirigido por Aranda comienza con gotas viscosas de color rojizo vivo que caen por una pared negruzca hasta que el fondo al completo se inunda de la sustancia. Sobre la imagen, ahora completamente roja, un rótulo en blanco pone: “*Los buenos son aquellos que se conforman con soñar lo que los malos ejecutan realmente*” PLATON, mientras el líquido continúa brotando en el fondo. A continuación, vemos el plano de una carretera grisácea. La siguiente imagen, el perfil de una joven mujer en un coche vestida de novia y tocada con velo está inundada por el blanco. Los créditos aparecen en vivo rojo, como es convención en tantas películas de la época.

En el plano acústico, la melodía de *La novia ensangrentada* subraya el dramatismo por medio de la percusión presentando, en esta ocasión, una banda sonora musical de un ritmo algo más acelerado, acorde con la conducción del vehículo en el que se hallan los personajes. Junto a la novia, el esposo vestido de oscuro, lleva el volante. Tanto *La novia ensangrentada* como *Condenados a vivir* comienzan con los protagonistas embarcados en medio de un trayecto, motorizado en la primera y en carreta en la segunda. Ambos presentan desde el plano de inicio notas dramáticas proporcionando suspense por medio de indicios acústicos y visuales que recrean, principalmente, el movimiento del viaje.

La fotografía de *Condenados a vivir* presenta colores neutros con cierto predominio a los marrones y rojizos gastados y, en general, los cromatismos resultan apagados por lo que el tono vivo de la sangre gana en espectacularidad cuando esta aparece. La imagen ofrece texturas ásperas y frías, a excepción de la propia epidermis de los personajes que emana algo más de carnosidad suave. La paleta marrón / verde es predominante—incluso el azul del cielo resulta verdoso—. La luz es extrañamente suave para el argumento de la película. Se evita la luz dura a excepción de los rostros de los presos en momentos de violencia contenida o justo antes de descarrilar la carreta.

Figura 11. La sobriedad del color es denotada en "Condenados a vivir".



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero-Marchent, 1971).

En alusión a este film, Romero Merchant manifestaba: “me encanta sobre todo desde el punto de vista plástico, el tono, los ambientes, pero no tanto por mi sino porque la fotografía que hizo Luis Cuadrado, un genio absoluto en lo suyo, que además se tomó el trabajo con gran entusiasmo” (Aguilar, 1999, p. 39). En contraste, la iluminación del film dirigido por Aranda se torna marcadamente dura en determinadas escenas de violencia. Como ejemplo, en el minuto 58, cuando Susan manifiesta a su marido su inquietud provocada por sus sospechas sobre el objetivo principal de Mircalla de matarlo, la luz resulta especialmente dura sobre los rostros de ambos personajes.

Al inicio, en las primeras intervenciones de Mircalla, una melodía un tanto intrigante se registra en la banda sonora, obra de Antonio Pérez Olea: compositor versátil con bastante actividad cinematográfica en esos años y cierta especialización en el género de terror. Tanto las dialécticas cromáticas como los emplazamientos melódicos ofrecen registros más amplios en el relato de Aranda que en el euro-western aludido. Masculino y femenino como significantes se encuentran más equilibrados en el relato dirigido por el cineasta catalán dado el número de personajes representativos de uno y otro universo.

Figura 12. Susan luce ropa de cama blanca hasta que se mimetiza con Mircalla.



Fuente: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

La blancura del camisón de Susan connota su pureza y realza el contraste aportado por la perversión de Mircalla que, en plena noche, la conduce hasta la daga y la asiste en el apuñalamiento del esposo. A su vez, el marido viste de negro con cuello blanco en el meridiano del relato. La cinta ofrece una variedad de colores tanto fríos como cálidos. El rojo cubre el dormitorio de los recién casados, la ropa de Carol o diversos motivos de la decoración; mientras el malva suave —color de temperatura intermedia— es el que viste Mircalla y, una vez iniciada como vampiresa, también Susan.

La mañana siguiente de estar juntas, Susan porta anillos similares a los de Mircalla y viste similar a como la vampiresa se presentó en la cena, con un vestido de gasas anudado a la cintura. Los verdes y azules copan el paisaje exterior y los personajes masculinos se presentan en tonos monocromáticos mayoritariamente.

La banda sonora, aunque dramática y un tanto eclesiástica en ocasiones dado el uso del órgano y el particular sonido de sus tubos, resulta ligeramente animada en ciertos pasajes y ofrece mayor sensualidad acústica en otros —como los suspiros sincronizados que se escuchan durante el ritual entre Mircalla y Susan en el minuto 78—. En cualquier caso, la violencia es subrayada por medio de la banda sonora musical con fuertes percusiones que acompañan el apuñalamiento del esposo por parte de Susan y Mircalla, anticipando el dramatismo de la acción al hacer eco del tema musical de la vampiresa en el momento en esta le facilita el puñal a la protagonista.

La manifestación visual del elemento sangre resulta fundamental en ambos filmes. *Condenados a vivir* ofrece imágenes sanguinolentas en cuanto los bandoleros asaltan la caravana. La sangre como espectáculo toma dimensiones marcadamente mayores hacia el final del relato, en una secuencia de violencia extrema que incluye el destripamiento de un personaje secundario. Como señalaba Urrero, son “escenas bestiales, con planos en los que el realizador se regodea en todo tipo de hemorragias. Poco más o menos, como si anticipase, décadas antes, el western de horror con el que nos topamos en *Ravenous* (Antonia Bird, 1999) o en *Bone Tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015)” (2020, párr. 15).

Sin embargo, en *La novia ensangrentada*, la sangre como significante despliega notas de cierto erotismo, como posiblemente marque la convención del género de vampiros. La sangre fluye en los ritos implícitamente lascivos entre Camila y Susan, y es el fluido que brota incontroladamente en el apuñalamiento rítmico y paulatinamente acelerado que llevan a cabo ambos personajes

femeninos sobre el cuerpo del yacente marido, con el aludido símbolo fálico por el que operaría la daga.

Figura 13. Secuencia de apuñalamiento. y castración.



Fuente: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

Aranda relata que encontró casualmente una hoja de un escolar por el pazo que era un dictado sobre la sangre. Empleó el texto en la escena de la escuela y trató de plasmar un “poema sobre la sangre” en la cinta. (Majarín, 2013, p. 108). A su vez, para Losilla, el film de Aranda resulta tan excesivo en sus formas que transgrede los convencionalismos del terror:

La novia ensangrentada (1972) es su máximo logro en ese exceso del género, en ese desbordamiento de los instintos y las pasiones (...) una de las miradas más singulares del cine español del siglo XX: para Vicente Aranda, filmar no significaba crear belleza, sino dejar al descubierto la mentira de ese mito, la naturaleza del cine como arte a veces perverso y cruel (2015).

Las audacias creativas de estos relatos de culto en el contexto internacional pueden ser aún más apreciadas al tener en cuenta la modestia presupuestaria de los mismos. *La novia ensangrentada* contaba

con un presupuesto bajísimo —8.650.000 pesetas— y una escasez de medios técnicos, el rodaje de la película se desarrolló durante 49 días en Galicia y se realizaron dos versiones: una para el mercado nacional y otra para el circuito internacional, cuyas ventas se concretaron en Estados Unidos, Francia e Italia (Gómez, 2000, p. 55).

El largometraje experimentó dificultades de producción y pormenores en la distribución, como ha sido aludido anteriormente. Mientras *Condenados a vivir* “es, a fin de cuentas, un producto para cines de barrio” (Urrero, 2020, párr. 15). Ambos relatos han contado con una extensa proyección internacional como había sido objetivo inicialmente. Los trazos del esmero por internacionalizar ambas producciones son denotados en varios aspectos. Por ejemplo, en *La novia ensangrentada* Maribel Martín, pronuncia el diálogo en inglés, como también otros personajes, para doblarse ella misma al español posteriormente. A su vez, “como muchas de las cintas españolas de la época, se rodó en dos versiones: una 'light' para consumo interno y otra

con abundantes desnudos, destinada a su exportación” (ABC, 2021, párr. 2). La versión propuesta para el mercado internacional es la que se distribuye en España tras la relajación de la censura. Los desnudos de la protagonista, llevados a cabo por una doble, son moderadamente reiterados a lo largo del relato, así como los de Alexandra Bastedo, la actriz británica, que había firmado realizarlos como cláusula contractual pese a sus reticencias durante el rodaje. Estas dificultaron la grabación del desnudo bajo la arena, que fue finalmente rodado en una cocina, aunque pudieron ser sorteadas por el director de fotografía Fernando Arribas; quien ya había trabajado con el cineasta en *Las crueles*.

Como ha sido señalado, España y lo español iban a experimentar una completa transformación en la década de los setenta, que se dejaba notar en diversos aspectos discursivos ya en el tardofranquismo. La película dirigida por José María Forqué, *No es nada mamá*, solo un juego, “en su momento, en tiempos del tardofranquismo y de la llamada “apertura”, pasó por ser la película más permisiva proyectada en los cines españoles desde la Guerra Civil” (ABC, 2018, párr. 2). El estreno se beneficiaba de una coyuntura por la que la censura se volvía más permisiva y había una generalizada curiosidad por los contenidos bragados y eróticos. “El estreno resultó y proporcionó una sorpresa agradable para todo el mundo” (Cebollada, 1993, p. 120). La cinta resultaría ser uno de los largometrajes de los que el director se sintió más orgulloso.

Al inicio del film, en el plano inicial, se aprecian unas palmeras en plano nadir y el nombre de las productoras, tanto venezolana como española. Seguidamente, comienza la secuencia de inicio con el homicidio de una joven vestida de conejita en la selva. La persecución de la muchacha, por parte del varón protagonista y sus perros, con la que es inaugurado el relato, ha sido efectuada por medio de paneos longitudinales principalmente, pero también perpendiculares y transversales. El empleo del zoom resulta bastante recurrente, como también en los anteriores relatos aludidos. Los zooms-in preceden las secuencias analépticas en las que el personaje rememora momentos de la niñez asociados a su progenitor, de los cuales tenemos una primera muestra ya desde el minuto 1’50’’. El entorno y las limitaciones presupuestarias, de nuevo, condicionan en gran medida los aspectos de la planificación. “Tuvimos muchas dificultades técnicas. Quizá la simplicidad de los medios que empleamos, potenciada por la habilidad de Ulloa y del equipo, dio unas imágenes más directas y expresivas” (Cebollada, 1993, p. 120). En el apartado anterior, poníamos de relieve la heterogeneidad argumentativa que conformaba ya sobradamente el bagaje del cineasta y su destreza para la representación de géneros y temáticas diversas. En esta ocasión, “se trata de una de las realizaciones más difíciles y complejas de Forqué, en la que pone de relieve, al máximo, su capacidad de visualización” (Soria, 1990, p. 116). La internacionalidad de este film en coproducción planteaba retos organizativos y ofrecía oportunidades plásticas al rodar en un entorno exótico y novedoso. El director lo planteaba como una ventaja y declaraba que, “en muchos casos, la comodidad técnica aburguesa los relatos y los hace excesivos de imágenes” (Cebollada, 1993, p. 120). Para acentuar el dramatismo de la escena inicial, el montaje se apoyaría fuertemente en el sonido. El horror de la víctima del ataque de los perros cuando cae presa del cepo es recreada por medio de gritos efusivos en la banda sonora.

La sangre, que ha sido representada también en este relato desde las primeras imágenes, manifiesta una presencia bastante más somera en este film en comparación con los anteriores. El despliegue mayor de fluido rojo tiene lugar en esta primera escena, único homicidio del relato. El film ofrece una transición sonoro-musical desde la clausura de la primera escena a la introducción de los títulos de crédito. La composición melódica de Adolfo Waittzman mezcla alegres ritmos caribeños con guitarras eléctricas de un rock melódico suave. El efecto anempático de la banda sonora, en relación al extremo dramatismo de la escena que culmina,

parece apuntar a la impunidad del protagonista que ha presenciado la muerte de la víctima sin prestarle la menor ayuda.

Esta banda sonora melódica de carácter alegre acompaña planos generales del verde paisaje selvático que se despliega apacible y continúa con la presentación del resto de los personajes que concurren en el funeral de la muchacha. En la presentación de la madre, en el coche y cubierta por el velo del luto, comienza a sonar una guitarra eléctrica que acopla sonidos de rock suave a la melodía principal. De nuevo, la escena del funeral ha sido planificada mediante diversos paneos (transversales, perpendiculares, etc) y zooms en un solo plano, construyendo la secuencia con gran énfasis en el montaje interno, lo que podría haber simplificado la puesta en escena y, por ende, la producción como declaraba Forqué y hemos citado previamente. La dinámica de la planificación en las escenas de violencia de este relato consistiría en encuadres de cámara en mano alternada con soporte fijo. Efectivamente, ni se detectan *travellings* ni grúas u otros mecanismos expresivos que requieran mayores recursos técnicos.

Figura 14. El uso del rojo resulta puntual y eficaz.



Fuente: *No es nada mamá, solo un juego* (José María Forqué, 1974).

Continuando con la fotografía e incidiendo en las dialécticas cromáticas, el film cuenta con colores vibrantes y fríos: morados, azules y verdes y una iluminación mayoritariamente suave y puntualmente dura en momentos de mayor dramatismo entre los personajes de Juan y Lola.

Según avanza el relato, comienzan a aparecer colores cálidos en el interior de la casa familiar (el vestido de la prostituta, cuando es acusada de mentir es rojo, igual que el sofá en el que está sentada la madre). Aunque Lola viste de blanco y colores muy claros en transcurso de la historia, en la clausura irá de negro incluso como novia en su propia boda; lo que apuntaría la transición del personaje de un extremo al opuesto. Con respecto a las texturas, en general, son ricas y algodónadas en este texto en contraste con la árida y polvorienta fábrica abandonada en la que es encerrada.

4.2.1.1.2. Emplazamiento del drama.

Entre los largometrajes de selección para análisis, contamos con dos dramas de época relativamente cercanos en sus respectivos años de estreno, como son *La petición* (1976) y *El*

sacerdote (1978). Ciertamente, el emplazamiento temporal de *El sacerdote* se remonta tan solo un decenio antes, mientras la obra de Miró recrea un contexto decimonónico. Sin embargo, encontramos similitudes entre ambas obras y en oposición con los otros textos de análisis, dado que serían dramas no inscritos en el cine de género que plasman temáticas relacionadas con lo explícitamente sexual y lo explícitamente violento simultáneamente.

En cuanto a los cineastas, ambos contaban con experiencia en televisión que les había servido de periodo formativo. De la Iglesia había dirigido un número considerable de largometrajes a lo largo de la década de variadas propuestas argumentales, mientras Miró hacía su debut cinematográfico con esta cinta tras un intenso recorrido como realizadora de Estudio 1 en Radio Televisión Española. Es de notar que *La petición* manifestaría planificaciones y decorados cercanos a la realización televisivo-teatral, lo que no ocurriría en *El sacerdote*; la cámara bajo la dirección del cineasta vasco recoge planos secuencia por el interior de la parroquia de dinamismo fluido y orgánico. Sin embargo, para su segunda cinta, *El crimen de Cuenca*, Miró habría perdido gran parte de este estilema primigenio relacionado con el teatro televisado.

La petición fue realizada para su exhibición en salas de cine y festivales si bien los recursos de la producción eran limitados. El contenido violento y sexual del film cuyo punto álgido tiene lugar hacia el meridiano del relato, había significado dificultades con la censura y, a la vez, creado la suficiente expectación para servir, en teoría, como un reclamo más a las salas. De este modo, *La petición* venía precedida por la polémica y “apareció ante el público rodeada de una aureola morbosa que perjudicó notablemente su recepción” (Pérez Millán, 1992, p. 107). En cuanto a resultados de taquilla, el largometraje tuvo una respuesta enormemente positiva obteniendo uno de los primeros puestos entre los estrenos del cine español de su año. A su vez con menor impacto en la recaudación, *El sacerdote* ha pasado a la historia por sus escenas de contenido sexual, y también, por su violencia.

La banda sonora de la petición fue creada por Román Alís, un compositor mallorquín formado en el Conservatorio municipal de Barcelona y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con proyección internacional. Su trabajo se caracteriza por su sencillez y cierta espiritualidad. Mientras, la composición musical en *El sacerdote* corre a cargo de Carmelo Bernaona, músico destacado por su versatilidad. En esta ocasión, y contraposición con *Condenados a vivir*, Bernaona aporta una composición melódica pausada y solemne con reminiscencias a sinfonías pretéritas icónicas de la música religiosa.

En ambos relatos encontramos solos de flauta, aunque en *El sacerdote* sean extradieгéticos y operen como vínculo con el folklore del norte de España y el espacio rural, pues suena en la visita del padre Miguel a su madre en el pueblo. En *La petición*, el sonido de la flauta serviría de “voz” al personaje mudo de Julián. En este sentido, la banda melódica diferencia espacios y personajes con la austera flauta que acompaña a Julián y la música instrumental que envuelve la presencia de Teresa.

En *El sacerdote* no hay excesivo acompañamiento musical, a excepción del pasaje de vuelta en el pueblo, con una flauta como instrumento protagonista y de nuevo, en el momento de seducción e intimidad entre Miguel e Irene más la música orquestal al final del relato. Fuera del espacio musical y en relación a otro tipo de sonidos, resultarían denotados los efectos acústicos ambientales en la película dirigida por De la Iglesia —también presentes, pero más sutiles que en *La petición*—. Pilar Miró diría sobre el sonido que:

Es de los elementos que más envejecen con el paso de los años. Se nota muchísimo. Y en aquel momento, además, se tenía la tendencia de tapar las deficiencias a base de

música... En esta película abusé de ella, sin duda. A los pocos días de acabarla, ya me molestaba (Pérez Millán, 1992, p. 107).

Definitivamente, los sonidos-ambiente son destacados en el relato: los pájaros cantan a un elevado volumen, las maderas crujen estrepitosamente bajo los pies de Teresa cuando introduce a Julián en la casa como cómplice, la banda sonora musical suena por encima de la lluvia (que también ejerce una fuerte percusión) a la llegada de ella en el carruaje cuando Julián la ve y se enamora. Y, sobre todo, la voz de la soprano¹⁵⁸ que anuncia el arrobamiento de Teresa durante el asesinato de Julián al final del relato, haciendo eco de la misma melodía de fuerte dramatismo que suena en las escenas de contenido erótico desplegadas por la protagonista.

Figura 15. Otro ejemplo del uso puntual del rojo como signifiante.



Fuente: *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978).

En *El sacerdote* se ha empleado el rojo para subrayar la importancia del cardenal, un color prácticamente ausente en el resto de la cinta que sin embargo inunda las estancias en el minuto 15 durante su entrevista con el padre Miguel: mientras, al fondo del plano general en esta escena, arde un pequeño fuego en la chimenea. A su vez, en *La petición*, el uso somero de este mismo color sirve para señalar la plenitud sexual de Teresa en el centro del relato durante la concurrida escena en el parque. El blanco servirá para representar la hipocresía de su pureza en la pedida de mano pues la audiencia sabe del verdadero horror del asesinato cometido por su mano instantes antes.

Figura 16. Teresa pasará de lucir el color amarillo al rojo vibrante en el meridiano del relato.

¹⁵⁸ De este particular efecto, Pilar Miró diría: “me equivoqué en algunos momentos con la música, porque me empeñé en que hubiera una voz de soprano y creo que no funciona, además de utilizarla en exceso” (Pérez Millán, 1992, p. 104).



Fuente: *La petición* (Pilar Miró, 1976).

En general, ambos filmes han sido contruidos sobre paletas sobrias, aunque la escena de clausura de la fiesta en *La petición* despliega novedosos colores pastel. Los tonos dorados señalan el aspecto ornamental del espacio en ambos relatos. Si en la parroquia adornan los motivos religiosos de la capilla y la sacristía, en la habitación de Teresa componen los marcos de sus espejos, y están presentes en el mobiliario.

Sería oportuno señalar la aleatoriedad en la elección del gualdo en la ópera prima de Miró. La cineasta declararía: “me gusta el color amarillo, y eso debió de influir en la elección del landó” (Pérez Millán, 1992, p. 107). Este color está presente en los títulos de crédito, el lazo de Teresa niña y frecuentemente en el vestuario del personaje de mayor, además de ser el color del remo con el que exige sumisión a Miguel y, finalmente, asesina a Julián.

Figura 17. El amarillo enmarca a Teresa.

Figura 18. Amarillo es también el arma con la que golpea a Julián.



Fuente: *La petición* (Pilar Miró, 1976).

En las dialécticas lumínicas, las velas juegan un papel fundamental como luz práctica en la cinta dirigida por Pilar Miró para apuntar a los espacios rituales tanto públicos —por ejemplo, la escena de la fiesta— como privados, tal sería el caso del tocador de Teresa o durante la cena con sus padres. Las velas sirven para enmarcar el momento de oración del padre Miguel en la capilla instantes antes de acometer su propia castración y, por supuesto, están presentes en las escenas de homilías.

Ambos relatos se construyen frecuentemente entre la luz y las sombras de los espacios interiores, creando recovecos junto a las puertas o a lo largo de los pasillos. Ambas cintas cuentan con pasajes marcadamente sombríos. De nuevo, la iluminación dura sobre el rostro del protagonista en *El sacerdote* queda relegada a los momentos de máxima tensión, como cuando lleva a cabo el acto de masturbación frente al altar tras la visión tentadora del anuncio de crema corporal situado en la calle. El personaje de Teresa goza de una favorecedora luz suave a excepción de la composición ensombrecida que presenta mientras la ama de llaves la acicala con el desconocimiento de que sobre la cama yace el cuerpo inerte de su propio hijo antes del desenlace.

En *La petición*, el cierre de una cantidad considerable de planos se debe, en gran medida, a los ajustes de presupuesto. En la escena de la muchedumbre en el parque, la cineasta tuvo que reorganizar la planificación ya que la figuración era excesivamente escasa para emplear la grúa que había sido contratada con el fin de rodar el plano general que enmarcara a la “multitud”. La única opción que hubo para generar la sensación de gentío fue, precisamente, cerrar extremadamente el encuadre y grabar a la figuración durante los descansos. “Hay planos que sí están pensados, como el de la niña que se hace pis o de la pareja que se besa bajo la sombrilla, pero el resto es ‘reportaje’” (Pérez Millán, 1992, p. 104). Los planos medios del personaje protagonista son frecuentes en las escenas de su intimidad, y ayuda a acentuar la sensualidad de las mismas.

La palabra escrita es también denotada en el film de De la Iglesia. Uno de los primeros planos reza: “Referéndum nacional. Franco sí - 14 diciembre 1966” en el minuto 2’28” del relato, seguido del plano de un tronco de árbol en el que se aprecian dos pegatinas en las que pone, simplemente, “Sí” y que sirven para contextualizar simbólicamente la narración. A su vez, en el minuto 16’36”, un plano exterior de la valla publicitaria que lee “una caricia para su piel” y muestra la foto de una modelo en bikini tumbada sobre la toalla tendida en la arena, cuya imagen atormentará al personaje protagonista en las siguientes escenas. Entre las referencias dialógicas, destacamos el enunciado del padre Miguel: “en este país es muy difícil ser libre”, tal y como le anuncia a Irene momentos antes de la clausura de este texto fílmico.

Por último, resaltar la construcción estético-narrativa de lo sexual y lo violento en ambos textos. *El sacerdote* contiene pasajes de contenido sexual explícito de diversa índole. Fue particularmente impactante el plano de los genitales del personaje protagonista enmarcados por gigantes cuchillas de las tijeras de podar que “se cuenta entre lo más angustioso y terrible no sólo de su filmografía, sino de todo el cine español de la época” (Torreiro 1996, pp. 26-27).

Figura 19. El anuncio junto a la parroquia de crema corporal atormenta a Miguel.

Figura 20. Se obsesiona con la modelo y fantasea con su imagen en el altar de la capilla.



Fuente: *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978).

Por su parte, la secuencia del homicidio de Miguel en pleno acto amoroso con Teresa, que continúa la acción coital con el cuerpo inerte de él, causó un gran revuelo tanto en lo referente a la censura como con la publicitación de la cinta. Ambos relatos han pasado a la historia del cine español por su contenido transgresor y controvertido.

4.2.1.1.3. Siniestros urbanos.

Si mencionábamos las propiedades anémpticas de la banda sonora con respecto a la acción anteriormente, es denotado que el largometraje dirigido por De la Loma, *Perros callejeros*, subraya el aspecto excitante de las temerarias persecuciones por carretera de los protagonistas del relato desde el plano acústico. Los medios de comunicación habían popularizado las hazañas de algunos delincuentes juveniles y sus destrezas en la adquisición de coches robados. Había sido notorio el desafío que suponían a las autoridades cuando, extremando la aceleración de los mismos, lograban huir poniendo en peligro sus vidas y las de los persecutores, que eran los representantes de la ley. El cineasta catalán recrea estos pasajes reiteradamente acompañándolos de una banda sonora con reminiscencias del *funk*:

La música funk y soul-jazz jugó un papel importante en la vertiente *Blaxploitation* especialmente contando películas como *Shaft* (1971) o *Super Fly* (1972) con bandas sonoras de Isaac Hayes y Curtis Mayfield respectivamente que alcanzaron altas cuotas de éxito. En España, fueron grupos como Los Chunguitos, Bordón 4 o Los Chichos (Florida, 2015, p. 134).

Resulta innegable el atractivo empaque de *Perros callejeros* y su propuesta de cine marginal con conciencia socializadora (Producciones Luminosas, 2019). De la Loma, un cineasta con amplia experiencia en el cine de acción, plantea la espectacularización de unos hechos emplazados en la actualidad del momento, relatados con la planificación y los recursos estético-narrativos de un cine de aventuras urbano en el que la banda sonora juega un papel fundamental. Este recurso sería de nuevo empleado por Iquino que, sin tomar exactamente el mismo tipo de ritmos, acompaña la escenificación de las agresiones sexuales perpetradas por el grupo de delincuentes juveniles con una banda sonora musical animada y estimulante en el largometraje *Los violadores del amanecer*.

El texto fílmico de De la Loma emplaza la veracidad de los hechos que serán relatados con anterioridad al plano de inicio. Sobre el fondo negro en pantalla, un letrero lee:

Todo lo que se cuenta en esta película sucedió en realidad. El autor se ha limitado a hilvanar los hechos hasta construir una historia. Algunos de sus protagonistas fueron también los autores de los hechos que representan, hablan su propia jerga y en sus propias voces. Era el único modo de hacer posible esta película (José Antonio de la Loma, 1977).

Ciertamente, el argot de la calle no era un recurso comúnmente empleado en la cinematografía de la época, ni mucho menos previa. Palabrotas, términos relacionados con lo sexual o ciertas expresiones callejeras resultaban toda una novedad que conectaba con nuevos públicos tras ser prohibidas en años previos. Por otro lado, en el texto mostrado en pantalla, De la Loma emplaza la autoría a los protagonistas del relato, donde él simplemente habría ordenado los hechos como labor facilitadora. Evidentemente, la mayor parte de los recursos estético-narrativos que configuran el subtexto del relato, no son obra de los intérpretes —amén de la fabulación en los distintos puntos de inflexión del guion o acciones acometidas que no han tenido lugar en la

realidad como la castración del protagonista o su despeñamiento mortal en la clausura de la cinta—. En cualquier caso, el film continúa haciendo hincapié sobre la veracidad de los hechos expuestos ahora desde el plano acústico. El *voice-over* presenta a la ciudad de Barcelona con diversas estampas reconocibles entre las que se encuentra el Paseo de Gracia. Si las imágenes resultan apacibles, la banda sonora aporta dramatismo desde los graves. Seguidamente y a modo documental, se presenta a una lista de delincuentes juveniles fallecidos a causa de sus actividades temerarias. Se anuncia que el problema sería de:

Todas aquellas [personas] que sufren los males de un incremento de población acelerado y sin control. De una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo. Nadie debe sentirse especialmente aludido por lo que se relata en esta película, pero todos estamos implicados en el problema. Y en el fondo, todos somos culpables ya que a todos nos toca hacer algo por remediarlo: levantando el brazo de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad, las posibilidades de redención de esos muchachos (José Antonio de la Loma, 1977).

El monólogo habla de una sociedad “lanzada por la pendiente de la vida fácil” (De la Loma, 1977). En plena Transición, es de suponer que la novedosa instauración de la democracia y las inquietudes dada la magnitud que el cambio conllevaría socio-culturalmente podían emplazar la reducción de las restricciones a las libertades como sinónimo de cierto descontrol. Cuando se alude al *lujo y el exhibicionismo*, como hemos indicado en apartados anteriores, la publicidad y el erotismo plagaban los medios de comunicación ya en los años precedentes —contradiendo principios iniciales del nacional-catolicismo—. El monólogo concluye con ciertas notas subversivas a la situación del momento cuando clama “hacer algo por remediarlo levantando el brazo de la justicia” (De la Loma, 1977), para culminar con un enunciado asumible desde el paternalismo o la demagogia dado que este particular relato no ofrecerá en su clausura esas mismas *posibilidades de redención* planteadas en el inicio.

Este monólogo, a la vez, también aludiría a la convencional voz del narrador, frecuente en tantos filmes de corte alimenticio del cine español incluso aún en la primera mitad de la década. Estas entradillas evocaban una voz que parecía canalizar las inquietudes y perspectivas de la sociedad desde un impuesto sentido común alineado con la ideología política imperante.

Aunque *Los violadores del amanecer* forma parte de las ambivalentes etiquetas propuestas del realizador y productor catalán, como sería en este caso la de “film-denuncia”, el relato es presentado con una escena nocturna de los protagonistas delinquiendo jovialmente, en lugar del monólogo en *over* desplegado al principio de *Perros callejeros*, estrenada dos años antes. El contenido panfletario aparece en la segunda mitad, cuando el personaje del policía toma mayor protagonismo y emergen nuevos roles secundarios representativos de la Iglesia, la ciencia o las familias afectadas. Este relato se inaugura con una sucesión de paneos y ligeros *zooms-out* al ritmo de una melodía animada. En las sombras de la noche y acechando entre los coches aparcados en una callejuela de la ciudad, la escena de presentación muestra cómo la banda atraca a un policía a mano armada antes de asaltar un coche en el que se besa una pareja. La misma, es inmediatamente acosada por los muchachos hasta que se llevan el vehículo a la fuerza y con la mujer dentro. Los títulos de crédito se muestran en letras mayúsculas de trazo grueso, en blanco sobre fondo negro.

Ambas *Perros callejeros* y *Los violadores del amanecer* cuentan con una fotografía de guerrilla significativamente similar: cámara en mano en los momentos de acción, recurrente empleo del zoom, iluminación teatral denotadamente dura, colores heterogéneos sin elaboración o simbolismo, etc. Hemos aludido a textos que contaban con recursos limitados como *No es nada mamá...* Sin embargo, eran evidentes ciertos esfuerzos en explotar las posibilidades estéticas de diversos parámetros compositivos dentro de la escasez planteada. En estos últimos filmes, los

esfuerzos parecen centrarse en la espectacularización de las acciones delictivas por medio del montaje y la banda sonora. De resto, las interpretaciones y la dirección de actores resultarían irregulares y la planificación, en general, poco elaborada.

4.2.1.2. Profundización en las temáticas (sustancia del contenido).

En el siguiente apartado, trataremos las temáticas de los relatos objeto de estudio en profundidad con la aplicación del análisis narrativo planteado en apartados previos. “El contenido de la obra es moral, pero la forma en que se desarrolla y, sobre todo cómo se ha trabajado la película, su construcción misma es también, al menos, una metáfora ética” (García García, 2011, p. 27). Los temas aludidos en los filmes de análisis han mostrado características comunes tanto como propuestas diversas. Se trata de analizar el mensaje emplazado en el tema, la tesis y los distintos motivos argumentales de cada cinta, teniendo en cuenta que “entre el tema como formulación abstracta y la tesis como su proposición demostrada, media todo un proceso intelectual” (García Jiménez, 1993, p. 325). Dado que trabajamos con un periodo histórico particularmente convulso, se busca hallar los cambios en las propuestas, así como los rasgos continuados a lo largo de la década. Torreiro apuntaba a la renovación temática en este momento de la historia del cine español, al manifestar que:

En el cine español del tardofranquismo y de la transición democrática se operó un proceso similar al que había tenido lugar en varios países europeos respecto a los “nuevos cines” de los 60, películas que se habían caracterizado por su capacidad para conectar (1995, pp. 353-354).

Desde el comienzo del decenio, los relatos se distinguirán por la intrepidez argumentativa y el denuedo de sus propuestas.

Tabla 5. Temáticas de los relatos de análisis (sustancia del contenido).

Relato	TEMA	TESIS	MOTIVO	IDEA
<i>Condenados a vivir.</i>	La agresión como acto revulsivo contra la ley/el bienestar social.	El odio y la ira son autodestructivos.	La aniquilación de otros como fases de un trayecto.	Un grupo cuyos componentes se destruyen mutuamente no llegará al objetivo.
<i>La novia ensangrentada.</i>	El “complejo de Judith”.	Aunque la batalla sea ganada por el hombre, la mujer lo desafiará eternamente.	Dominación masculina / femenina.	El matrimonio puede contener una violencia desmedida.
<i>No en nada mamá...</i>	El abuso de poder como derecho clandestino de un estrato privilegiado.	Maltratar a una subordinada para que aprenda a complacer le enseña simultáneamente a someter.	La mujer como presa de caza.	La providencia permite revertir los roles.
<i>La petición.</i>	El abuso de poder sería un derecho clandestino del estrato privilegiado.	No importa el nivel de transgresión de una élite socio-económica, con la suficiente hipocresía saldrá impune de sus actos.	La devoración social de una clase acomodada.	Los límites personales y sociales no tienen por qué estar alineados.
<i>Perros callejeros.</i>	La delincuencia juvenil como modo de supervivencia.	El arrojo permite la obtención de los sueños, si bien la realización de los mismos resulta efímera.	Delincuencia reiterada y huida hacia delante.	El delincuente juvenil puede ser el héroe de su propio relato.
<i>El sacerdote.</i>	La represión sexual patológica.	La libertad puede ser coaccionada por una religión mal entendida.	Estrategias de control pulsional inútiles.	El problema no es la pulsión sexual sino la represión socio-cultural.
<i>Los violadores...</i>	La agresión sexual como transgresión y acto revulsivo contra la ley / el bienestar social.	La agresión sexual puede ser lúdica para quien la perpetra, pero será reprimida eventualmente por la ley.	La agresión sexual en escalada.	La juventud urbana supone una amenaza social.

Fuente: elaboración propia.

4.2.1.2.1. Abuso de poder.

Ha sido señalada anteriormente la insistencia con la que José María Forqué plantea en sus relatos, a principios de la década, la capacidad de superación de los personajes femeninos al transgredir las limitaciones socio-culturales impuestas por el entorno y desafiar el abuso de poder, que se materializa como abuso sexual en *El monumento* y también en *No es nada mamá...* En la primera, fechada en 1970, el personaje interpretado por Analía Gadé, abandona al marido y su particular contexto abusivo para abrazar la libertad en la ciudad al final del relato. Cuatro años después del estreno de *El monumento*, *No es nada mamá...* ofrece una inversión de roles al final de la cinta por el que la abusada pasa a infligir el abuso plenamente. En *La petición*, Pilar Miró retrata una mujer que abusa de su posición hasta el homicidio y el asesinato tanto por su estatus como por su atractivo personal. Como en la cinta dirigida por Forqué, el placer sexual es hallado en el centro argumental. Teresa “representa de manera eróticamente provocativa el deseo corporal y emocional que surgen de un ambiente hipócrita que fuerza a los individuos a reprimir su propia personalidad” (Instituto Cervantes, 2018, párr. 1).

Sin embargo, las tesis de ambos relatos, *No es nada mamá...* y *La petición* se rebaten mutuamente. Si Miró plantearía que una élite privilegiada saldrá impune de sus crímenes de contar con suficiente sangre fría, *No es nada mamá...* —realizada dos años antes— ofrece un castigo a los actos abusivos de dicha élite en forma de ley de talión. En todo caso, el poder es emplazado como motivo argumental fundamental en ambas cintas, y es ejercido gracias a la situación de privilegio socio-económico de sus perpetradores. “El tipo de juego establecido entre Teresa y Miguel está determinado desde el principio por esa diferencia “jerárquica”, que ya estaba presente en el cuento de Zola” (Pérez Millán, 1992, p. 107). A través de Teresa, el film marca esta diferencia reiteradamente en diversas escenas. Por ejemplo, cuando Francisca lleva la merienda al salón para que Teresa reciba a Miguel como el próspero muchacho que ahora es, Teresa le pregunta a Francisca a qué hora volverá su madre —como si la merienda con el hijo de una sirvienta fuera inapropiada en el espacio familiar en la presencia de su progenitora—. Francisca le responde que no se espera que vuelva hasta tarde, pero Teresa, en apariencia distraída, le propone tomar la merienda a la cocina. La dirección de actores está trabajada de manera que las reacciones y la emoción de la escena resulten tan sutiles que casi podrían llegar a confusas. Sin embargo, la forma en que Teresa se despoja del cuerpo inerte de Miguel ágilmente por la puerta trasera en las últimas escenas redundaría en el lugar que el muchacho ocupa realmente para ella emocional y socialmente.

Las diferencias son subrayadas por el personaje de la madre (Andrea Valli) en *No es nada mamá...* “La parábola se desarrolla en un hermético microcosmos en el que cada uno de los personajes adquiere una simbología concreta” (Pérez Núñez, 1995, p. 56). La madre se encargará de recordar a Lola constantemente su posición como sirvienta mientras hace de cómplice del abuso de su hijo, representando la hipocresía, aspecto fundamental en ambos relatos.

Como ha sido elaborado, la diferencia de clases sería otro de los motivos argumentales principales. De *La petición*, la directora declaraba: “si no existiera esa diferencia de clases, esa relación no tendría sentido, siendo ella el personaje activo. Si él no perteneciera a una extracción social más baja, yo no me lo creería” (Pérez Millán, 1992, p. 107). De nuevo, la simbología resulta poco sutil, tal vez, en ambos textos. Por ejemplo, se muestra a Juan jugando con unos títeres en su habitación tras haberse auto-mutilado para chantajear emocionalmente a su madre, de manera que acceda en contratar a Lola para sus fines.

El director zaragozano hace una denuncia social a través de la representación de una familia rica de industriales cuya práctica del feudalismo colapsa los derechos humanos. Forqué muestra como todo un pueblo se ve sometido a sus señores, que se divierten, atropellan o pervierten a los humildes (ABC, 2018, párr. 2).

No es nada mamá... presenta a su protagonista como un cazador para el que las mujeres son presas. La simbología no es excesivamente sutil, y las muchachas corren por la selva entre cepos para conejos portando largas orejas del animal y un coqueto rabito además de unos considerables tacones de plataforma que parecen completar el fetiche mientras dificultan la labor de huida. Esta composición servirá para emplazar a Lola en la inversión de roles como amazona tanto sobre el caballo como en relación al mito griego y, con ello, a la resonancia feminista que emerge en el relato de manera repentina en los minutos previos a la clausura.

A diferencia de Juan en *No es nada mamá...* que se presenta como un personaje inmaduro, psicótico y nulo para labores de gestión, Teresa ha sido configurada como una depredadora nata. Sus cualidades felinas son sugeridas sutilmente en el relato, especialmente en relación al personaje del mudo que, como un pajarillo, se expresa por medio del canto de su flauta haciéndola sonar junto a la ventana de Teresa. Julián se presentaría como un ave que revolotea alrededor de la muchacha y se muestra confiado con quien ha de darle muerte. La casa del mudo cuenta con una mascota, un pequeño gatito al que Julián trata con suavidad. De esta forma, se establece un vínculo simbólico entre lo felino y alado de consecuencias dramáticas en el desenlace.

Una unidad de contenido que se repite en el relato es la conducción de Teresa a sus enamorados al dormitorio para, finalmente, perecer en el deseo hacia la muchacha. La devoración social y emocional del personaje se despliega en la clandestinidad, pero sin límite. Además de la mujer como presa de caza, otra unidad reiterada en *No es nada mamá...* vendría conformada por el dinero como herramienta de poder, y la pobreza, sinónimo de esclavitud (sexual, social, etc.). No es que el dinero como sinónimo de poder no esté presente en *La petición* implícitamente, pero la construcción emocional de los personajes puede resultar algo más compleja ofreciendo mayores pliegues narrativos. En cualquier caso, si hay un planteamiento que atraviesa ambos relatos —al que podríamos sumar también *La novia ensangrentada*— sería Eros y Tánatos, la intersección entre la pulsión de muerte y la pulsión sexual. *La petición* elude explicitar que Teresa goce de las muertes de Miguel y de Julián, si bien sí que se enfatiza su placer en la experimentación del dolor y la ejecución del mismo a lo largo del relato. A su vez, el motivo musical que acompaña las escenas sexuales de la protagonista es la misma que se escucha cuando golpea y tira al lago a Julián. De este modo, el personaje de Teresa quedaría doblemente inscrito en la intersección entre la muerte y el placer por sus actos aniquilantes e, inapropiadamente, gozosos.

El mismo esquema de placer y destrucción es planteado en *La novia ensangrentada*. De nuevo, no es explícito que Susan y Mircalla gocen sexualmente del sufrimiento del marido. Sin embargo, las connotaciones fálicas de la daga como su arma de agresión van aparejadas por los movimientos y sonidos que producen cuando lo apuñalan reiteradamente, evocando una sensualidad denotada en un acto de violencia extrema.

El símbolo fálico viene aludido por Aranda desde *Fata Morgana*, en el que a Miriam le:

Ha dado en asesinar con un curioso puñal de hoja retráctil cuyo mango recuerda poderosamente a un pez o a un falo de glande enhiesto. Cuando Gim está a punto de morir a manos del profesor, la aparición de la desquiciada Miriam la salva, confirmando, de paso, que efectivamente toda víctima corre hacia su verdugo, solo que la víctima resultó ser el profesor (Colmena, 1996, pp. 98-99).

En el relato dirigido por Forqué, la muerte de la sirvienta de Juan parece más una manera de solicitar un reemplazo que un acto de placer en sí mismo, si bien en *La petición* se plantea de forma similar, como el retrato de una élite que se entretiene con quien cosifica y lo reemplaza sin titubeos una vez se ha cansado. En el conjunto de las ideas y en relación a la cinta de Miró, el relato pondría la desambiguación entre los límites sociales y los personales, posibilitando la configuración de una “doble vida” desde la mayor de las hipocresías. La desfachatez en la resolución de la película de este modo parece implicar una satírica crítica al abuso de poder; sin embargo, la ambivalencia también tendría lugar en este sentido. Mientras, Forqué se apoya en la disposición de la providencia para revertir los roles en un empeño natural de renovación, y apuntaba:

La rebelión de la persona inocente, maltratada, creo que, en cierto modo, equivale a la de ese pueblo que, en esos momentos, se ha rebelado en los países del Este. Es la rebelión del débil. Más tarde se me ocurrió, ya en España, cuando estaba montando la película, que un símbolo indicativo, un tanto surrealista, hubiera sido la expresión, con ciertas imágenes, de que, así como las plantas más bellas crecen en la putrefacción, nacen los humus, la muchacha, que había llegado a un servilismo y degradación absolutos, resurge, liberada y distinta, de la misma putrefacción. La película me gusta mucho, creo que es bastante insólita. Funcionó muy bien en todo el mundo (Soria, 1990, p. 118).

El cineasta enmarca el abuso de poder en un contexto cultural de reminiscencias coloniales. En el relato, Juan experimenta constantes traumas relacionados con la figura paterna que vuelven en forma de recuerdos perturbadores. Los pasajes muestran al padre como un cacique que practica el derecho de pernada y, a su vez, también seduce por su posición de poder y autoridad. El contenido sexual de sus recuerdos, inapropiados para un niño, parecen haberle perturbado profundamente condicionando su sexualidad; las notas psico-análíticas resultarían bastante denotadas en el relato, apuntadas por los constantes flashbacks sobre la figura paterna.

Pese a la contextualización poscolonialista, el cineasta se ha caracterizado por desmarcarse de cualquier perspectiva política, y declaraba que “el cine es un hecho cultural más que un hecho político” (Cebollada, 1993, p. 42). En todo caso, sus planteamientos son ilustrados por medio de cierta estructura simbólica que, como ha sido apuntado, no resulta particularmente sutil en muchos casos. Por ejemplo, la papaya que consume lascivamente Juan en un montaje que intercala imágenes de Lola encerrada y vejada en la vieja fábrica podría servir de ejemplo. Posiblemente, la pared cubierta de rifles y pistolas sobre la que es enmarcado el personaje del tío interpretado por Paco Rabal instantes antes de que salga a perseguir a Lola, haga las veces de soporte para el despliegue simbólico. En todo caso, la mujer como objeto de caza y alimento, es decir, susceptible de ser devorado, queda plenamente patente en el ataque de los perros desde la primera escena. Además, éstos mismos canes son sacrificados en el minuto 4’40’’ durante la escena del entierro de la víctima, emplazados como cabeza de turco y metáfora para la impunidad del abuso de poder de una casta privilegiada.

La metonimia mujer-animal se encuentra también presente en *La novia ensangrentada* (1972). En la noche de bodas, una vez el marido ha rasgado el vestido de novia de Susan en el dormitorio, esta abre los brazos extendidos mientras se deja caer con solemnidad sobre la cama con los ojos cerrados. Este gesto dramático tiene su eco en una escena posterior, en la que la muchacha, tratando de huir de la violencia sexual de su esposo, se encierra en un amplio palomar. Ante el esposo, Susan se cierra en la jaula de grandes dimensiones con llave y la cuelga alrededor del cuello de una de las aves, a la que echa seguidamente a volar. El símil con el alma de Susan, el espíritu que no puede poseer, aunque encierre su cuerpo, se presentaría con claridad.

Seguidamente, cuando el marido fuerza la puerta de la pajarera, Susan abre los brazos como si pretendiera echar a volar, de nuevo recreando la acción de la escena de la agresión previa y subrayando la propuesta metonímica. Como ha sido aludido, el abuso de poder queda enmarcado por la lucha de sexos en estos relatos, un rasgo argumental característico del cine de Vicente Aranda:

Entre la misoginia, el machismo, la escasez de sexo y el rechazo a la agresión fálica, las relaciones de pareja se convierten en batallas entre sexos, tema que José Luis Guarnier saca a luz sirviéndose de la siempre intrigante obra de Vicente Aranda. (...) En *La novia ensangrentada* (1972), por ejemplo, una joven esposa que acaba de perder la virginidad sueña con castrar a su marido (Hopewell, 1989, p. 344).

La batalla de Susan alude a aspectos que transgreden su condición de esposa y la emplazan como un ser desaventajado ante la posición de privilegio exaltada en la figura del marido. Aunque el relato apunta al vínculo entre ambos personajes en el pasado y desde la infancia de Susan —lo que denotaría en principio un bagaje socio-económico similar al de él— nada sabemos ni de la familia de Susan ni de su vida fuera del reciente matrimonio.

Susan se queja a su esposo de que los retratos de las antepasadas, las mujeres de la familia, no se exhiban en el hall junto a los de los hombres. Cuando consigue acceder a estos cuadros ocultos en el sótano, retratos de estas mujeres emergen provenientes de distintos momentos del tiempo, exhibiendo modas heterogéneas, aunque solemnes. La reivindicación de estas mujeres emerge en el texto como un vector que apuntaría hacia cierto discurso feminista.

El largo linaje del esposo aludido por el argumento destaca su posición aristocrática y el eco de su privilegio generaciones atrás, como ocurre con la familia de Juan en la cinta dirigida por Forqué. La reiteración de la batalla entre esposas y maridos de una misma familia queda simbolizada por el viejo veneno que el marido halla entre los recuerdos de sus ancestros, y que una antepasada trataba de hacer beber a su esposo. Para mayor ilustración, el veneno ha sido conservado en una cajita que recuerda a un ataúd, apuntando a la implicación del fantasma de Mircalla en este menester. La batalla de sexos queda emplazada en el pasado y dirigida hacia un esquema futuro que se repetirá incesantemente. Así lo manifiesta Carol al final del relato al anunciar que “volverán... no pueden morir” cuando el marido tirotea los cuerpos yacentes de ambas vampiras.

Se han resumido las inquietudes argumentales de Vicente Aranda en este periodo de la siguiente manera:

En las películas que realizó a lo largo de esta primera década se esbozan ligeramente algunas de las preocupaciones que en los sucesivos desarrollará con más profundidad. De este modo, aparecen cuestiones tales como el deseo, la lucha de sexos, el enigma del universo femenino, la crueldad en las relaciones afectivas o el abuso de poder (Castillejo, 2006, p. 6).

El dramatismo de la cinta, que no escatima en violencia tanto implícita como explícita junto a la reincidencia de un particular erotismo, toma como tema central el “complejo de Judith”. Para crear este tema argumental, Aranda se sirvió de su propia biblioteca y escribió el guion en un corto espacio de tiempo. Posteriormente, hallaría vínculos en su planteamiento narrativo con otras obras plásticas y literarias (Majarín, 2013). En estas referencias, estaría la obra del pintor alemán renacentista Lucas Cranach, que compuso plásticamente el mito de Judith en una plasmación violenta, sensual y regia. Aranda juega con la ambivalencia entre la sumisión y la violencia en el personaje de Susan que, subyugada en su virginidad, se muestra letalmente

violenta. “La dimensión de la narrativa es un continuo devenir de influencias entre expresiones artísticas interdisciplinarias” (García Guardía y Núñez Gómez, 2011, p. 217). El cineasta observaba una dualidad similar en la obra del artista del Renacimiento, que componía imágenes con dos personajes femeninos opuestos:

En el caso de Cranach, la castradora es Judith, quien casualmente lleva anillos en todos los dedos como Carmilla-Mircalla. El hecho de que apareciesen elementos culturales en relación con la película estimulaba mi ego, aunque fuese a través de cierta fantasía o más o menos por casualidad (Majarín, 2013, p. 107).

El mito de Judith aborda la decapitación de Holofernes tras ser seducido por la heroína, que blande la propia espada del guerrero para darle muerte y llevarse su testa con ella como prueba de victoria. Aunque se ha querido ver alguna alusión feminista en el mito, lo cierto sería que opera como revulsivo hacia la *mujer* al subrayar el peligro de quien es seducido y subordinado al encanto femenino. Asumir la espada como símbolo fálico en el mito de Judith estrecharía las vinculaciones intertextuales en lo referente a la castración que tratan de acometer Susan y Mircalla, quienes también, como en el mito, aprovechan la vulnerabilidad del hombre que yace dormido para llevar a cabo sus actos. En cualquier caso, en ambos relatos late “una lucha feroz entre la virilidad y la feminidad” (Colmena, 1996, p. 115), aunque en la narración de Aranda sale vencedor el esposo; si bien, la clausura del mismo resulta de nuevo ambivalente en este sentido.

De igual modo, el abuso de poder proviene de la posición de privilegio en la que se encuentra el personaje interpretado por Simón Andreu en relación a su esposa: estatus económico elevado, más experiencia vital y superior fuerza física¹⁵⁹. Las alusiones al feminismo en el relato no pasan desapercibidas aún en la actualidad: “*La novia ensangrentada* es una exploración brillante de la opresión y el hambre de liberación disfrazada de una película de vampiresas lesbianas, sexy y elegante”¹⁶⁰ (Robinson, 2020, párr. 1). El sometimiento en el comportamiento, aún dual, del esposo y la rebeldía exponencial de la protagonista son motivos narrativos de la cinta.

Un aspecto relevante del film que, además, lo distingue de los otros relatos de este análisis serían las notas surrealistas. El guion cuenta con escenas parcialmente inconexas —por ejemplo, repentinamente, que la maestra de la escuela resulte ser la propia Carmilla/Mircalla—. Uno de los momentos de surrealismo destacado de la cinta tendría lugar en el encuentro entre el esposo y la vampiresa en la playa: “la extravagante aparición de Carmilla enterrada en la arena con gafas y tubo de submarinista” es una “soterrada herencia buñuelesca que ha sido poco estudiada y sobre la que apenas se han detenido otros abordajes anteriores” (Heredero, 2000, p. 125). Es prácticamente en el centro del relato que el esposo encuentra el cuerpo de Mircalla. El hallazgo comienza con una mano en la arena seguida de un tubo de snorkel. Cuando el esposo desentierra su rostro, un plano subjetivo de Mircalla nos permite mirar desde sus gafas de buceo. Cuando el hombre prosigue retirando la arena, descubre sus pechos desnudos en un despliegue de erotismo surreal. Tras el inesperado rescate de Mircalla en la playa, esta se monta en el coche del esposo de Susan antes de ser invitada. Resulta evidente la idealización de la belleza femenina en la cinta dirigida por Aranda: aunque apenas han pasado unos instantes desde que su cuerpo al completo estuviera sumergido en la arena, ya en el coche, no ha retenido ni un solo grano en el cabello y puede lucir sin impedimentos una melena lustrosa.

La inserción de estos pasajes se apoya en la constante de ambivalencia que define el relato. Un estilema narrativo de Buñuel, que dota de gran surrealismo sus filmes sería la introducción

¹⁵⁹ Tal y como es planteado en la película de Forqué objeto de análisis.

¹⁶⁰ ‘*The Blood Spattered Bride*’ is a brilliant exploration of oppression and the hunger for liberation masquerading as a stylish and sexy lesbian vampire film. Traducción propia.

escenificada del sueño del personaje protagonista con ambivalencia en relación a lo que realmente acontece en la diégesis narrativa, como también la negación de una escena al sucederla con otra que contradice lo que ha ocurrido previamente. La cinta dirigida por el cineasta catalán se sirve de los sueños y pensamientos de Susan para escenificar pasajes que luego desdice, y también el personaje realizará afirmaciones con veracidad que contradecirá en escenas posteriores con similar franqueza. El esposo se mostrará comprensivo y solícito, para, repentinamente, divertirse maltratando a Susan. Sin ahondar en los personajes —que analizaremos más adelante— el comportamiento desorientador de los mismos serviría como un añadido más al componente surrealista del relato.

De trazar un símil entre el vampirismo y el lesbianismo aludido en la novela *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, el relato bien podría ejercer una labor adoctrinadora contra las relaciones lésbicas, que sería objeto de exterminio por el patriarca familiar en el texto literario. En la obra original, la relación entre Laura y Carmilla es manifestada como una enfermedad para la cándida adolescente, y una cualidad inhumana que hace de Carmilla un personaje sin posible redención posible. La exaltación de la belleza de ambas adolescentes en el relato y las notas eróticas apuntadas en la descripción del tratamiento que se ofrecen mutuamente, presenta un rasgo sensual denotado que no ahondaría en la explicitud de lo sexual. En última estancia, el exterminio de la vampiresa y agente dinámico en la relación, garantiza el bienestar físico-emocional de la protagonista y la tranquilidad de su progenitor. En la adaptación de Aranda, desde el inicio, “ya se insinúa la otra alternativa amorosa-sexual, la de Carmilla-Mircalla, con sus enigmáticas apariciones: poniéndose el capuchón o enterrada en la arena de la playa con sólo una mano fuera” (Rodríguez, 2000, p. 136). La cinta, como en el relato original, expone que la índole de la relación entre la protagonista y Carmilla no es sexual sino platónica y condenatoria, aunque, a nivel compositivo, el erotismo entre ambas haya sido resaltado en sus miradas, la forma en que hablan o yaciendo juntas en el ataúd desnudas y abrazadas —plano vetado para la distribución nacional—. Cabe enfatizar la dualidad del relato que plantea la condena generacional entre mujeres de un mismo linaje desarrollen de algún modo inestabilidad emocional —Susan es derivada al psiquiatra por el médico de la familia— y odian a sus parejas como resultado de perder su virginidad por medio de un acto emplazado en una violencia no concretada por el texto.

Posteriormente, Forqué también se esforzaría en plasmar la degradación de una casta privilegiada y corrupta: “Expongo la decadencia de una raza, de una familia, con ese vástago que sustituye unos valores por otros, el dinero por unas posesiones enfermizas. Hay un cúmulo de odios y perversiones exaltados, llevados al límite” (Soria, 1990, p. 117). El cineasta retrata los defectos de carácter de Juan y sus familiares sin compunción. Cuando el tío de Juan, *doppelgänger* de su padre y patriarca familiar, sale de la casa familiar de Lola, deja unas monedas como propina. Cuando el padre de la muchacha, y sirviente de la familia, ve la cantidad con la que el patrón lo obsequia, la arroja al suelo con desprecio en respuesta a su tacañería. Sin ser visto, el tío de Juan se agacha ignominiosamente al suelo polvoriento para recuperar sus monedas, revirtiendo el antiguo statu quo entre patrón y campesino.

4.2.1.2.2. Gratificación de la violencia.

Hemos elaborado la violencia como herramienta del abuso de poder en el apartado anterior. A su vez, los relatos de análisis presentan, en la mayoría de los casos, la violencia como medio de gratificación para los personajes. Tras la observación de los relatos de selección, se plantean las siguientes categorías:

- La violencia como rebelión.

- La gratificación de la venganza.
- Gratificación sexual de la agresión.

La violencia como forma de rebelión contra el orden establecido se encuentra presente en las cintas *Los violadores...* y *Condenados a vivir*, e incluyen la agresión sexual grupal en ambos casos. Tanto los convictos de la cinta dirigida por Romero Marchent como algunos de los delincuentes juveniles en los filmes por Iquino y De la Loma se encuentran en condiciones de supervivencia de considerable dureza. Ambas cintas expresan explícitamente gratificación de sus personajes, inscritos en la marginalidad, al ocupar un rol activo en los actos de violencia. Sus acciones, en este sentido, operarían como subversión al rol establecido en la situación particular en la que se encuentran: los convictos encadenados entre sí, emprendiendo un viaje con un sargento que los hostiga a punta de pistola, y los delincuentes juveniles, sin formación ni apoyo socio-familiar.

En *La novia ensangrentada*, el personaje que manifiesta satisfacción en la aplicación de la violencia sería la propia vampiresa, mientras Susan acomete los actos de violencia como mandatos que lleva enérgicamente a cabo. La gratificación de Lola, o la violencia en el reverso de roles, no resulta explícita en *No es nada mamá...* contrariamente a *La petición*, donde la gratificación de la violencia es emplazada en un contexto explícitamente sexual y fluctuante entre ambos sexos. En *La petición*, Miguel también se rebela contra las condiciones impuestas, canalizadas por los abusos de Teresa. Incluso Teresa expresa sus prácticas sexuales como manifestación subversiva contra las constricciones del entorno. Por supuesto, no se trata de inferir en la violencia y la agresión sexual como vías de escape a las opresiones socio-culturales, pero sí apuntar hacia el planteamiento de estos textos que recrean ciertas constantes de causa-efecto en este sentido.

La gratificación implícita de la venganza es un rasgo presente en la mayoría de los filmes de análisis. En *Los violadores del amanecer*, tras la agresión que sufre María, una escena muestra la indignación de su novio quien expresa manifiestamente su deseo de venganza. Por un *deus ex machina*, una tarde de paseo con su novia hacia el final del relato, el muchacho encontrará casualmente a los agresores tratando de violar a otra joven en un portal. Con el arma blanca del propio delincuente, el novio de la víctima acaba con su vida, satisfaciendo su deseo de venganza inicial.

En *Condenados a vivir*, Cathy da muerte a sus agresores dinamitando el fuerte con lo que queda la banda dentro, si bien se trata de una acción suicida en la que también ella perece. Lola tiene la oportunidad de ver a su asaltante encerrado en la misma fábrica abandonada en la que fue vejada, y El Torete da muerte a El Esquinao atropellándolo con un vehículo tras sufrir una violenta amputación a manos de este. Al igual que Cathy en *Condenados a vivir*, perecerá en la huida tras emplear los últimos instantes de su vida narrativa en la ejecución de su venganza. La gratificación de la revancha se ofrece a la audiencia y la satisfacción de la misma permanecería implícita: una suerte de complicidad entre el relato cinematográfico y la mirada que lo observa.

Cuando el cine es un arte verdadero, siempre transmite una filosofía. La de *Condenados a vivir* es puro existencialismo. Hablar de pesimismo sería otra forma de formularlo, como si el guión hiciera suya la idea más amarga de Schopenhauer: «el ser humano es el único animal que causa dolor a otros sin más propósito que querer hacerlo» (Urrero, 2020, párr. 14).

La violencia también es planteada como una herramienta para la conservación del liderazgo. Rafia y Rubiales pelean para ejercer como iniciadores de la agresión sexual en la segunda violación escenificada en *Los violadores del amanecer*. Secuencias anteriores aluden a Rafia como líder de la banda, por lo que Rubiales emerge como primera competencia en el puesto. A su vez, el padre de Rafia lo golpea con objeto de mantener su insolencia bajo control en una

escena doméstica. El sargento Brown empuña el arma de fuego contra los convictos para continuar su liderazgo durante la marcha, matando a uno de ellos cuando se niegan a obedecer su mandato de delatar al responsable del asesinato de *Slim*. La violencia queda reiteradamente asociada con la preservación del control; son Juan o Lola quienes la ejercen, dependiendo de quién se encuentre en posición de dominio, e igual ocurre con Miguel y Teresa en *La petición*. En *El sacerdote*, el padre Miguel se inflige violencia a sí mismo como medio para controlar un deseo compulsivo. El Esquinao agrede brutalmente a El Torete para imponer su particular ley en el entorno familiar, así como en el barrio. Del mismo modo, estos delincuentes juveniles son repetidamente golpeados por la policía y vejados en comisaría como modo, infructuoso, de control.

Tanto la violencia como la insensibilización hacia el otro/a suponen rasgos y motivos narrativos reiterados en los filmes de análisis. Las agresiones sexuales se suceden en los textos de estudio, y son planteadas como medio de gratificación para los personajes que las ejecutan. Desde la violación grupal cuya víctima es encarnada por Emma Cohen en *Condenados a vivir* hasta la última violación escenificada en *Los violadores del amanecer*, la violencia sexual es plasmada como fuente de placer del actante, insensibilizado a las expresiones de sufrimiento o exaltado por las mismas. De los filmes-denuncia de Iquino, a la que *Los violadores del amanecer* pertenece, se ha dicho que eran películas que: “Buscaban la complacencia del espectador masculino (sólo se desnudan las mujeres) convirtiéndole en un simple voyeur que solamente se implica en las escenas de sexo y no en la hipotética problemática que plantean los films” (Comas, 2003, p. 176).

Por su parte, De la Loma presenta en el epílogo de *Perros callejeros* “una sociedad lanzada por la pendiente del lujo y del exhibicionismo” como el contexto en el que aflora la delincuencia juvenil, y según Martín, subrayaría con ello “valores fascistas y tradicionales de este tardofranquismo” (2015, p. 113). Martín expone, en alusión al cine quinquí y prestando especial atención al film de De la Loma, que estos jóvenes delincuentes “con sus comportamientos criminales y con su sexualidad desenfrenada, amenazan con contagiar y extenderse como una plaga por todo el cuerpo social” (2015, p. 124). Esta conminación resultaría aún más exagerada en *Los violadores del amanecer*, con secuencias de violación grupales, largas y reiteradas. A su vez, las mismas, como violaciones grupales, no estarían exentas del “homoerotismo que se genera. Parece más morboso el hecho de estar en grupo, que el acto sexual en sí” (Ruiz, 2018, párr. 11). Rafia, el líder de la banda, sería quien causa más daño durante las agresiones sexuales. El guion ofrece referencias dialógicas de admiración por ello en otros componentes de grupo, con frases como “¡¿qué les das?!”. Las someras escenas en las que figura o se menciona al padre de Rafia resultarían significativas en el planteamiento del relato. En palabras de Millet, “en tales mitos prevalecen dos rasgos típicamente patriarcales: la rivalidad masculina entre varones de distinta posición o edad —sobre todo entre el padre poderoso y el hijo antagonista” (1970, p. 115). Los personajes pueden resultar del todo esquemáticos, si bien se ofrecen algunas escenas de su entorno familiar, como un enfrentamiento entre Rafia y su padre. El muchacho lo acusa de no haber recibido la adecuada formación sexual por parte de su progenitor dado que este no le llevó en su momento “una noche de la mano” para que se “iniciara con una puta” (Ignacio F. Iquino, 1978). En un amago de señalar la represión sexual como causante de los actos delictivos de la banda adolescente, el texto exaltaría la iniciación sexual en un prostíbulo con el beneplácito patriarcal bajo una luz positiva de este modo.

Perros callejeros, rodada un año antes, resultaría bastante más pacata en la plasmación de las agresiones sexuales que la posterior cinta dirigida por Iquino. En ella, el Torete, es emplazado en el lugar de la audiencia y actúa pasivamente como voyeur durante la agresión sexual que comete su compañero El Pijo contra una mujer en Montjuic. Dado que el acto resulta finalmente frustrado y la víctima logra huir, queda implícita la dinámica de las agresiones sexuales

perpetradas por la banda, si bien dialógicamente es apuntado que acuden al parque “a espantar parejas” asiduamente. Aunque la nobleza de El Torete es preservada en el argumento y no participa de las mismas acciones maliciosas que otros de sus compañeros, su comportamiento sexual resulta en cierto modo ambivalente en el relato: fuerza a la sobrina del Esquinao a mantener relaciones con él contra voluntad tras confesarle su amor, o a la novia de El Pijo cuando se mete en la cama de esta pese a las protestas de ella. El argumento apunta que el atractivo del protagonista, de solo quince años, es tal que el sexo opuesto se vería seducido invariablemente. En palabras de Martín: “La sexualidad del quinquí es excesiva y sin límites, sus transgresiones edípicas y criminales provocan fascinación en el espectador” (2015, p. 124). Incluso la joven agredida en un acto de atraco e intento de violación, lo encubre en la comisaría en lugar de delatarlo en una suerte de acto de compasión y atracción por el adolescente, subrayado en el discurso fílmico por un montaje de plano-contraplano del juego de miradas cómplices de ambos.

Hacemos hincapié en la violencia sexual de la protagonista del relato que dirige Miró aparejada a una feminidad exacerbada. Que el asesinato de Julián suponga una fuente de gratificación para la protagonista queda implícito en el relato y aludido por medio de la banda sonora durante la escena. La secuencia final, que presenta a Teresa en una expresión complaciente y orgullosa de sí misma en público momentos después de haber cometido asesinato, ofrece ambivalencia sobre si lo que se muestra emergería de la gratificación que la impunidad de su extrema violencia le produce o un acto de patológica hipocresía.

La gratificación sexual de la violencia es señalada a su vez en *No es nada mamá...* Por ejemplo, en la secuencia en la que Juan degusta una fruta exótica ensimismado mientras, por montaje, es aludido que piensa en el encierro y sufrimiento de Lola como fuente de goce, escena que emulará ella misma en el momento en que revierten los roles de ambos.

4.2.1.2.3. Represiones y castigos.

Las pulsiones del padre Miguel en *El sacerdote* adquieren el tratamiento de lujuria, al ser asimiladas como pecaminosas por él mismo en cualquiera de sus manifestaciones. Ante la imposibilidad de reprimirlas, el relato plantea un círculo vicioso, por el que cuanto más trata de ahogar sus impulsos sexuales, más inadecuados e impetuosos se vuelven éstos. El afán de dominio sobre sus instintos termina por ahondar en obsesión y tragedia subsecuentemente. La clausura de la película presenta la desvinculación del personaje con la Iglesia como solución a la paz que necesita.

De la Iglesia habría “recibido somera atención por parte de la crítica porque su estilo de realización cinematográfica se considera sensacionalista y comercial en comparación con el trabajo más “artístico” de autores españoles como Carlos Saura, José Luis Borau, Manuel Gutiérrez Aragón y Luis García Berlanga”¹⁶¹ (Tropiano, 1997, p. 157). Ciertamente, la escenificación de la castración podría ser tildada de *bruta*, pues ha sido resuelta con un gráfico plano de las tijeras de podar que enmarcan los genitales del intérprete, seguido de un plano de la expresión del rostro en el momento de ejecutar la automutilación. Incluso si la acción se ofrece como metáfora a la represión sexual infligida por el catolicismo¹⁶² durante la dictadura, la misma queda exenta de sutilezas. De este modo, con

¹⁶¹ *Has received limited critical attention because his style of filmmaking is considered sensationalistic and commercial in comparison to the more “artistic” work of Spanish auteurs like Carlos Saura, José Luis Borau, Manuel Gutiérrez Aragón, and Luis García Berlanga.* Traducción propia

¹⁶² “No hace falta recordar que la expresión y el concepto «nacionalcatolicismo», tan difundido y utilizado hasta nuestros días, fue acuñado por los propios intelectuales y teólogos católicos (Aranguren, González Ruiz, Álvarez Bolado) en el contexto de una revisión autocrítica del papel

la desaparición de la censura, por real decreto del 11 de noviembre de 1977, el cineasta abandonó la alegoría y el cine de género por un lenguaje cinematográfico más directo, al servicio de un claro mensaje ideológico (Montero, 2017).

Los suplicios del padre Miguel se suceden desde el inicio del relato cuando ensoñaciones obsesivas con escenas sexuales le impiden desempeñar su trabajo en la parroquia. Perturbado tanto por la índole como la recurrencia de sus fantasías sexuales, arma un cilicio con unos alambres que encuentra en el sótano del edificio parroquial. Cuando el párroco y sus compañeros descubren que lleva los alambres sangrantemente clavados alrededor del torso durante la jornada bajo la sotana, comienzan a barajar el diagnóstico de desequilibrio mental o desorden emocional de naturaleza patológica. El cineasta traza una crítica, con notas sarcásticas, sobre los cambios de postura que se producen dentro de la Iglesia católica durante el tardofranquismo.

Una posición que afectaba tanto o más al cambio interno de la Iglesia institucional, que al de la propia sociedad; revelando la estrecha implicación entre la difícil conversión de la Iglesia según el modelo del Vaticano II y la transición social y política (Montero, 2007, p. 4).

Por otra parte, la represión sexual como tema argumental del film ha sido puesta de manifiesto ampliamente. De este modo, se ha dicho que en el caso del padre Miguel:

La interiorización de los mecanismos represivos de la sociedad que le rodea lo conduce a la esquizofrenia, hasta el punto de acabar siendo un personaje que no pertenece a ningún territorio ideológico o social en particular, lo cual provoca inevitablemente la desaparición física, la autoaniquilación, la muerte (Losilla, 1996, p. 72).

Eloy de la Iglesia “ingresó en 1973 en el Partido Comunista de España” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 325). Sus filmes transmiten un mensaje de oposición a la diferencia de clases, el abuso de poder y la invisibilización de las sexualidades disidentes. A su vez, ofrecen retratos inusitados de la marginalidad, lo cruento o lo inconcebible.

Lo que el film articula es una historia personal que pretende ejemplificar el absurdo del voto de castidad y la denuncia de la represión —de la miseria— sexual a la que condena a sus miembros, tan vigente en 1966 como hoy mismo (Torreiro, 1996, pp. 26-27).

Simultáneamente, el film versaría sobre pareceres políticos diametralmente opuestos en constante contingencia bajo un mismo techo como detonante del desequilibrio emocional. El relato muestra pasajes de la infancia del protagonista que exaltan las posturas políticas encontradas entre madre y padre con una extrema displicencia mutua. Ella es católica y devota, mientras el padre pertenece al bando perdedor de la guerra civil. Amargo y autoritario, se muestra hostil ante los proyectos de la esposa con respecto al futuro de Miguel como religioso, a quien trata con mano dura y azotes. Miguel también experimenta traumáticamente el contraste entre su labor como monaguillo y el salvaje comportamiento sexual de los adolescentes del pueblo que violan grupalmente a una oca en su presencia: Miguel es invitado a unirse al acto, que rechaza con repulsión. En su labor de sacerdote en la parroquia, Miguel tiene por objetivo desempeñarse como un buen religioso bajo los principios católicos inculcados. Sin embargo, en la tesitura del momento, confronta directrices tan ambiguas y

legitimador desempeñado por la Iglesia desde los orígenes del Régimen de Franco” (Montero, 2007, p. 3).

contradictorias que colapsa en un intento imposible de representar a la Iglesia que ha interiorizado férreamente. Las novedosas posturas de la institución católica representadas por el padre Luis (Gutiérrez Caba) se oponen diametralmente a las convenciones que Miguel promulga e inhabilitan sus esfuerzos por ejercer la labor.

De la Iglesia había dirigido “*Cuadrilátero* (1969), *La criatura* (1977) y *El sacerdote* (1978), en cuyos guiones no consta su participación, aunque en estos dos últimos el director afirma haber trabajado” (Riambau y Torreiro, 1998, p. 325). El cineasta declaraba:

Lo único que me atraía era esa neurosis sexual de un hombre que se erotiza con un cáliz, con un crucifijo o con los muslos de un niño de ocho años, en un personaje sin ningún componente homosexual (Aguilar y Llinás, 1996, p. 136).

Y añadiría: “Lo que sí me interesa de la historia es la fuerte represión sexual del personaje. Pero tampoco me preocupaba mucho la función social del clero en España” (Aguilar y Llinás, 1996, p. 136). Sin embargo, según Torreiro, “lo que parece interesar al director no es otra cosa que la efervescencia ideológica que sacudía a la Iglesia española en los 60” (1996, p. 26).

A su vez, *Cut-throats nine*, el título en inglés de *Condenados a vivir* (1971) que se traduciría como “nueve asesinos” apunta directamente hacia el ensañamiento de sus protagonistas entre sí. La tesis del relato plantearía que el odio y la ira resultan autodestructivos, pues todos los personajes perecen violentamente en la narración tras encarnizados sucesos de contiendas mutuas que no permiten supervivencia alguna.

Como ha sido señalado, el desorden creado por el desbocamiento de la carreta favorece la caída del liderazgo del sargento Brown en el grupo. Sin escolta, él y su hija conforman una patente minoría ante los siete presos encadenados. Aunque Brown es el único que va armado, el prolongado trayecto —que obliga a realizar paradas para comer y dormir—, junto con las inclemencias del tiempo, terminarán por agotar las fuerzas de la pareja: padre e hija, hasta que se reinvierten los roles y los convictos toman el mando. La narración omite detalles sobre el tratamiento que Brown dio a los presos en el cumplimiento de la condena, pero se intuyen abusos, aunque no se apunte a la naturaleza de los mismos. La venganza de los presos contra Brown había tomado lugar anteriormente en el relato: sabemos que uno de ellos asesinó violentamente a su esposa, pero desconocemos quién es el culpable. Cada uno de los personajes recibirá un castigo letal por la violencia de sus actos. De la labor narrativo-fílmica de Romero Marchent se observa que “fue precisamente el cuidado en la puesta en escena lo que caracterizó su estilo, además de cierto tono moralizante” (Galán, 2012, párr. 2). Aunque el odio y la venganza suponen motivos centrales en el relato, la avaricia resulta una temática argumental significativa.

La violencia en *Perros callejeros* funciona de forma bidireccional de manera veloz y reiterada. De un lado, los actos delictivos de estos adolescentes se suceden y, de otro, son castigados con acciones violentas de la policía una y otra vez. Hay violencia explícita contra El Torete cuando lo llevan a comisaría en el relato. Desde que lo interceptan por fuera de la casa de Casilda, lo abofetean sin que él haya manifestado resistencia previa. En el interrogatorio, le hacen desnudar completamente y sin razón justificada. En general, el retrato que se ofrece del cuerpo de la ley es bastante lamentable, lo que se plantea como una convención dado que “en el cine quinquí, los villanos eran *la pasma*, los pijos, los políticos” (Sanguino, 2021, párr. 5). En otras palabras, los antagonistas serían los poderes en la estructura social, aunque la mayor amenaza provenga de otro delincuente mejor organizado como El Esquinao en *Perros callejeros* —o los narcotraficantes a los que da vida Enrique San Francisco en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982)—.

Figura 21. El Torete es ordenado a desnudarse en comisaría, aunque no se esclarecen los motivos. Un teléfono cubre la parte inferior de su cuerpo con respecto a la cámara.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

El cine quinqu

tiende a vincular la violencia con el subproletariado urbano e incluso con la población gitana marginada. En este sentido, podría decirse que la respuesta de los medios de comunicación en España ante la inseguridad objetiva experimentada en las ciudades por la clase obrera posindustrial —debido al desempleo, al deterioro de sus condiciones materiales y al infradesarrollo de sus prestaciones sociales— fue la promoción de la inseguridad subjetiva entre las clases medias, lo cual implica un endurecimiento de las divisiones de clase y una mayor fragmentación del mundo laboral (Torres, 2015, p. 72).

El Torete y su pandilla atracan a una pareja en Montjuic y cometen una agresión sexual contra la joven que logra huir antes de que la violación sea consumada. Tras el acto, en el reparto del botín, a Torete le toca la medalla de la chica. En el interrogatorio, la joven reconoce su medalla colgando del cuello del adolescente, pero decide encubrirlo. De este modo, no hay represalia para el protagonista más allá de las amenazas del policía que está llevando a cabo el interrogatorio y quien lo trata violentamente. Posteriormente, El Torete, fuerza a Isabel a tener relaciones con él pese a sus reticencias iniciales, igual que había hecho con la novia de El Pijo. Estas transgresiones podrían ser respondidas en cierta medida hacia la clausura del relato. Martín lo expone de la siguiente forma:

El Esquinao actúa aquí una fantasía que es de toda la sociedad: la necesidad de castrar a estos jóvenes delincuentes (...) pero también, por su propia naturaleza transgresiva, justifican la castración de estos mismos excesos. Por supuesto, resulta muy conveniente situar a los gitanos como aquellos que actúan la fantasía de la castración, como la esterilización, son políticas de control de la población que forman parte de su un abanico de poder mucho más amplio, que incluye tanto la capacidad de vivir como la de dar muerte (2015, p. 124).

El autor elabora la racialización¹⁶³ del quinqui, emplazándola en la etnia gitana en el film seminal con consecuencias en los sucesivos. Es de notar, igualmente, que el relato dirigido por De la Loma alude la procedencia de El Torete con ambivalencia en este sentido. Aunque el El Vaquilla, delincuente juvenil mediático en quien se ha inspirado el guion, sea de procedencia gitana, El Torete —como el actor amateur que lo encarna— no lo sería, y referencias dialógicas lo desmarcan como tal. “¡También, tenéis una ley los gitanos!” será una de las frases que dirija a Isabel, quien sí sería, como personaje ficticio, gitana igual que El Esquinao, el mayor delincuente en el texto fílmico.

En el largometraje analizado dirigido por Iquino un año después, la banda protagonista se compone de una representación ligeramente heterogénea. La amenaza de expansión que, apuntaba Martín, se habría cumplido en la ficción cinematográfica. Esa delincuencia juvenil ingobernable abarcaría sectores sociales de mayor diversidad que se ven envueltos en acciones delictivas por una sociedad “echada a perder”, como anunciado durante el epílogo de *Perros callejeros*. De este modo, Rafia, el líder de la banda protagonista de *Los violadores del amanecer*, es el hijo adolescente de un trabajador hostelero.

El quinqui funciona no solo como chivo expiatorio, sino también como remedio y como veneno, es decir, como una cosa y su contrario: como figura admirada y rechazada, fuente de compasión y de repugna, víctima y victimario, motivo de división social y conflicto, pero también motivo de cohesión social, gracias al sentimiento compartido que genera su sacrificio final —su muerte o su encarcelamiento— (Torres 2015, p. 69).

El Torete sería configurado como un personaje con suficiente arrojo como para lograr la obtención de sus sueños, si bien la realización de los mismos resulte efímera: se convierte en líder de la banda, conquista el amor de Isabel y forma con ella una, incipiente, familia. Sin embargo, la persecución constante y su muerte prematura le impedirán cualquier estabilidad o apego. El propio apodo de El Torete haría alusión —en cierta medida, también “El Vaquilla” — a la suerte de su futuro que, pese a la atención del público, es la del linchamiento como clausura del acto.

Estos relatos del cine quinqui muestran actos vandálicos y agresiones sexuales como modo de diversión de la banda que termina siendo interceptada por la ley. *Los violadores del amanecer* ofrece escenas de violencia sexual como reclamo y, simultáneamente, parece tratar de subrayar la indignación social que habían producido los delincuentes juveniles, con especial hincapié en la exaltación de la ciudadanía trabajadora y reivindicativa. En esta misma línea, Dana, la segunda víctima de violación múltiple, de clase pudiente y familia católica, sufre una agresión aún más atroz que la primera y colmada con una fecundación como consecuencia del acto.

Los temas básicos del cine-denuncia de Iquino son la prostitución, el aborto, las costumbres licenciosas y los problemas de la juventud por las drogas, el alcohol y el sexo. Se condenan la homosexualidad tanto masculina como la femenina, y se culpabiliza a la familia y la sociedad, sobre todo, la pudiente, de lo que socialmente se consideraba entonces una degeneración (Comas, 2003, p. 180 b).

El estatus socio-económico de las víctimas parecería condicionar en cierto modo los devenires de las agresiones sexuales representadas. Tras la violación, los acontecimientos de unas y de otras

¹⁶³ En referencia al cine quinqui, Enric Llopis hace hincapié en el estudio “de los ideologemas de ‘raza’, ‘género’ o ‘sexualidad’, no para caer en ningún tipo de política de identidad neoliberal, sino justamente para dar cuenta en toda su complejidad de los mecanismos de opresión y explotación en el capitalismo” (2016, párr. 24).

son plasmados de manera opuesta, con mejor suerte para la joven procedente de la clase obrera. Según se escenifica en el consultorio médico, María no arrastrará traumas físicos que afecten su vida marital o reproductiva. Sin embargo, Dana, la joven de clase pudiente, y familia fervientemente católica —aspecto este último reiteradamente subrayado en el film—, termina desquiciada, embaraza, suicida y, finalmente, muerta.

Figura 22. La segunda agresión escenificada resulta particularmente larga y sangrienta, y tiene a Dana, una joven de familia católica y acomodada, como víctima.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Esta filiación entre clases con menos prospectivas socio-económicas, aun cuando sus representantes son víctimas de los actos delictivos de los quinquis, desplegarían una intencionada camaradería subyacente. Como apunta Juan Sanguino, “la escena del baile en *La estanquera de Vallecas*, con atracadores y atracados en el mismo bando, es un símbolo de la empatía entre clases” (2021, párr. 4). Aún con estos esfuerzos, la cinta dirigida por Iquino transmite una elaboración algo más destacada en la planificación y la interpretación de las escenas de violación grupal que difiere de las secuencias contextuales. Especialmente en la segunda mitad del relato, en el que proliferan las escenas de discurso social, como la defensa del aborto contra la tradición católica, alusiones feministas, padres indignados por la inseguridad de sus hijas o hijos temerosos de la cólera del padre ante las tendencias delictivas, policías incansables para terminar con la delincuencia juvenil, etc. Todas estas escenas parecen rodadas con limitados esfuerzos. Resultaría evidente que el cineasta pone sus empeños en las escenas de violencia y sexo: “la lectura de los guiones de Iquino deja claro que hay muy poco espacio para la improvisación y que cada plano de las escenas sexuales (es decir, cada detalle de la confesión) está perfectamente planificado” (Melero, 2011, p. 134) mientras no se podría decir lo mismo de las otras.

Figura 23. El sufrimiento de Dana posteriormente a la agresión es subrayado en el relato.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Los esfuerzos de la cinta por introducir breves fragmentos que ofrezcan esta información a la audiencia tratan, posiblemente, de justificar la etiqueta “film-denuncia”. Tenemos también la adición de un inserto no diegético de un minuto de duración aproximado en el que se muestran protestas feministas contra la violación. Hacia el final del film, Rafia es conducido al lugar del homicidio por la policía. Tras varios flashbacks del personaje en el lugar del crimen —en los que vemos a la víctima durante la agresión mientras se escucha de nuevo la sintonía musical de la banda en su versión más animada— se derrumba y auto-inculpa. De entre los miembros de la banda, este joven hijo de hostelero, perteneciente a la clase trabajadora que ha sido líder en la diégesis de actos vandálicos y violaciones grupales, es el único que lo hace.

4.2.2. Personajes.

4.2.2.1. Violencia organizada.

Los convictos en *Condenados a vivir* varían en edad, de los treinta a bien entrada la cincuentena. Su origen es comunitariamente humilde con pocas posibilidades de progreso a excepción, posiblemente, de Dandy Tom, cuya vertiente delictiva sería el principal origen de su infortunio. Estos asesinos presos forman un grupo de siete componentes, que son:

- *Dean Marlowe* (Manuel Tejada): preso por un robo que no cometió; sin embargo, es el verdadero asesino de la esposa de Brown y madre de Cathy.
- *Ray Brewster la Antorcha* (Antonio Iranzo): alcohólico, pirómano, ladrón y asesino.
- *Joe Ferrell El Comanchero* (Ricardo Díaz): asesino a sangre fría.
- *Dick Patterson* (Rafael Hernández): criminal, enfermo terminal con seis meses de vida.
- *Slim* (Carlos Romero Marchent): apuñala por la espalda.
- *Thomas Lawrence, Dandy Tom* (Alberto Dalbés): jugador, sobornador, falsificador, asesino.
- *John ‘Weasel’ McFarland* (José Manuel Martín): violador, ladrón, asesino, demente.

De entre los demás presos, Dandy Tom y Dean Marlowe son los de mejor presencia: menos desgarrados y con mejores modales si se precisa. El intercambio de miradas entre los componentes de este grupo en búsqueda de aprobación dirigidas a Dandy en ciertos momentos de acción sirven de indicio para apuntar a este como líder informal del mismo. El pulso por este privilegio entre Dandy y Dean Marlowe constituye una de las subtramas del relato.

En el apartado 2.5. de este trabajo, apuntábamos los distintos aspectos a tener en cuenta en el análisis del personaje. Los propios intérpretes con su fisionomía, así como también la dirección de actores y la formulación del lenguaje no verbal por parte de cada sujeto constituyen elementos determinantes. Dean Marlowe se presenta como el más joven de los presos y, también, el de mejor planta. Es el que llama la atención de Cathy (Emma Cohen) y objeto de deseo de la misma desde el inicio. Aunque, como ha sido apuntado, se desconoce en el relato cuál ha sido el acto delictivo que ha enviado a Marlowe al presidio, es señalado que su condena ha sido a consecuencia de una Justicia errada. Una vez encarcelado, la degradación del personaje resulta máxima dado que Marlowe, sin antecedentes penales, lleva a cabo la venganza del grupo matando salvajemente a la esposa de Brown y madre de Cathy; hecho que esta ignora hasta el final.

Cuando ambos se atraen y Marlowe baraja la posibilidad de un futuro en libertad y estabilizando una relación romántica con ella, se asumiría el planteamiento como imposible pues tal crimen no podría dar lugar a un futuro próspero entre ambos. Marlowe ha sido embaucado por la ira y la violencia que laten en el grupo de presos, de la que él también forma parte activa incluso aunque intente proteger a Cathy de la misma. De manera similar, una vez Cathy se convierte en testigo de la tortura y ejecución de su padre y ella misma en víctima de agresión sexual, tomará parte en la sinergia de resentimiento y violencia en la que venganza se convierte en prioridad por encima de la propia supervivencia.

Ambos son ejemplos de personajes contrastados (Casetti y Di Chio, 1990, p. 178), capaces de transmitir la mejor voluntad de manera veraz y, al mismo tiempo, también de ejecutar acciones de extrema violencia y traición. Se contraponen al resto, que serían, a grandes rasgos, lineales.

Figura 24. La amenaza del grupo conformado por los presos superaría la suma de sus partes.



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero Marchent, 1971).

Por otro lado, se presenta la personificación del orden en el sargento Brown (Robert Hundar) y el binomio inocencia y bondad en referencia a Cathy, a quien une un vínculo filial. Pero en este film postclásico (González Requena, 2008), el orden, lejos de ser un símbolo inequívoco de valores, resulta ambivalente e incluso corrupto. De este modo, Brown ha engañado a los presos para sacar beneficios económicos. Brown y su familia ostentan privilegios que contrastan con la marginalidad y escasez que enmarca la existencia de los convictos. Aunque todos van vestidos de pasajeros durante el trayecto, un recuerdo del sargento en forma de flashback nos presenta

a la familia de Brown en un hogar acogedor con vestimentas cuidadas entre otros elementos que denotan bienestar. Mientras, los presos sobrevivirían en el abuso y la indigencia.

Figura 25. La felicidad de Cathy y su padre se desvanece en el contacto continuado con los presos.



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero Marchent, 1971).

En este sentido, el film plantearía la unión del grupo como fundamental para la supervivencia en un medio hostil. En cuanto Brewster huye para desaparecer solo, con las provisiones, perece. Mientras los otros, aun sin contar con refrigerios, permanecen juntos y logran llegar al fuerte.

Un tercer grupo de personajes en el relato serían los bandoleros. Aunque se insinúa que la organización de bandidos tiene tomada las montañas y apuntan hacia la carreta y la escolta cuando esta cruza, sorprendería que, finalmente, solo tres bandoleros visiblemente presentes —uno de ellos en la tercera edad— logren paralizar la caravana, que cuenta con caballos y armería. En unos pocos minutos, la misma queda desbocada y destruida por la fuerza física de los tres malhechores mencionados. La imposibilidad de estas acciones dotaría al relato de una suerte de ironía denotada.

Buddy, líder de la organización de bandoleros, es un truhán de mediana edad, contrahecho, lleno de sarcasmo y violencia. El veterano actor que da vida al personaje es un intérprete curtido tanto en cine como en el teatro y también la televisión. Se ha dicho de él que encarna “el arquetipo humillante del actor cómico Xan das Bolas, el gallego servil y casposo permanentemente disfrazado de sereno madrileño o portero de finca, que el franquismo nos quiso imponer como modelo” (Pernas, 2002, párr. 1). Cuando ríe, el eco retumba en las cumbres de las montañas como si el personaje fuese una extensión de las mismas. De este modo, el entorno, en su estructural y salvaje soberbia, parecería reírse de la providencia de los viajeros. Su sombrero desarmado y su doble bufanda le aportan una apariencia circense ridícula. Sin embargo, su dominio sobre un medio salvaje e intimidante tiene atemorizados a los viajeros, pese a ir armados. Este intérprete que tantas veces hizo de portero como apunta Pernas, opera como oráculo del medio cuya providencia supone el peor de los presagios.

Por último, aparecen el resto de los soldados al final del relato. El orden y la ley vienen representados por un trío de oficiales que se encuentran jugando a las cartas y en un fuerte en estado de embriaguez, sin autoridad para imponerse a los convictos que allí llegan y sin capacidad real para socorrer a Cathy pese a su petición de ayuda. De este modo:

La característica del protagonismo colectivo, poco frecuente en los *westerns* europeos, retrotrae con nitidez al Marchent de los grandes días. Si *El sabor de la venganza* y *Antes llega la muerte* incluían algún personaje más singularizado, las películas resultaban de protagonismo compartido (Urquijo, 2002, p. 205).

Este relato coral plantea la destrucción, tanto mútua como propia, a modo de organismo ponzoñoso. Un tósigo ineludible que acampa por los espacios e invade los personajes sin posibilidad de escape a la rauda aniquilación desplegada.

Perros callejeros señala la delincuencia juvenil como organizaciones criminales precarias de intensa y corta duración dada la efímera vida de sus componentes. Sin embargo, se centra principalmente en los devenires de su protagonista, haciendo del resto de los roles personajes secundarios. El Torete, un personaje ficticio inspirado en las desventuras del delincuente juvenil apodado El Vaquilla, cuenta con diversas secuencias en las que narra su infancia, sus fantasías románticas o su voluntad de ayudar a los de su entorno. A la vez, el film baraja numerosas escenas temerarias en las que vemos la capacidad de este y sus compinches para poner en peligro su vida y la de la ciudadanía una vez embarcados en sus andanzas delictivas. De *Perros callejeros* se ha dicho que:

Si bien sus modos bruscos, jerga barriobajera y su rebeldía conectaban con una cierta juventud indómita, sus personajes y lo que significaban no producían simpatía a casi nadie. Lo más cerca que el público quería tener a estos seres disociales, con frecuencia “colocados”, era en la sala oscura y proyectados en una gran pantalla (Sánchez, 2019, párr. 13).

José Antonio de la Loma había recopilado las peripecias de Juan José Moreno Cuenca, alias El Vaquilla, que en el momento del rodaje del primer film de la saga era aún menor de edad. Ante la imposibilidad de que Juan José Moreno Cuenca encarnara el papel, De la Loma se decanta por Ángel Frenández Franco, otro delincuente juvenil.

Que los actores no sean profesionales es una propuesta del cine de explotación para reordenar la verosimilitud fílmica desde el bajo presupuesto, creando confusión entre “los aspectos diegéticos y extradiegéticos de la experiencia cinematográfica”, — tendencia que también se advierte en el género estudiado, cuyos protagonistas solían ser quinquis tanto delante como detrás de las cámaras— (Torres, 2015, p. 81).

Siete años más tarde, el cineasta publicaría una recopilación de sus correrías en *Yo, “El Vaquilla”* (De la Loma, 1985). Sin embargo, las vidas de este y otros delincuentes juveniles retratados en la cinta estarían marcadas por la adicción a la droga y la vida penitenciaria que apenas reflejan estos textos. “Desde entonces, durante casi tres décadas, esa ha sido la vida de Juan José Moreno Cuenca: cárcel y más cárcel, con pequeños intervalos de permisos penitenciarios o libertad condicional” (Silva, 2001, párr. 16). Los textos aludidos se centran en la aventura de diversas transgresiones delictivas en sus años adolescentes, convirtiéndolos en retratos propios del género de acción. *Perros callejeros* cuenta con los siguientes personajes en la banda:

- *El Torete*: 15 años de edad, huérfano, líder de la pandilla, vive con Casilda, una mujer con antecedentes penales cuya pareja se encuentra presa.
- *El Pijo*: algo mayor que El Torete, pero también menor, ladrón y agresor sexual.
- *El Corneta*: 14 años, delincuente y seguidor de El Torete.
- *El Fitipaldi*: ligeramente mayor que el Torete, ladrón de bancos y conductor especialmente temerario.

El personaje de El Torete ha sido perfilado como un antihéroe en su faceta delictiva y vengadora. Simultáneamente, ha sido configurado con leves notas de mártir y equipado de un carisma casi cristológico. En el minuto 49'30'', en pleno interrogatorio en comisaría, varios policías violentan y pegan a El Torete mientras su actitud se muestra completamente inquebrantable. El contrapicado de su primer plano sumado al lenguaje no verbal ensalza su presencia por encima de las circunstancias, del orden y de la ley. Esta secuencia intercala algún plano que lo muestra algo más cabizbajo y ligeramente sufriente, por lo que oscila entre la divinidad de un ser incapaz de sentir dolor físico la mayor parte del tiempo con la puntual extenuación de un joven mártir.

Figura 26. El Pijo, El Corneta y El Torete comparten actitud y un mismo estilo de vestir.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

En líneas generales, El Torete mantiene una sangre fría impropia de un adolescente y más cercana a la de un personaje¹⁶⁴ en un euro-western interpretado por Clint Eastwood. Repite haber estado en su casa en lugar de la escena del crimen con la certeza de que, si se muestra lo suficientemente tenaz en su resistencia a confesar, podrá salir airoso del interrogatorio. Cuando el policía increpa a la víctima y le pregunta si ya no se acuerda de las agresiones sufridas y del agente tiroteado por la pandilla en la huida que cayó muerto, la mujer, que ha experimentado una violenta agresión por parte de la banda el día anterior, queda repentinamente embelesada por la mirada de El Torete y, seducida por la presencia del mismo, decide encubrirlo en ese momento.

Si bien hemos aludido al propio alias de ambos, *Torete* y *Vaquilla*, como símil animal con el vinculado componente sacrificial, las referencias dialógicas del texto subrayan esta figura. En el minuto 52' 41'' el cura, de paisano, que regenta el correccional de menores, tras empujarle fuertemente como afrenta por volver a delinquir, le expone que quien es “un animal, no entiende... Entonces, se lo explico a palos. Como a ti, por ejemplo... hasta que te conviertas en persona y entiendas” (De la Loma, 1977). Este enfatizado rasgo bestial, relacionado de un parte

¹⁶⁴ Cabe destacar que la mitificación de El Torete y la pandilla se construye, además del lenguaje audiovisual, la dirección de actores y el propio relato, también por el vestuario que parecería uniformado: cazadora, suéter —frecuentemente negro de cuello alto—, pantalones vaqueros o de color marrón claro ajustados a la cadera y acampanados al tobillo, lucen constantemente en buen estado, así acaben de salir de un encierro de horas o días o hayan sido vapuleados por la policía en un interrogatorio.

con la violencia que infligen y reciben los personajes principales, generaría alusiones a su exacerbada masculinidad simultáneamente. En la escena en la que roban el coche al cliente del quiosco, Fitipaldi describe un perfil de hombre maduro, sin atractivo físico ni suspicacia, que vive feliz pagando por sus relaciones íntimas y comprando distraídamente —en este caso, el periódico—. Cuando le roban el coche a un hombre que encaja con la descripción expuesta instantes antes, ambos ríen en la huida en un alarde de superioridad con respecto a quien se posiciona privilegiadamente en estatus socioeconómico para limitarse a soñar con lo que a ellos les sobra, que sería juventud, astucia y “hombría” según apunta el subtexto. Posteriormente en el relato, ambos Fitipaldi y El Torete, tras asaltar la armería, allanan el patio del reformatorio para sacar a El Corneta y El Pijo. Apuntando con la escopeta —símbolo fálico en este relato—, El Torete se dirige al guarda y dice: “Mariano: ¡maricón de mierda! Abre la puerta o te pego un tiro” a lo que El Corneta exclama: “¡Torete, tío *macho*!”.

Figura 27. La banda se separa por orden de El Torete, que parte con Isabel en el Citroën ‘Tiburón’.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

La primera referencia dialógica establece relaciones de superioridad en cuestiones viriles de El Torete y su banda con resto de la sociedad, mientras la segunda subraya la masculinidad de este líder en particular. Sin embargo, en el clímax del relato, El Esquinao amputa el miembro viril de El Torete de un corte seco con una pequeña navaja de afeitar que apenas parece afilada. El gesto de tirar la prótesis hacia un montón de paja del establo y mostrar la acción en un plano general, arrebató la potencia en torno a este símbolo que las diversas secuencias han construido previamente. Castrar a El Torete sería sinónimo de matarlo dada la importancia que plantea el relato alrededor a su masculinidad en ese sentido. Como un fantasma, solo le quedará pendiente un ajuste de cuentas antes de perecer irremediabilmente en el significante adyacente que en mayor medida lo ha dotado de vigor ficcional: la conducción temeraria.

El pulso de El Vaquilla con la sociedad que lo margina traza similitudes y diferencias con el film de Romero Marchent. De un lado, estaría lo indeseable de sus personajes y la espectacularización de la violencia, así como la imposibilidad de salvación en un medio hostil desde su misma estructura. Entre las diferencias, cabe destacar que, en última estancia, el euro-western de análisis propone la transgresión del personaje femenino al vengar las perversiones y los delitos acometidos por el grupo, ejecutando a los supervivientes y sacrificando su vida en

el acto. En *Perros callejeros*, el rol de la mujer¹⁶⁵ sería fundamentalmente pasivo y los enfrentamientos tienen lugar entre hombres dentro de un tipo de masculinidad exclusivamente. Esto no exige que el film aludido plantee el acoso y la agresión sexual como motivos argumentales; lo que se trata de resaltar sería, precisamente, que los personajes femeninos resultan marcadamente planos, si bien, los roles en el relato dirigido por De la Loma se deducen estáticos incluso en el caso del mismo protagonista.

Tanto los protagonistas del *Perros callejeros* como *Los violadores del amanecer* se dedican a los atracos y las agresiones sexuales, mientras los segundos se centran en estas últimas. El film contiene largas y explícitas escenas extremadamente violentas en escalada. Los componentes de la banda son:

- *Rafia*: rubio, de complexión atlética, hijo de hostelero, líder de la banda.
- *Rubiales*: cabello rizado, delgado. Se desconocen datos sobre su familia.
- *Caña*: huérfano, sexualidad cuestionada.
- *Quinto*: hermano de Lagarta, padre alcoholico, precariedad familiar extrema.
- *Lagarta*: menor embarazada posiblemente de su hermano, enamorada de Rafia.

Todos son menores. Lagarta es la única mujer. Su madre trabaja en el servicio de limpieza, pero según entendemos por los diálogos, también ha ejercido la prostitución igual que Lagarta. La familia vive en la indigencia.

Figura 28. Rubiales, Caña, Rafia, Lagarta y Quinto en la trastienda, que han empapelado con recortes de revistas de desnudos femeninos.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

El relato nos presenta fugazmente al padre de Rafia, líder de la banda. Su progenitor es un cabeza de familia autoritario que regenta un restaurante de barrio y se muestra descontento por las actitudes delictivas de un hijo al que, según expresa, preferiría ver preparándose para la universidad. Como medida correctiva, vemos que emplea la agresión física contra el muchacho

¹⁶⁵ Los rasgos edípicos son denotados tanto en *El Torete* como *El Corneta*. En el caso del primero, ha tomado el rol del esposo de Casilda como sustentador de la familia por medio de sus actos delictivos, que ella promueve. En un principio, se trata principalmente de robo de coches y robo por tirón, que escalará hasta atraco a bancos entre otras fechorías.

y, por ello, el joven le resiente. De resto, el grueso de la banda carece de estructura familiar estable o posibilidades económicas.

Figura 29. El relato presenta al padre de Rafia como un hostelero de mano firme.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Los personajes del relato dirigido por Iquino son, como en *Perros callejeros*, denotadamente planos, lineales y estáticos. No hay evolución a lo largo de la trama y el cambio consiste en que los actos cada vez son más brutales hasta que la policía termina por detenerlos. Solo Rafia experimenta un fugaz pasaje de arrepentimiento una vez es apresado, pero queda resuelto en un plano de su rostro levemente compungido (figura 9) para dar fin a la presencia del personaje en la trama. El resto de los participantes no mostrará cambio de actitud ni al ser conducidos al penitenciario, que de nuevo se resuelve con plano medio de Rubiales y Caña entrando en el furgón policial con las muñecas esposadas. Estos personajes no ostentan vida ficcional que transgreda los actos delictivos que cometen, por lo que en el mismo momento en que son detenidos, se resuelve la narración de inmediato.

Si comparamos la caracterización de estos personajes con los protagonistas de *Perros callejeros* encontramos algunas diferencias. Para empezar, el relato dirigido por De la Loma ofrece pasajes destinados a motivar la empatía del público, como la generosidad de El Torete con Casilda, las confesiones a sus amigos por el amor que profesa a Isabel o la confianza que deposita en el policía con el que entabla amistad. El protagonista cuenta con un lado tierno y acciones de cierta buena voluntad en el caos de la escalada delictiva. *Los violadores del amanecer* se confieren como adolescentes enardecidos y amorales, que se divierten con el sufrimiento ajeno y manifiestan una constante obsesión con el sexo y la agresión. Sus víctimas son también figuras pasivas y estáticas que no presentan matices ni dinamismo a lo largo del relato, como el resto de los personajes.

Para cerrar la configuración de los personajes grupales en organizaciones de violencia dentro de los textos de análisis, hacemos mención al binomio Susan / Mircalla en *La novia ensangrentada*, que operarían conjuntamente como una. Vicente Aranda realiza una vinculación intertextual en la configuración de la pareja de féminas con la obra del pintor alemán renacentista Cranach al manifestar “que siempre pintaba a dos mujeres, una de ellas la castradora y otra la violada. (...) Le añadí en medio un hombre, que es como un muñeco. A mí me gustaba ese esquema” (Majarín, 2013, p. 107). De esta manera, la interacción de los personajes estructura las acciones que, en el caso de Mircalla y Susan, son ejecutadas de forma conjunta.

4.2.2.2. Relaciones disfuncionales.

El film *La novia ensangrentada* tiene por protagonista a Susan (Maribel Martín), una bienintencionada mujer que apenas ha cumplido la mayoría de edad y es descrita por el doctor que va a visitarla, y también el propio marido, como infantil. Susan, de cabello largo y constitución atlética, se presenta como un personaje generalmente risueño, con puntuales cambios de humor ocasionados por sus malos presagios.

Sus expectativas matrimoniales se ven rápidamente truncadas tras experimentar la violencia infligida por su esposo y presenciar asiduas apariciones de un fantasma que se asemeja físicamente a una antepasada del marido, fallecida desgraciada y prematuramente. Como ha sido señalado, si bien el largometraje escrito y dirigido por Aranda tiene por inspiración la novela *Carmilla*¹⁶⁶, esta misma no aborda el matrimonio como motivo argumental en absoluto. De hecho, el único hombre que figura entre los personajes principales de la novela sería el padre de Laura —Susan en el relato fílmico—. El director catalán ha formulado un híbrido argumental en un personaje que se desempeña a modo de un padre amoroso y, a su vez, un marido violento, de manera que el rol encarnado por Andreu se manifiesta como agresor y cuidador afectuoso intermitentemente.

En la novela, la protagonista no acomete acto violento alguno. Por otro lado, tampoco Mircalla / Carmilla alienta a la protagonista a la agresión. En este sentido, el film presentaría violencia en la sinergia matrimonial como aditivo argumental.

En una pesadilla en la que, inicialmente, no se distingue de la realidad en la película, Susan ejecuta el brutal crimen, salpicando el lecho de su matrimonio con la sangre de su marido en una inversión de lo vaticinado en el título de connotaciones horribas y sexuales. Esta escena en particular ilustra cómo el largometraje se encuentra a caballo entre el séptimo arte y el cine de explotación: por un lado, presenta el asesinato imaginado como una especie de acto lascivo violentamente espectacularizado. Por otro, recuerda a *El discreto encanto de la burguesía* de Buñuel, el hito surrealista que se estrenó el mismo año y que difumina la realidad de la misma manera¹⁶⁷ (Large, 2011, párr. 5).

Como ha sido elaborado anteriormente, las contradicciones extremas y constantes de ambos personajes, Susan y el marido, al resultar inexplicadas generalmente en el relato, aportan un componente surrealista añadido. En lo referente a la caracterización física, la mimesis que tiene lugar progresivamente entre los personajes de Carmilla / Mircalla y Susan es denotada en el texto por medio de diferentes significantes. Este proceso sería anticipado por el cuadro de gran tamaño que figura en la composición de los planos de Susan en su primer encuentro con Mircalla —cuando esta ha llegado a la casa y la protagonista acude al dormitorio para proveerla de enseres—. En la obra plástica aludida, dos mujeres se abrazan efusiva y devotamente mientras

¹⁶⁶ La novela, escrita por Sheridan Le Fanu, se publicó por primera vez en 1872.

¹⁶⁷ *In a nightmare that is at first indistinguishable from the reality of the film, Susan executes the brutal crime, splattering her marriage bed with her husband's blood in a horrific, knowing reversal of the sexual implications of the film's title. This scene in particular illustrates how the film straddles art and exploitation: on the one hand, it presents the imagined murder with a kind of leering, here-comes-the-money-shot stance. On the other, it puts me in mind of Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeois, the surreal landmark which was released the same year and which blurs reality in much the same way.* Traducción propia.

una dirige su mirada a quien observa; y aunque bien podrían ser madre/hija, la intensa sensualidad de la composición dificulta una lectura clara del tema apuntado.

Figura 30. Plano de Mircalla mirando a Susan desde la cama.

Figura 31. Contraplano de Susan frente al cuadro de mujeres abrazadas.



Fuente: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

Durante el diálogo entre la vampiresa y Susan, podemos ver el cuadro al fondo, pero con claridad durante el plano-contraplano, sugiriendo desde el subtexto un acercamiento físico, y emocional, entre ambos personajes.

Por otro lado, la imitación paulatina de Susan con respecto a Mircalla será denotada no solo en la forma de las prendas del vestuario sino también en su cualidad cromática. Una vez se desprende del traje de novia que lleva en las secuencias del inicio, la protagonista continúa luciendo pantalones, blusa y suéter en tonos neutros y ropa para dormir completamente blanca. Pero, una vez Mircalla se presenta como huésped ataviada con vestidos de gasa color malva, Susan hará lo mismo como un signifiante más de transformación y acercamiento entre ambas féminas. Ciertamente, el vestuario no es baladí en la obra de Vicente Aranda, dado que:

En su dilatada trayectoria, concretamente a partir de *La novia ensangrentada* (1972), perfila a sus criaturas no sólo por su forma de vestir, hablar o comportarse, sino también por sus modos y maneras de encarar el sexo, fractales a la hora de tamizar su retrato psicológico, sus flaquezas y fortalezas, sus mieles y sus hieles (Freixas y Bassa, 2005, p. 291).

Carmilla / Mircalla desempeña los roles de influenciadora y modificadora en el relato (Casetti y Di Chio, 1990, p. 179), mientras el personaje del marido tomaría la posición de conservador y preservador del estado inicial. La primera manifestación de este personaje tiene lugar a pocos minutos del principio, en la secuencia a la entrada del hotel. Allí, Susan se percata de que una mujer¹⁶⁸ de mirada fría, si bien intensa, la observa desde el asiento del conductor en el interior de un coche aparcado. Al saberse vista, la desconocida cubre su cabeza con una capucha negra sin bajar la mirada. A partir de este momento, Carmilla se manifestará como un fantasma que vaga tanto por los jardines como el interior de la mansión y aparece en los sueños de Susan.

¹⁶⁸ Este perfil de personaje, una mujer elegante y misteriosa que detona la crisis subyacente de una pareja y cuyas intenciones resultan ambiguas hasta bien avanzado el relato, es propio de los largometrajes previos del cineasta catalán, como *El cadáver exquisito* (1969) o *Fata Morgana* (1966).

Finalmente, Carmilla se materializará en la desconocida que encuentra el esposo semienterrada en la playa.

Como un espíritu, la presencia de Carmilla observa los acontecimientos de la pareja y es detectada por Susan antes de que el marido cometa un acto violento contra ella. En lo que respecta al entorno de él, las alusiones a su condición patriarcal no resultan particularmente sutiles: mandamás de la casa y el servicio —con varias personas internas—, cazador, en ocasiones marcadamente misógino, así como violento y posesivo.

Se indica que el estatus del esposo es alto dado el castillo que habita y el personal de servicio que depende del mismo. Su misoginia es plasmada sin demasiadas sutilezas, como la escena de caza en la que se ensaña con las presas particularmente si son hembra, con el trato que propicia a Susan, que es denotadamente sádico en ocasiones, o el destierro de los retratos de sus antepasadas mujeres en el sótano del castillo.

El rol protagonista y el que experimenta cambios considerables a lo largo del relato sería Susan, quien transita de esposa potencialmente abnegada a asesina vampiresa misándrica en la conformación de personaje dinámico dentro de las tipologías de Casetti y Di Chio (1990, p. 178). La batalla que se libra entre ambas mujeres y el esposo ha querido ser interpretada como una alegoría a la lucha del feminismo contra el patriarcado, si bien las notas surrealistas del texto y la extenuante ambigüedad en el comportamiento de los personajes no terminaría de establecer plenamente esta dirección en el relato. Como el propio cineasta declararía, la censura del momento era mucho más permisiva con las cintas de género, pero continuaba por poner numerosos impedimentos. Tanto en este film de 1972 como en la novela primigenia un siglo anterior, Carmilla / Mircalla y Laura-Susan no mantendrían una relación de naturaleza explícitamente sexual, si bien sería lo insinuado por el subtexto y escenificado simbólicamente en ambos relatos.

Cabe destacar el personaje de Carol, la niña preadolescente que habita en el caserón con el servicio y que presenta rasgos físicos similares a Mircalla y a Susan, sería una creación de Aranda que no figura en la novela original. La escena de su presentación cuando, la joven esposa llega por primera vez a la casa aún vestida de novia, muestra a Carol vestida de rojo y equipada con una rosa roja para entregar a la recién llegada. Este color aparece infrecuentemente en el universo del texto, con la excepción de la sangre en las escenas violentas. Teniendo en cuenta que Susan perderá su virginidad violentamente en la secuencia siguiente, metonimias y simbolismos son servidos por el relato en relación al acto posterior: el rojo carmín indicativo de sangre en representación de lo pulsional y las flores como metáfora de lo fisiológicamente femenino.

El vínculo de los tres personajes es una constante en el relato: Carol articula los movimientos de la daga que aparece en los sueños de Susan y es literalmente alumna de Mircalla en la escuela local. Al final del relato, el marido sacrificará al trío de mujeres al completo en la versión internacional —que finalmente es la que se comercializa en España—.

De cualquier modo, los personajes resultan, más allá de las alusiones psiconalíticas del texto que tratan de explicar el repentino cambio en la naturaleza inicialmente calmada de Susan —y se pueden sentir algo forzadas—, suficientemente planos, incluso con sus contradicciones, como para satisfacer las convenciones propias del cine de terror. Es de notar que el cineasta no se encontraba plenamente cómodo en el género, planteamiento estético-narrativo inusual en su filmografía por demás, y trató durante el rodaje de ofrecer rasgos de cierta veracidad. Posteriormente, declararía: “pude recuperarla hacia el realismo, en fin, un carácter realista a lo que era fantástico. Un caso, la escena en que ella es la maestra que enseña a los niños, no estaba en el guion y la rodé” (Majarín, 2013, p. 104) —pero, esta misma secuencia aporta de nuevo

notas surrealistas al relato, pues Carmilla solo se presenta como maestra de la escuela local puntualmente en esta escena: de manera inexplicable y sin continuación narrativa.

Otro de los inconvenientes del proyecto fueron las dificultades experimentadas por el cineasta con la actriz Alexandra Bastedo. De un lado, estaban las quejas de la intérprete y ciertas resistencias para llevar a cabo las escenas de desnudo acordadas por contrato. De otra, estaría la percepción del cineasta de poco respeto por parte la actriz hacia el vestuario. Aranda argumentaba que “entre otras cosas, llevaba un vestido de novia con el cual no tuvo nunca el menor cuidado. Resistió hasta el final ¡de milagro! Acabada la película, se cayó a trozos” (Majarín, 2013, p. 99). Como ha sido indicado, el vestuario sería un significante de relevancia para el cineasta catalán, así como las notas de sensualidad y sexualidad de los roles protagonistas.

En el film, lograr la dominación de Susan moviliza el deseo del esposo, mientras la manipulación de Mircalla posiciona el sacrificio del marido ejecutado por la joven esposa como objeto de deseo de la misma, dado que

el Sujeto se presenta como aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto o actúa concretamente sobre él y sobre cuanto se interpone en el camino hacia su meta (Casetti y Di Chio (1990, p. 184).

De este modo, Aranda posiciona los personajes del esposo y de Carmilla con misiones encontradas, y a la protagonista como eje objetual de estas operaciones.

Tanto el relato de Aranda como el de Forqué ofrecen como personajes centrales a mujeres inicialmente inocentes y frágiles que se transforman en potenciales asesinas tras ser sometidas a vejaciones por el sexo opuesto. De nuevo, en *No es nada mamá, es solo juego*, la propuesta es similar en este sentido. Lola es una aldeana que sufre las extenuantes torturas de Juan, el patrón, hasta que se revierten los papeles en la clausura del relato.

Este radical trueque, entre dominador y dominado, así como la precipitación en un desenlace predeterminado, se convierte en un “Deus ex machina”, mediante el cual, para cerrar el arco argumental, se repiten, exactamente, con sujetos distintos, no solo los hechos, sino las mismas circunstancias. La transformación de la muchacha, su paso de víctima a verdugo, llega abruptamente, sin que al espectador se le hayan dado, siquiera subliminalmente, indicios suficientes para la necesaria comprensión (Soria, 1990, p. 116).

Como ha sido mencionado, la inversión de poderes tiene lugar de manera abrupta y sin motivos argumentales que realmente justifiquen tal extremo giro, más allá de la deteriorada situación económica que los dueños de la hacienda experimentan desde el inicio del relato y que no se soluciona al ser la muchacha la inesperada heredera. El film dirigido por Forqué sería identificado como un drama *exploitation* con considerables dosis de contenido erótico. El largometraje se clausura con la muerte implícita de Juan, insinuado por el último plano del relato en el que Lola le da caza montada a caballo; un final circular que alude al comienzo con la escena del homicidio de su predecesora. En *La novia ensangrentada* la posición social de Susan podría ser equitativa a la de su esposo. Sin embargo, *No es nada mamá...* contempla una reversión de clases en su planteamiento.

No es nada mamá... es la historia de una familia o, mejor dicho, del representante de una familia que fue poderosa y que, cuando la película empieza, está ya en decadencia.

La familia vive en una hermosa y antigua casa colonial y consta esencialmente de la madre y del hijo, el señorito, que estudió en el extranjero y al que vemos cómo no se deja examinar por un psiquiatra. En efecto, es todo un caso singular de psicopatología, al que se presenta de buenas a primeras en toda su sádica y ostentosa exhibición de un típico detentador de la fuerza y del poder, que los coloca al servicio de su innoble y degenerada personalidad. Esta se compone de tres elementos esenciales: violencia, sexo y sadismo; es un tarado obsesivo que se refugia y apoya con frecuencia en recuerdos de su niñez, como si quisiera explicar, con la ayuda de Freud, su conducta actual (Cebollada, 1993, p. 119).

Entre las semejanzas de ambos textos estarían las notas psicoanalíticas además de los motivos argumentales sobre una confrontación erótico-violenta y, también, cierta poética en su retórica, así como resonancias política y/o sociales de trasfondo. A su vez, ambos protagonistas masculinos presentan ciertos paralelismos: posición privilegiada (como apuntaba Cebollada en la cita anterior sobre Juan, también el esposo de *La novia ensangrentada* se ha formado fuera, laboral o académicamente)¹⁶⁹, sádicos y maltratadores físicos, cazadores... serían aspectos comunes. El autor apunta que “toda la fuerza efectista de la historia parte de la figura y de las reacciones de ese personaje cruel. (...) Su fuerza está en la humanidad del personaje” (1993, p. 119). Sin embargo, además de su sadismo y su obsesión por Lola, el personaje no presenta notas emocionales de mayor profundidad que las de un niño que juega obstinadamente con un muñeco nuevo.

En el mismo registro, se muestra dependiente de su madre, a la que doblega y manipula con el mismo chantaje emocional que pondría en práctica un infante —en el caso de Juan, la pataleta incluye un amago de automutilación con una hojilla de afeitar como amenaza máxima, ante la que la madre cede inmediatamente—. El relato evoca repetidamente escenas del personaje en la niñez con su padre, patrón y figura patriarcal máxima, recorriendo las tierras. En ellas, el padre galopa junto a su descendiente, seduce y goza sexualmente de una serie de campesinas en su presencia, hasta que padre e hijo sufren un accidente y caen en una fosa en la que el progenitor pierde la vida. La reincidencia en mostrar estos pasajes y aludir al trauma derivado de la misma por medio de la banda musical emotiva que entra al pie de cada flashback, el lenguaje no verbal del personaje y su imposibilidad de reacción cuando estos recuerdos le embargan (que es frecuentemente en el relato) parece apuntar los mismos como semilla de su trastorno.

En un inicio, ante el acoso obstinado de Juan, Lola trata de renunciar a su empleo como sirvienta en la casona. Sin embargo, no solo no recibe ningún apoyo del entorno, sino que cada componente, desde el ama de llaves, la madre de Juan, hasta su propio novio, la presionan para que continúe. De este modo, la muchacha se ve forzada a aceptar el abuso y adaptarse a un trato que culmina con su encierro en una fábrica abandonada durante y días sin alimento. Aunque Forqué elabora la denigración de los personajes y del entorno, el eje de las escenas se emplaza en el componente sensual, y sexual, de las mismas. “Andrea Rau aporta su juvenil frescura, hecha de primitivismo y sensualidad” (Soria, 1990, p. 116) y la manifestación de su lenguaje no verbal, desde la expresión de su rostro hasta la colocación de su cuerpo, trabaja a favor de un erotismo localizado en la sumisión y el comportamiento infantil, propio de iconos de la sensualidad como los personajes interpretados, por ejemplo, —salvando las distancias— por Marilyn Monroe; razón de más para que el inesperado giro a femme fatale que doblega a su maltratador con suma sangre fría, no corresponda en absoluto a las constantes del personaje a lo largo del relato. El éxito comercial internacional del texto, con el que Forqué manifestaba sentirse complacido, residiría en gran medida en su propuesta *exploitation*, paralela a un film

¹⁶⁹ Se menciona en el largometraje que este señor lleva 7 años sin pisar el castillo antes de contraer matrimonio.

rape-revenge, si bien la violencia en la clausura del relato permanece implícita y no es mostrada, como suele ser convención en este género. De igual modo, el relato gira en torno al atractivo de la actriz protagonista y la sensualidad construida en relación a su degradación, las agresiones y abusos sexuales a los que es sometida, que ella terminará aceptando, en la ambigüedad¹⁷⁰ de la cinta, como modo de supervivencia.

Figura 32. En la escena de presentación, Lola lleva una falda manchada de sangre de conejo entre las caderas.



Fuente: *No es nada mamá, solo un juego* (José María Forqué, 1974).

En cualquier caso, no pretendemos restar el esfuerzo en dotar al film de cierta simbología y algo más de trasfondo. Lola aparece por primera vez en la segunda escena, la del funeral. Durante la jornada —pues está trabajando cuando pasa la multitud que acompaña el féretro— porta unos rulos cubiertos por un pañuelo en la cabeza y lleva la falda manchada de sangre: la de los animales que procesan en la fábrica rudimentaria en la que se desempeña como empleada. Los rulos llaman la atención sobre el cabello de Lola, que será cambiado a un estilo algo más sofisticado en el proceso de adoctrinamiento llevado a cabo por Juan que hará las veces de Pigmalión. La falda manchada de sangre puede ser interpretada como un indicio simbólico del estatus socio-económico de Lola —trabajadora en el matadero de conejos— así como su género y condición en la estructura social plasmada como mujer, es decir, vulnerable de ser violentada.

La petición, de nuevo, plasma el relato de una violenta fémina, pero, esta vez, en total dominio de su sexualidad, la cual queda inscrita plenamente en el sadismo. Teresa no se convierte en una persona violenta por agresiones sexuales perpetradas de la mano del sexo opuesto, sino que nace naturalmente sádica. Su relación clandestina con Miguel le permite explorar cierto placer en el dolor bidireccionalmente, pues lo ejecuta y lo recibe. Este personaje protagonista vence el pulso violento que mantiene con su amante en el acto del homicidio que termina con la vida del mismo. Como se ha dicho, se erguirá seguidamente como asesina al agredir a Julián a sangre fría esa misma noche y tras servirse de su ayuda para deshacerse del cadáver en su

¹⁷⁰ El texto no dota al personaje de la suficientemente profundidad como para elaborar si se trata de una estrategia o si existen sentimientos encontrados en su sumisión. Simplemente, la muchacha hambrienta acepta la propuesta y se adapta a una relación que presenta aspectos de noviazgo conjugados con abusos y fantasías eróticas extremas, tales como ser “cazada” en medio de la selva disfrazada de *conejita*. Una vez adaptada a la rutina, su actitud es complaciente y feliciante en la manifestación, se entiende, de una suerte de síndrome de Estocolmo.

alcoba. Sabemos de la psicopatía de Teresa desde la primera escena en la que juega con Miguel de niña. Pilar Miró declaraba en el periódico El País que trataba de:

Reflexionar sobre la educación de la infancia, una forma de educación que todos hemos soportado y padecido, absolutamente convencional y en la que, paradójicamente, todo lo que desearíamos hacer está prohibido. Dicho con otras palabras, he pretendido analizar cómo resulta totalmente inútil pretender que una persona responda a una moral obligada sin asumir real y racionalmente (Harguindey, 1976, párr. 1).

Si hay un rasgo que atraviesa el personaje de Teresa por encima del sadismo, sería la hipocresía. Aunque desarrolla cierta complicidad con Miguel a lo largo de su relación, Teresa se muestra como un personaje frío que solo persigue su gratificación personal, incapaz de la empatía. La única escena que muestra a Teresa en la parte menos ventajosa de la desigualdad de condiciones es durante la cena con sus padres. La película recrea escenas ausentes en el relato de Zola que describen una familia preocupada por mantener las apariencias y, sobre todo, por esconder cualquier escándalo o tachadura social ante la presencia de la joven. Se indica que Teresa es una persona inteligente y astuta, con capacidad para leer más allá de lo que le es ocultado por el entorno. Sin embargo, sus progenitores alientan que simule vivir en la inopia, como una joven que debe permanecer inocente y ajena a cualquier asunto que no se mantenga en las relaciones sociales y familiares más decorosas. Así, es apuntado que Teresa debe parecer inocente o necia, aunque no lo sea, y aparentar con la mayor hipocresía que desconoce lo que sobradamente sabe. También se indica que la voz de Teresa es callada por su padre, con la complicidad de la madre, como lo sería implícitamente por su prometido en un futuro. De algún modo, el guion trata de apuntar que esta represión vendría a desencadenar unas prácticas sexuales clandestinas, violentas y potencialmente letales como el evasivo de dicha frustración. Es decir, se propone que una persona capacitada y competitiva por naturaleza como Teresa, forzada a mantener un rol extremadamente pasivo y complaciente en el entorno socio-familiar, pueda necesitar ejercitar sus capacidades en la intimidad de su cuarto y lograr sus objetivos particulares en su propio espacio; si bien, el componente enfermizo de la práctica opera en escalada hasta llegar ambos homicidio y asesinato.

Por otro lado, el largometraje también manifiesta en el inicio la plena conciencia de Teresa desde la infancia sobre la posición doblemente vulnerable de Miguel: por su atracción hacia ella y por su condición como sirviente.

Figura 33. En la secuencia de inicio, Teresa niña muerde la oreja de Miguel hasta sangrar.



Fuente: *La petición* (Pilar Miró, 1976).

El film ilustra fugazmente la voluntad de Miguel no solo de conquistar personalmente a Teresa sino, también, de escalar socialmente. El relato plantea la acentuación del atractivo de la protagonista por su privilegio sumado a sus posibilidades económicas y sociales pues se sabe por referencias dialógicas en relación a su oficio con el notario, que el personaje de Miguel está dotado de expectativas laborales de mejora. Miguel parece estar enamorado de Teresa también, en parte, por ambicionar la escalada en un tipo de vida que respira desde niño, aunque sea desde la posición marginal del hijo de la responsable del servicio. Él entiende a Teresa como entiende al notario: personas en el estrato de poder que ha aprendido a complacer y a hacer dependientes de sus servicios.

4.2.2.3. Incoherencias institucionales.

Si en apartados anteriores hemos analizado la operatividad del personaje como componente de grupo y los personajes en conflicto en su relación con el sexo opuesto, en este elaboraremos brevemente la pugna entre personaje e institución, como plasmado en *El sacerdote* (1978). En palabras de la Iglesia, en el relato:

Los personajes son un poco esquemáticos, con las diversas variantes del cura, si bien este esquematismo —los curas progres, los carcas, los acomodaticios, los que se casan, etc.— lo había fomentado la propia Iglesia. (...) Este esquematismo es premeditado: quise mostrar cierto teatro en el que cada personaje tiene su papel y hace su representación un tanto misteriosa (Aguilar y Llinás, 1996, p. 139).

Como ha sido apuntado anteriormente en este epígrafe, el relato emplaza al protagonista en contextos con otros personajes de pareceres opuestos conviviendo bajo el mismo techo en constante enfrentamiento. En la parroquia, el padre Luis (Emilio Guitierrez Caba) emite los discursos de la Iglesia aperturista, mientras el padre Manuel (Ramón Reparaz) hace lo propio con la postura imperante del nacional-catolicismo. Igual que el hogar español, —es decir, España—, se constituye en el texto tanto por el bando ganador como el perdedor representados en los respectivos progenitores de Miguel, la Iglesia queda constituida por ambos pareceres, integrador y conservador; si bien el padre Luis cuenta con mayor presencia escénica operando como oponente al propio protagonista, formado en los convencionalismos católicos del franquismo con profundas dudas sobre su propio rol. El organismo que engloba actitudes opuestas bajo un mismo paraguas es también plasmado en *Perros callejeros* en la propia institución policial. El oficial al que da vida Víctor Petit empatiza con las dificultades del delincuente juvenil protagonista y le tiende la mano a lo largo del relato, para presenciar, en la clausura del mismo, la estrepitosa y fatídica caída al vacío de El Torete sin posibilidad de salvarlo.

A su vez, Juan Patiño encarna al policía que veja y agrede reiteradamente a los componentes de la banda en *Perros callejeros*. Ambos representan posturas encontradas dentro de la misma institución. De igual modo:

Casi todas las dinámicas narrativas que se desarrollan en torno a los personajes pueden inscribirse en la dialéctica entre dos polos, el de *official hero* y el del *outlaw hero*. El primero expresa los valores reconocidos por la colectividad y los ideales de las generaciones anteriores, y se encarna en figuras como el abogado, el profesor, el político idealista (...) "El *outlaw* "expresa las aspiraciones inéditas de la juventud; se encarna en el aventurero, en el explorador, en el pistolero (...)

Es evidente que si en el cine clásico americano estas figuras dan lugar a un claro contraste, hasta el punto de diferenciar dos tipos extremos de actuación, existe

también, sin embargo, una tentación sistemática de aproximar estos dos opuestos (Casetti y Di Chio, 1990, p. 181).

Tal y como indican los autores, en los textos aludidos pertenecientes a los últimos años del decenio de estudio, estas actitudes opuestas se encuentran en el seno del mismo organismo para crear, en última instancia, la confusión o la desconfianza de los personajes protagonistas.

4.2.3. Escenarios: espacio y tiempo.

García Jiménez plantea una serie de aspectos a tener en cuenta en el análisis de los escenarios, como serían la naturaleza del espacio, magnitud, calificación, identificación, definición, finalidad, además de la concordancia con otros escenarios y, por supuesto, su vínculo con los personajes, con el tiempo y con la acción (1993, pp. 348-351). Como signifiante, el espacio puede ser diferencial y, también, presentar polaridades con respecto a otros escenarios del relato a modo de ensalzar el subtexto y atildar el discurso. “La policronía del tiempo narrativo presenta una gran variedad. Esa complejidad temporal nace en primer lugar por la simultaneidad, sincronía o anacronía entre el tiempo de la enunciación” (García García, 2006, p. 115). Tenemos en cuenta “diferenciar entre los espacios diferenciales *per se* y los que adquieren el rasgo de diferenciales a partir del uso que los personajes hacen de ellos” (Alfeo, 2003, p. 196). La conjunción del espacio-tiempo posibilita, a su vez, el escenario y la acción.

El espacio resulta un aspecto narrativo fundamental en *Condenados a vivir*, rodada en los Pirineos de Huesca. Romero Marchent “quiso escapar del tópico” (Urrero, 2020, párr. 10) si el espacio característico del western clásico ha sido la llanura árida y pedregosa del oeste estadounidense, la película de Romero Merchant presenta un entorno inverso. Las cumbres nevadas del film es lo primero que se proyecta en la pantalla con el acompañamiento de una melodía dramática y estridente que cesa en el cambio de plano cada vez que la composición se centra en la figura que la transita. Pese a la inversión ambiental aludida, el espacio en el relato cumple la función propia del género: plasmar lo salvaje y la peligrosidad de un entorno que no ha sido plenamente conquistado y controlado, por el que se establece un diálogo emocional en el subtexto. El cineasta madrileño:

Supo dotar al paisaje de relieve dramático y peso significativo (..) utilizó la naturaleza hasta elevarla al rango de "personaje" activo. En sus mejores películas consiguió la hazaña de convertir la geografía en el álter ego existencial de sus protagonistas, como un marco vivo profundamente sentido, convenientemente dramatizado, y sabiamente psicologizado (Urquijo, 2002, p. 195).

En este ambiente, los personajes no solo van a poder revertir los roles y convertir al castigador en sometido. Dado que se diluye la estructura socializadora vigente en el lugar de origen —el fuerte en que han estado encarcelados—, se hará del medio un catalizador para la manifestación de sus pulsiones y la erradicación de todo orden previo.

En este relato, el horror es emplazado en ambos espacios interno y externo. Una vez la caravana es asaltada, y se pierde la organización previa, los convictos toman el control en cuanto el sargento Brown y su hija se han debilitado por las inclemencias atmosféricas. La degradación progresa hasta la destrucción de cada uno de los personajes en la clausura del relato. Cabría destacar la violenta destrucción de la unidad familiar compuesta por el sargento y su hija que tiene lugar en el interior de la cabaña, el espacio con más connotaciones hogareñas del texto. La tortura del sargento y la violación múltiple de Cathy en presencia de este, culmina con un incendio que funciona como aniquilador de este espacio interior y la incineración de Brown

cuando aún cuenta con vida. Para la segunda mitad del relato, la única estructura social superviviente es la conformada por el grupo de convictos con Cathy como elemento satélite, debilitada incluso para salir huyendo.

Figura 34. El espacio interior es abrasado y derruido en “Condenados a vivir”.



Fuente: *Condenados a vivir* (Joaquín Romero Marchent, 1971).

Si tenemos en cuenta la dramática introducción a las cumbres nevadas al inicio del texto, parecería que el propio espacio salvaje opera como detonador del caos y la degradación. En todo caso, “la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, como vamos a ver, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 87). En la cinta dirigida por Romero Marchent, el espacio resulta de particular relevancia desde el mismo inicio.

Si identificamos los espacios de la violencia en *La novia ensangrentada*, encontraríamos que la misma es emplazada en el dormitorio en el comienzo, y con tintes eróticos¹⁷¹. El tiempo histórico queda emplazado en su actualidad (1972) en España. Sin embargo, con la libertad que caracteriza a la vampiresa y según se refuerza el vínculo con Susan, la acción se desplaza al exterior para terminar por tomar ambos espacios incluido el sepulcro familiar y la tumba de Mircalla.

Cuando la Mircalla soñada por Susan aparece de verdad, llamándose Carmilla, muchas tensiones de la película llegan a su punto crítico. Poco tardan Carmilla y Susan en desaparecer juntas en la niebla, actuando a dúo para atacar a los personajes masculinos de la película. Y sí, los ataques subvierten una de las normas más sólidas del género de terror: que sean los hombres quienes acosan a las mujeres¹⁷² (Large, 2011, párr. 6).

¹⁷¹ Se ha aludido anteriormente a la daga de Mircalla empuñada por Susan como símbolo fálico en la ensoñación de la joven novia, y a este tipo de simbología como rasgo característico también en textos precedentes de Vicente Aranda.

¹⁷² *When Susan's dreamed-of Mircalla shows up for real, calling herself Carmilla, the many tensions of the film come to a head. Soon Carmilla and Susan are disappearing into the mist together, trysting and making attacks on the men of the film. And yes, the attacks subvert one of horror's sturdiest genre norms: men stalking women.* Traducción propia.

Una vez Mircalla se materializa y se une a Susan, la violencia se desata de modo que transgrede el espacio de la alcoba dominado en un inicio por el personaje del marido, para emplazarse en el exterior mayoritariamente, como si la pareja de vampiresas se manifestara aún con mayor tesón en contacto directo con lo agreste.

El texto juega con elementos de la naturaleza, como el fuego, dentro de los espacios interiores como parte de su estructura simbólica. Previamente a la aparición del Susan, el personaje del marido toma café en la cocina mientras comparte sus inquietudes con el ama de llaves en relación a la salud emocional de su pareja. Escenas previas han mostrado la violencia del esposo contra Susan. Aunque se presenta calmado, la composición con la hoguera en su proximidad apunta a la fiera soterrada de su carácter desde el subtexto.

Figura 35. Aunque el esposo parece calmado, el fuego que arde en el fondo elabora el subtexto a razón de su ira contenida.



Fuente: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

En las escenas siguientes, el marido encontrará a Mircalla y la llevará al caserón cuando ella se niega a dar dirección propia. La extraña es convidada posteriormente a cenar. Su entrada en el comedor ha sido construida de manera particularmente simbólica con respecto al espacio y el elemento fuego aludido previamente.

Figura 36. Un candelabro de siete velas enmarca a Carmilla durante la cena.



Fuente: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972).

No solo se aproxima por un pasillo de profundidad casi infinita dado los numerosos arcos repetidos, lo hace enmarcada por siete velas que la pareja acaba de encender en un gesto ritual. A diferencia del esposo, la presencia de Mircalla ha sido compuesta por un fuego tenue, estructurado y bajo control. Esta menorá, de connotaciones mesiánicas en el texto, enmarca el escenario de la cena que prosigue; en la que los recién casados, y en particular el marido, tratan de averiguar la procedencia de la extraña, sin avances.

En la película de Forqué *No es nada mamá...*, aunque parte del acoso ocurre en la casa familiar, las degradaciones máximas tienen lugar fuera de la misma, ya sea en la fábrica abandonada o en la selva en los alrededores, donde el tiempo histórico consiste en su actualidad (1974) en Venezuela.

Figura 37. La oxidación y las humedades fueron trabajadas estéticamente.

Figura 38. Como también la descomposición vegetal y de los alimentos.



Fuente: *No es nada mamá, solo un juego* (José María Forqué, 1974).

Si nos fijamos a los escenarios que enmarcan a Lola, encontraremos reincidencia de elementos en estado de degradación, como metales oxidados y paredes humedecidas o mohosas. Ciertamente, la composición de elementos en proceso de putrefacción es reincidente, como primeros planos de la comida de Lola que se corrompe sin que pueda acceder a ella —aunque sí verla—. Forqué diría de las atmósferas que “están muy elaboradas y para obtener un clima sensual los subrayé de una forma subliminal, con la presencia, en todos los planos, de plantas de hojas verdes. Al reflejar ese mundo putrefacto creo que se llega a dar hasta la impresión de

que esas plantas huelen mal” (Soria, 1990, p. 118). Pero el relato también subraya otras texturas degradadas, como los óxidos, para contextualizar la vejación del personaje de Lola, cuyo proceso de tortura es construido desde el erotismo —en inglés, el film se tituló *Beyond erotica*, que podría traducirse como “más allá de lo erótico”—.

Figura 39. La fábrica abandonada en la que es encerrada Lola.

Figura 40. Ha sido configurada visualmente como una suerte de jaula de conejos.



Fuente: *No es nada mamá, solo un juego* (José María Forqué, 1974).

En todo caso, la satisfacción del cineasta con los escenarios queda patente. Él mismo comentaba: “era muy bella la atmósfera que conseguimos y que evidenciaba el carácter enfermizo y devorador de los seres enclaustrados” (Cebollada, 1993, p. 120). Más allá de la metonimia de la degradación de los personajes en la degradación de los espacios, “la inserción de los personajes en un medio agobiador, en una atmósfera podrida, irrespirable” (Soria, 1990, p. 116) resulta a todas luces evidente.

En el largometraje dirigido por Miró, cuyo tiempo histórico transcurre en el S. XIX, encontramos dos espacios contrastados: la naturaleza, los alrededores de la casa de la familia de Teresa y el interior de la misma. Desde el comienzo del relato, cuando Teresa hace señas a Julián para invitarlo a su alcoba, se propone el acceso al domicilio familiar. Aunque las intrigas se siembran en el espacio exterior —los juegos en la infancia de Teresa y Miguel, el flechazo que experimenta Julián por Teresa y lo que acontece en este triángulo—, es en el interior del hogar y de manera clandestina donde se despliegan acciones siniestras y abusivas de una potencia letal en la oscuridad nocturna, como el asesinato de Julián que tiene lugar en el lago—. Los protagonistas “reanudan una peculiar relación erótica donde el placer está marcado por la huella sadomasoquista. Y ello pese a las advertencias que Miguel recibe de su madre y a la rigidez y el autoritarismo que reina en el ambiente familiar de Teresa” (Siles, 1999, p. 111). En el espacio interior se subraya la diferencia de estratos, los posicionamientos polares del servicio y la familia.

Ciertamente, el espacio del servicio es la cocina: allí es donde Francisca realiza buena parte de sus tareas y donde los otros empleados también trabajan e interactúan. Este es el escenario en el que Teresa recibe a Miguel. Si bien no quedan del todo claro sus motivaciones, sí pretende mostrar accesibilidad al merendar allí donde lo hace el servicio, no permitiendo que Miguel y Francisca compartan la merienda con ella en el salón. En el exterior, estas diferenciaciones de clase parecen connotarse en menor medida —véase, por ejemplo, el domingo en el parque en el que los personajes se entremezclan así sea por unos instantes—. En los escenarios interiores, el estatus de privilegio se acentúa de manera ritual por medio de las acciones y configuración de los diferentes roles. “La presencia de Miguel en el dormitorio de Teresa supone no sólo

acceder al espacio más íntimo de ella, sino vulnerar además la ley familiar. Ni Francisca, ni los padres de Teresa representan el más mínimo límite para la pasión ya desatada” (Siles, 1999, p. 117). La cineasta hace de este escenario uno de los lugares más siniestros junto con el lago, pues son los espacios de muerte y, simultáneamente, satisfacción del personaje protagonista.

Figura 41. El oscuro dormitorio de Teresa supone un espacio fundamental en el desarrollo de la trama.



Fuente: *La petición* (Pilar Miró, 1976).

En el largometraje dirigido por De la Loma, los espacios presentan una propuesta urbana y opuesta a lo mencionado anteriormente. El tiempo histórico sería su actualidad, en la Barcelona de 1978. Desde el montaje inicial de *Perros callejeros* se emplaza la delincuencia juvenil en una zona de la geografía metropolitana determinada. Aunque las imágenes comienzan con estampas reconocibles de la ciudad de Barcelona, en cuanto el narrador alude al problema de la delincuencia juvenil como motivo argumental del relato, el montaje muestra un barrio particular: La Mina.

Figura 42. Imágenes del barrio barcelonés de La Mina.

Figura 43. Las imágenes de este barrio aparecen cuando el discurso inicial alude a la problemática de la ciudad.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

Si bien era un barrio de nueva construcción acorde con el discurso elaborado al principio del film sobre la problemática “de un incremento de población acelerada”, La Mina experimentaría el estigma de ser el emplazamiento de la delincuencia juvenil relatada en el film. Los habitantes del mismo protestaron por las grabaciones:

El movimiento asociativo del barrio, robustamente organizado, impidió que continuara el rodaje en las localizaciones previstas. El resto del metraje se tuvo que rodar lejos del barrio ante la oposición vecinal. Más tarde, varios jóvenes de La Mina firmaron un manifiesto titulado “No somos Perros Callejeros” como cuenta Josep Maria Monferrer en su libro “Història del barri de la Mina” (Sánchez, 2019, párr. 17).

Aunque este emplazamiento suponga el hábitat de la banda, tal y como el título del film indica, el protagonista no tiene hogar; lo más parecido puede llegar a ser el centro de menores que detesta. Para El Torete la libertad sería prioritaria —así se lo jura a Isabel en el momento de su compromiso—, y la misma es sinónimo de calle. El relato no muestra espacios personales del protagonista, como su dormitorio o su aseo, sus escenarios son los coches robados, las carreteras, la comisaría cuando es detenido, el hospital cuando debe auxiliar algún otro componente o la casa de la novia de El Pijo, que es lo más cercano a un entorno doméstico que surge en el relato; si bien las acciones en este contexto son mayoritariamente de índole sexual.

Se presenta el bar como espacio de diálogo entre policía y delincuente, y así ocurre con El Torete y el oficial, y este mismo y El Equinao secuencias más tarde; también el bar es lugar de encuentro entre el policía Rafia y su padre, y la trasera del bar en el que trabaja el muchacho es escenario de planificación de los delitos de la banda.

Por otro lado, este montaje como inicio del relato resulta paralelo al largometraje *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). Con un planteamiento rítmico y visual muy parecido, las palabras del *voice-over* del narrador resulta casi opuestas. Si en la cinta primigenia se alude a las ciudades referenciales del mundo como símbolo del capitalismo, la delincuencia de niños y adolescentes es también apuntada como uno de sus resultados. *Perros callejeros* presenta los emblemas turísticos y arquitectónicos de la ciudad de Barcelona para referirse luego a la delincuencia juvenil como “uno de sus problemas”. Si el relato dirigido por Buñuel emplazaba este sector de la juventud marginal como parte del paisaje urbano, la película seminal del cine quinquí lo desplaza desde su introducción, de manera tanto visual como dialógica, a ciertos suburbios de nueva y deficiente construcción a las afueras, una suerte de mal que se extiende hasta los emblemas de la ciudad con capacidades sensacionalistamente irrefrenables.

Figura 44. El coche como escenario es característico del cine quinquí.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

En *Los violadores del amanecer*, la banda no está ubicada en un barrio particular de la ciudad. El tiempo histórico sería su presente en Barcelona (1978). Cada componente pertenece a un sector diverso dentro de las clases baja y trabajadora. Los hermanos Quinto y Lagarta viven en un barrio de chabolas como es enfatizado por el texto. Tras los créditos, el primer escenario de agresión queda emplazado en un vecindario obrero: descampados, postes eléctricos, espacios a medio edificar, como si la capital se estuviera construyendo sobre actos delictivos y belicosos. En estas primeras secuencias, llevan a la víctima a casa de la abuela de Rafia, una suerte de rincón, bastante acogedor en sí mismo, para el disfrute vacacional familiar en el campo. El estatus socio-económico de su familia parecería a todas luces más alto que el del resto de los componentes de la banda, si bien el texto emplazará a su progenitor en la clase trabajadora. En todo caso, la cotidianidad del escenario —es muy habitual reconocer un espacio vacacional de estas características e incluso haber disfrutado de alguno similar— hace de la agresión un acto cercano produciendo aún mayor violencia en la experiencia del visionado.

Figura 45. La casa vacacional de la abuela de Rafia opera como escenario de la agresión grupal.



Fuente: *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).

Se ha mencionado la banda sonora anempática como rasgo de las escenificaciones de las diversas agresiones sexuales grupales plasmadas en el texto. Hacia el final del relato, cuando Quinto y Rubiales atacan a una turista, suena la sinfonía nº6 “Patética” Tchaikovsky. Esta incursión musical, que viene reforzada por un cartel en el rellano de edificio en el que tiene lugar el intento de violación, no obtiene explicación en el texto —no queda claro si se trata de la entrada a una escuela de baile, aunque parece posible por algunos pequeños carteles que se detectan en la pared, ni si la música, en ese caso, sería diegética—. En todo caso, llama la atención que sea la única pieza instrumental del romanticismo a lo largo del film.

Como resolución al argumento, cuando Rafia ve la marca en el suelo en el lugar de la violación y lo interpreta como un indicio de homicidio, parece comprender la gravedad del acto en sus consecuencias y actúa arrepentido en la misma escena del crimen y por primera vez en el relato; asumiendo la culpa y colaborando con la policía para delatar a los demás que, aunque apresados, no llegan a redimirse.

Figura 46. El referéndum contextualiza el relato.

Figura 47. Códigos didascálicos que lo señalan emergen con discreción en la primera parte.



Fuente: *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978).

En *El sacerdote*, el escenario protagonista es la propia parroquia. Como referencia al tiempo histórico, códigos didascálicos¹⁷³ señalan 1966 en el inicio del relato. Se trata de un espacio interior y contexto de la vida de los religiosos: el despacho del párroco, la salita de estar, el comedor, los pasillos o el dormitorio del padre Miguel, suponen lugares de diversos niveles de intimidad que, a su vez, presentan connotaciones institucionales en mayor o menor medida. La sacristía opera como antesala del espacio compartido entre religiosos y feligreses, *camerino* de la representación ritual de la misa. El espacio público de la capilla es ocupado por los feligreses que representan para Miguel la intrusión de la tentación a la vida parroquial. El confesionario se muestra como enclave de parlamentos que aluden a la actividad sexual de la misma feligresa que supone el primer objeto de deseo del protagonista. Cada rincón de la capilla y la parroquia se verá sexualizado y profanado desde la perspectiva de Miguel.

4.2.4. Acciones y acontecimientos.

Como existentes de la forma en la historia, se han tenido en cuenta espacio-tiempo y personaje. Este último es el sujeto narrativo que tendría “por principal objetivo llevar a cabo las acciones” (Barthes, 1970, p. 29). En este apartado, ahondamos en los sucesos, es decir, en las acciones y los acontecimientos. Como ejemplo, en *Condenados a vivir*, la fuerte nevada que debilita las fuerzas del sargento Brown se plantearía como un acontecimiento “cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado” (Chatman, 1990, p. 47). Los sucesos, ambos acciones y acontecimientos, deben producir cambios de estado en el relato. A continuación, analizaremos los sucesos, así como sus respectivos niveles. En una dinámica de causa-efecto —aunque no siempre es así y, con sus abundantes notas surrealistas, *La novia ensangrentada* puede ser un buen ejemplo de ello—, acciones y acontecimientos se suceden en el relato.

¹⁷³ Códigos didascálicos: “son aquellos signos gráficos que sirven para integrar todo aquello que presentan las imágenes (en el cine mudo, proporcionaban los diálogos que de otra manera no hubieran existido), para explicar el contenido de las imágenes (en el cine de los orígenes, subrayan ciertas características de los personajes: “una chica dulce e ingenua”, etc.), para pasar de una a otra imagen (“Dos años después”, “En ese mismo momento, en otro lugar de la ciudad”) y así sucesivamente. Se encuentran entre una imagen y otra, pero también en las propias imágenes” (Casetti y Chio, 1990, p. 96).

El siguiente análisis repasa los eventos relevantes de la trama en el desglose de un cuadrante para cada film; es decir, sucesos y acciones por orden de aparición en el relato tomando en cuenta los siguientes niveles en el análisis de la acción (García Jiménez, 1993, pp. 309-311):

- a. Conceptual: el “sentido de la acción” (intención, finalidad, preferencia, etc.).
- b. Proposicional: veredictos, decretos, compromisos, actitudes, exposiciones.
- c. Discursivo (argumental): la lógica de la acción.

El nivel conceptual hace referencia a la voluntad tras la acción, mientras el nivel proposicional aludiría a una determinada actitud ante una situación particular. El nivel discursivo enlaza acciones que ofrecen una lógica al relato.

A continuación, proponemos la observación de los sucesos y los niveles propuestos en cada uno de los filmes de selección para el análisis. Acontecimientos y acciones en *Condenados a vivir* se dirigen hacia el desmoronamiento de la estructura inicial, en la que la figura de autoridad y los agentes subordinados se presentan en los personajes de oficiales y presos respectivamente. Por medio de las actitudes de insolidaridad y recelo, el contexto se construye sobre un clima de hostilidad acorde con la voluntad destructiva de los roles protagonistas. Se suceden una serie de escenas que tensionan la organización del grupo y la autoridad del sargento se tambalea. En la primera mitad del relato, el statu quo se verá revertido de forma tan extrema, que culmina con la aniquilación de Brown y la violación múltiple de Cathy; ambos actos perpetrados por los vengativos convictos.

Se trata de estudiar la correlación entre espacio y acción en referencia a los asesinatos, para comprobar si hay un escenario particular para este cometido en el relato. Podría ser así en el caso de Dean Marlow y Thomas Lawrence, asesinos de mujeres entre otros crímenes, mueren en el interior del fuerte, cuando sus víctimas habían dado el último respiro en espacios interiores respectivamente. Sin embargo, el film dirigido por Romero Marchent plantea la agresión letal tanto en interiores como exteriores para casi todos los demás personajes sin establecer un vínculo significativo entre dónde y quién mata y muere. Ray Brewster “la Antorcha”, encarnado por Antonio Iranzo, estaría entre los más letales asesinos de la banda. Da muerte a Slim y al sargento Brown de manera tortuosa incinerando sus cuerpos; el de Brown, cuando aún está vivo. La cremación resulta una acción constante en el texto.

Tabla 6. Niveles de la acción en "Condenados a vivir".

marcha y llegan a la cabaña. Búsqueda de alimento. Prosiguen la marcha. Marcha en solitario de Brewster. Llegan a Fort Green. Espera a que lleguen vehículos de transporte.	Cathy es violada ante Brown, aunque Dean trate de impedirlo. Brewster, borracho, acosa y amenaza a un semi-inconsciente Brown en la escena precedente. Dean Marlowe asesina a John `Weasel' ante la mirada de Cathy. Dandy se enfada con Dean por ello. Dandy trata de cazar un ciervo con su pistola pero falla el disparo, Dean le recrimina. Al día siguiente, tratan de cazar otra vez. Dandy termina por pasarle la pistola a Dean y este acierta en el tiro y se guarda el arma. Cathy desfallece en la nieve y Dean no quiere continuar sin ella aunque los otros prefieren dejarla. El Comanchero arremete contra Dean y todos ruedan por una colina. Dandy los separa enfadado. Dean saca la pistola pero la vuelve a guardar. En las vías del tren logran liberarse de las cadenas. Gritan de júbilo mientras Cathy se echa a llorar. Brewster escapa con las provisiones durante la noche. En su huida, se queda sin reservas de alcohol y sufre alucinaciones. Hasta que Buddy y sus secuaces lo hostigan. Le quitan el oro (la cadena) y lo apresan con el fin de que los guíe a los otros (y lograr el resto del oro). El Comanchero acosa al tendero. Este, aunque se muestra hostil en un inicio, tiene miedo. Los soldados se emborrachan pero piden cuentas en nombre del tendero hasta que se dan cuenta de que los presos están armados y se emborrachan aún más. Dandy se ríe de Dean por pretender una relación con Cathy. El Comanchero desolla al tendero. Cathy trata de liberar a los soldados, pero Dandy la descubre y la abofetea. Relata lo sucedido a Dean y este se enzarza en una pelea con Dandy hasta que llega el Comanchero y asesta una puñalada desde atrás. Dean cae mientras Cathy grita. El cadáver de Dean se encuentra tumbado en el suelo entre los brazos de Cathy. Dandy continúa jugando al solitario y el Comanchero aporrea el piano hasta que se asoma a la ventana y ve cómo un carro se aproxima. Cathy va hacia la caja de explosivos y se prepara para tomar unos cuantos y encenderlos. Una vez la llama está prendida, vuelve junto a Dean. La cabaña explota.	Disc. Se produce un pulso por el liderazgo del grupo. Concept. Debilitación física y emocional de Cathy. Disc. Incapacidad para continuar de manera autónoma. Concept. Intención de venganza. Disc. Porque Dean es el asesino de la madre de Cathy no podrá formalizar una relación sentimental con ella. Prop. Venganza acometida. Disc. El pulso por el liderazgo se salda con la muerte de Dean, pero la venganza de Cathy termina con los supervivientes incluida ella misma.

Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, entre los rasgos más denotados de este personaje estarían la piromanía y el alcoholismo; sufre un inquietante delirium tremens tras consumir toda su reserva etílica y quedarse sin provisiones. Solo, pues ha dejado al resto de la banda atrás en una huida furtiva, en medio de la nieve, visualiza el fantasma vejado de Brown en su persecución en medio de la nieve. Ciertamente, Brewster había torturado y matado a Brown dentro de la cabaña, pero a Slim lo había asesinado en pleno trayecto. Como él, el personaje comenzará a ver su muerte llegar en el escenario exterior, en el contexto nevado, cuando el resto de supervivientes se encuentran más abajo, en la falda de las montañas donde el clima resulta mucho más tolerable.

Con anterioridad en el relato, Cathy presencia cómo su padre le corta el pie al cadáver que acaba de asesinar, mientras amenaza con continuar los sacrificios si el resto de la banda no reanuda la marcha. En un diálogo posterior entre padre e hija, Cathy expresa su enojo hacia el padre por lo inhumano de su misión. García Jiménez (1993, p. 329) distingue entre la acción activa —que conllevaría una actividad externa— y la acción deponente, relacionada con la pasión del personaje. Este modo de acción señala la actividad interna, aunque exteriormente no tenga lugar un movimiento que la secunde, y resultaría recurrente en la configuración del personaje de Cathy, que plasma finalmente su actividad interior en la última acción acometida en el relato con aniquiladoras consecuencias.

Establecido el drama y las tensiones, amplificadas por el aspecto salvaje y violento de los personajes y el entorno, la narración acoge el polvorín y plasma la destrucción absoluta en un clímax de explosión general. La venganza resultaría autodestructiva y la reiteración de las acciones en el relato así lo apunta consistentemente a lo largo del discurso fílmico.

También en *La novia ensangrentada* se apela a la maldad humana desde el inicio del relato por medio del rótulo que lee: “Los buenos son aquellos que se conforman con soñar lo que los malos ejecutan realmente”. Aunque expresa que los malos pensamientos habitan en todo ser humano, esta afirmación separa la acción del pensamiento, donde el último estaría presente en cada persona, mientras la acción acorde es llevada a cabo por quienes pueden ser considerados verdaderamente malvados. Si tenemos en cuenta que la siguiente imagen viene constituida un primer plano de Susan en un trayecto veloz en coche, aún con el vestido y el traje de novia puestos, el texto apuntaría hacia los malos augurios de un matrimonio joven y próspero en apariencia.

Tabla 7. Niveles de la acción en "La novia ensangrentada".

Movimiento del personaje	Acciones Narrativas <i>La novia ensangrentada</i> (1972)	Niveles de la acción
Trayecto en coche hasta el hotel. Llegada de la pareja al caserón y bienvenida del servicio. La pareja juega al escondite por los alrededores del castillo. El esposo busca a Susan por el edificio Susan pinta el retrato de Carol. Ambas se dirigen al sótano para inspeccionar los retratos. La pareja se acerca al sepulcro. Susan descansa en la cama. Conversan en el salón. Entran Carol y su madre. La pareja descansa en el dormitorio. Entra Mircalla.	Una desconocida observa desde el interior de un coche en el parking. Susan se ensombrece al verla. En la habitación, un hombre encapuchado tira a Susan sobre la cama y rasga su vestido. Susan quiere irse del hotel. En el bosque, Susan se asusta al encontrarse con la desconocida. Se aleja y el marido la sorprende sobre una roca desde la que le tira del pelo. Cuando él trata de forzar la cabeza de ella hacia su entrepierna, ella huye enfadada. Tras huir del marido, en el palomar, Susan se deja besar por él algo rendida en la persecución. Carol los sorprende. En el salón, Susan parece impresionada cuando Carol le pregunta si le gusta que le hagan daño, pero le quita importancia. Carol hace reír a Susan cuando se pone delante del cuadro de Mircalla y le hace bromas. Cuando el marido aparece, cesa la risa automáticamente. Susan se ensombrece al ver la tumba de Mircalla. Finalmente, sale espantada del sepulcro cuando el marido rompe uno de los huesos. Se agacha al suelo y trata de oler la hierba en un ataque de ansiedad. El esposo le pide perdón mientras ella solloza. Ya sobre la cama, Susan está serenada. El marido trata de tener relaciones, pero lo frena con suavidad. El se resigna y la deja descansar. Carol confiesa haber traído el puñal. Susan empieza a gritar cuando es mordida en el cuello por Mircalla. La protagonista se enfurece cuando no la creen, pero se tranquiliza cuando ve el puñal bajo la almohada. Pide irse de la casa y el marido trata de consolarla.	Disc. Inquietud ante la extraña. Prop. Ansiedad ante la inminente acción sexual. Prop. Compromiso de los sirvientes a la autoridad de la recién esposada. Prop. Entorno inquietante. Disc. Rechazo hacia la intimidad con él. Concept. Intento de dominio por parte de él. Disc. Vínculo entre la preadolescente y la joven esposa. Prop. Empatía de Susan hacia la historia de Mircalla. Prop. El esposo se arrepiente de violentarla. Concept. Hay una explicación racional. Disc. Mircalla trata de convertir a Susan en vampiresa.

Susan queda perturbada por las lecturas. El marido le pide que no se vaya de la casa. Le pide al esposo que esconda el puñal. Lo abraza y clama no odiarlo sino quererlo. Mircalla despierta a Susan y la conduce hacia el puñal. Con él, juntas, apuñalan al esposo. Seguidamente, proceden a su castración. Cuando despierta, el esposo encuentra a Susan sonámbula junto a él. Al despertarla ella comienza a gritar hasta que él la abofetea. Al descubrir la pareja que el puñal sigue en la casa y Susan sabe donde está, se asusta. Cuando el esposo va de nuevo a la playa a enterrar el puñal, descubre el cuerpo de Mircalla enterrada viva en la arena. Aunque Susan recela de la invitada en un inicio, pronto se siente atraída hacia ella. Se entristece al pensar que Carmilla es Mircalla y ha venido a matar al esposo y admite odiarlo desde que tuvieron relaciones íntimas. Ante la preocupación del marido, Susan sale al bosque de la mano de Carmilla esa noche y vuelve al amanecer, parece cambiada. En la playa, interroga a Susan por Mircalla y sus marcas en el cuello. Susan se enfada, desentierra el puñal y se dispone a matarlo, pero se hace daño a sí misma en la mano. El médico, al verla, recomienda esta vez a un psiquiatra. Carmilla y Susan realizan un rito sobre la tumba de la primera por el que la segunda jura odio a su esposo y Carmilla bebe su sangre mientras el médico las espía. El marido se enfada cuando este relata lo visto. Susan saca el puñal y asesina al médico con ayuda de Carmilla. Cuando el esposo las descubre, trata de apuñalarlo, pero logra escapar. En la mañana, Carmilla cae presa de un cepo en el bosque. El cazador va a ayudarla y Susan lo apuñala, le dispara en la cabeza y la entrepierna. Entra Carol en el sepulcro.	Prop. Confusión de Susan y racionalización del marido. Compromiso de ambos. Concept. Voluntad de aniquilar al marido. Disc. Es solo un sueño. Disc. Donde el puñal, está Mircalla. Disc. Mircalla no es solo una fantasma y es invitada al interior de la casa por la pareja. Prop. La mimesis entre Susan y Carmilla escala rápidamente. Prop. Compromiso patente de Susan hacia Mircalla. Disc. Aniquilación del sexo opuesto. Concept. El marido asesina a las tres vampiresas.

Fuente: elaboración propia.

Habíamos apuntado con anterioridad las contradicciones albergadas en el relato dirigido por Aranda en relación a las notas surrealistas: tras la llegada al hogar de los recién casados, a excepción del momento en el que el marido rasga el vestido de novia la noche de bodas — instante ambiguo que, aunque violento, no parece trascender en el encuentro— las escenas de pareja bien avenida se suceden. De pronto, en el bosque, él tira del pelo de ella a modo de juego pesado y logra levantarla del suelo —acción, por otro lado, imposible tal y como ha sido recreada en el film—. El esposo trata de forzarla y ella huye enojada. A partir de esta escena, Susan comenzará a rehuir del esposo y se planteará la teoría sobre “el complejo de Judith” por el que existiría en la diégesis “en la hembra humana una indudable tendencia agresiva cuando se la enfrenta a la pérdida de la virginidad, acontecimiento de vital importancia que es deseable y aborrecible por ella al mismo tiempo” (Aranda, 1972). Susan, que había negado su repulsa, mostrará luego su odio al esposo con ansias aniquiladoras, contradiciendo las felices escenas de luna miel planteadas en el texto inicialmente.

El surrealismo es propuesto en el relato desde la primera aparición de Mircalla en el aparcamiento a modo de vampiresa motorizada seguida por la ensoñación de Susan sobre ser atacada por el marido oculto en el armario. Tanto la presencia de Mircalla como la escenificación de los miedos de Susan imponen una dinámica en el texto por la que el mismo cesaría de rendirse a un planteamiento coherente en actos sucesivos. También las secuencias de “sueño dentro del sueño” en las que figura Mircalla a modo de fantasma vengador para luego aparecer como persona de “carne y hueso” que bucea (extrañamente) en la arena de la playa, acentúan el surrealismo en el relato a la vez que complican la labor de conectar los sucesos desde la lógica causa-efecto.

Lo surrealista y lo onírico juegan a favor de la ambivalencia del relato, de nuevo, en su clausura, cuando se anuncia que ambas mujeres, y vampiresas, pese a ser exterminadas, “volverán: no pueden morir” (Vicente Aranda, 1972). Tras la ejecución y por montaje, un plano de la prensa impresa anuncia que el marido va a ser juzgado por el asesinato de ambas mujeres. De este modo, la resolución de la trama difumina la exposición de vencedores/as y vencidos/as, pues si él cae preso (y ellas son inmortales) se revertirían de nuevo las posiciones.

Tabla 8. Niveles de la acción en "No es nada mamá, solo un juego".

Movimiento del personaje	Acciones Narrativas <i>No es nada mamá, solo un juego... (1974)</i>	Niveles de la acción
Persecución por la selva. Se dirigen al funeral. Entierran la caja ante la multitud. El tío va a comer en calidad de patrón a casa familiar de Lola. El tío duerme en casa de su cuñada y conversa con ella mientras Juan observa. Lola prosigue su rutina laboral. La muchacha acude a dar de comer al caballo. Juan comprueba la evolución de Lola durante el encierro.	Una mujer cae presa de una trampa para animales que se le clava en la pierna. Los perros de caza la devoran. La madre se enfada ante la indolencia de Juan y lo reprende. Una trabajadora atractiva se acerca al tumulto. Un señor vestido de traje blanco llega al funeral y pregunta qué ha pasado. Repara en la joven. Juan también repara en ella entre la multitud. La presencia del tío en la casa, perturba a Juan. El primero se ríe de él. Juan se enfada y se va del patio. El tío reclama dinero que le deben a su cuñada. Esta se comporta extremadamente amable con él. El tío deja una propina por la comida. El padre de Lola tira la propina al suelo de la calle con desprecio. El tío, sin ser visto por el padre o por Lola, se agacha a recoger la moneda, contento por recuperarla. Juan sueña despierto con el cadáver del padre en la fosa y cómo lo sacan a él vivo siendo muy pequeño. Aunque Juan ha llamado a la nueva doncella, la rechaza. Acude enfadado al dormitorio de su madre, esta se excusa por el incidente de Lucía y le advierte que el tío los vigila. Juan exige que traigan a Lola. Mata a hurtadillas los conejos salvajes atrapados con escopeta. Juan se auto-mutila con unas cuchillas levemente en la cara para impresionar a su madre. Esta cede y contrata a Lola como doncella. Lola se dispone a servir la mesa cuando Juan la toquetea y ella vierte la sopa por entero sobre su cabeza. La madre convence a Lola de que se quede. Lola, que juega tranquila con un cachorrillo en el patio, se asusta cuando Juan la acosa con la mirada. Lola va a llevar agua a Juan, que se está bañando. Él la toca y ella huye enfadada. El novio de Lola la presiona para que no deje el trabajo. Juan sorprende a Lola en su habitación y forcejea con ella hasta que ambos caen al suelo. Lola lo echa y encuentra unas orejas de conejo junto con un conjunto de ropa interior. Se lo pone y se ríe de Juan desde el interior de su habitación. Juan fuerza un manojito de hierbas en el rostro de Lola. Ella sale huyendo. Juan se confiesa y enternece a Lola, que accede a darle un beso. Cuando ella cierra los ojos, él la encierra. Lola le suplica que la libere ante la impasividad de Juan, que le contesta que lo hará cuando “esté preparada”. A la mañana siguiente, Juan le ofrece un vaso de leche a cambio de que se desnude. Lola se niega y enfada. La cocinera llega y le pide que se porte bien con Juan. Ella le suplica que le cuente a su novio la verdad.	Disc. Carece de empatía. Prop. Rol dominante de la madre. Concept. La muchacha es deseada por ambos. Prop. Desprecio del tío a Juan, resentimiento de este hacia él. Disc. La madre de Juan adula a su cuñado. Concept. El trauma atormenta a Juan. Prop. Tacañería del patrón. Prop. El capricho de Juan es ingobernable. Disc. El trauma atormenta a Juan. Disc. Juan rechaza la conquista fácil. Concept. Juan se rebelará hasta que traigan a Lola. Disc. Juan acosa insistentemente a Lola y esta no cuenta con apoyo alguno. Prop. Lola participa someramente del juego de Juan. Disc. La supervivencia de Lola depende de su sumisión.

La cocinera retira la comida.	Deshidratada, Lola espera a Juan con un palo escondido en la espalda. Este le pide que se quite la falda para regarla con una manguera. Lola obedece agradecida. Juan se complace por el cambio de actitud. Por la cocinera, Lola se entera que su novio se ha ido a la capital ya que la madre de Juan le ha buscado un empleo allí. Entre lágrimas, Lola lee su carta y se derrumba desesperada. Derruida, Lola acepta la fruta que le ofrece Juan a cambio de sexo.	Prop. Lola accede a los requerimientos de Juan.
El doctor examina el estado de Juan.	El psiquiatra recrimina a Juan que su gestión de los negocios familiares ha sido pésima y que están casi en la ruina. Juan, agitado, se excusa en el trauma de la muerte de su padre.	Disc. Juan está incapacitado.
Juan corta del pelo de Lola.	Juan lleva un bocadillo a Lola, que está deshidratada y hambrienta, pero está lleno de gusanos. Juan la vuelve a someter sexualmente. Le pide que termine ella de cortarse el pelo, para lo que le entrega las tijeras. Mientras lo hace, él describe pasajes de su infancia en la fábrica.	
Juan sale de la fábrica.	Lola le pregunta a Juan que si la quiere y este le deja la puerta abierta. Ante la mirada de la madre de Juan, Lola trata de salir por la puerta de la finca cuando, sin mediar palabra, vuelve para atrás por su propio pie. Tras un momento de breve tensión, Louise parece respirar más tranquila, aunque rápidamente insta a Lola a ponerse a trabajar.	Prop. Juan confía en que Lola no tomará represalias ni huirá.
El tío de Juan llega a la casa.	Louise está desesperada porque necesitan dinero. El tío se fija en Lola, que lleva puesto el disfraz de bunny mientras busca a Juan. El tío pide que “se la den”. Juan se niega. El primero amenaza con no pasar más dinero y Juan responde que no le importa. El tío se enfada y da un puñetazo en la mesa. Juan envía a Lola al bosque, engañada de que van a jugar de nuevo.	Disc. Louise quiere agasajar al tío. Por Lola no siente la menor compasión.
Meriendan juntos tío, sobrino y su madre.	El tío, borracho, está buscando a Lola y se ríe de Louise por ser procuradora de cualquier capricho de él o de su hijo. El tío le dice a Juan que está loco y que le quiere hacer un hijo (él mismo) a Lola para que sea su heredero. Le ruegue que le traiga a Lola (ahora, como un niño). Se vuelve a enfadar e insiste en ir al bosque a por ella. Pega a Juan y lo deja tirado en el suelo. Juan le ha quitado las llaves al tío en el forcejeo. Tras celebrarlo con su madre, se van a abrir el baúl de este aunque resulta que está vacío. Louise insiste en que el tío es verdaderamente rico.	Concept. El tío no acepta su verdadero estado de salud.
El tío se va al bosque en busca de Lola.	Cuando llega Juan, el tío presenta rigor mortis y está desprovisto del dinero y las joyas. Lola grita cuando Juan destroza la cabeza del tío con la empuñadura del rifle. A la vuelta del funeral, Lola se hace con las riendas de la casa ante la indignación de madre e hijo, que ahora están arruinados.	
Entierran al tío.	Lola pide casarse con Juan. Juan se muestra algo humilde en el encierro.	Disc. Lola aprovecha la oportunidad para girar las tornas.
Se celebra la boda. Lola encierra a Juan.	Lola comienza un romance con el jardinero ante la presencia de madre y gestor (Aquiles). Cuando Juan trata de huir, Lola lo persigue armada a lomos de su caballo.	Concept. Lola toma el lugar de Juan y emula su comportamiento al detalle.

Fuente: elaboración propia.

En *No es nada mamá...*, la actitud confiada de Lola, seguida de un acto de abuso por parte de Juan, contestado con un enfado de la muchacha, plantean un esquema de acción reiterado a lo largo del texto y en escalada en términos de degradación y violencia hasta la completa sumisión de ella. Los acontecimientos constituidos por la visita del tío de Juan y su fallecimiento ofrecen a Lola una oportunidad para girar las tornas que resulta ser rápidamente aprovechada.

Víctima de un inhumano ensañamiento, esa muchacha representará luego la imagen de la revancha, trágica moraleja del Talión contra la crueldad incontrolada. La película es una insistencia descriptiva en el tipo de protagonista y en sus juegos sádico-eróticos. El realismo se impone en ella a la evocación del pasado y el débil contorno ambiental que podría considerarse normal (Cebollada, 1993, p. 119).

En cuanto a Juan, la evocación de su trauma infantil supedita cada una de sus acciones y numerosas reacciones a la mayoría de los momentos emocionales ya sea porque se le reprocha o se precisa de él que preste ayuda o reaccione de algún modo determinado. El relato apuntaría al trauma como la causa de la degeneración de Juan. Si el relato anterior ofrecía fuertes dosis de surrealismo como tónica frecuente de las acciones, la locura sería el planteamiento en este otro y motivo por el que la degradación, en teoría, es llevada al extremo

Las acciones en *La petición* están atravesadas por la impunidad y la hipocresía del personaje de Teresa. Con Julián, la protagonista establece una suerte de contrato abusivo, con un compromiso bidireccional cuya parte no llega a cumplir hasta ahondar en la extrema traición. Con respecto a Miguel, la dinámica de su incondicionalidad como sirviente / compañero de juegos queda establecida desde la infancia y es reavivada en su encuentro de adultos. Las acciones en sus diversos niveles narrativos operan para plantear sinergias y dependencias entre los personajes que serán en ambos casos resueltas por la extrema frialdad de Teresa; la misma que emplea para llevar a cabo la manipulación, y en última instancia aniquilación, de sus leales amantes.

Tabla 9. Niveles de la acción en "La petición".

Movimiento del personaje	Acciones Narrativas <i>La petición (1976)</i>	Niveles de la acción
Dos niños juegan en un jardín. Julián toca la flauta en su habitación. Teresa conduce a Julián de la mano hacia el interior de la casa hasta el dormitorio. Teresa llega al pueblo en carruaje. Teresa pinta en el salón. Miguel está a punto de merendar. Sirven la merienda para los dos. Miguel y Teresa pasean. Cena familiar en el salón.	El niño carga a la niña a la pela hasta la extenuación. Ella se enfada, haciéndole daño al morderle la oreja violentamente. Cuando llega su madre, el niño encubre a Teresa y manifiesta haberse caído. El ruido de unas piedras en el cristal capta su atención. Al abrir la ventana, descubre a Teresa en la ventana de enfrente, llamándolo hacia su dormitorio. Este, sorprendido, acude de inmediato. Teresa hace un pacto con Julián para que la ayude a cambio de una relación íntima con ella. Julián la ayuda con el equipaje. Julián queda impactado por Teresa. Ambos intercambian miradas. Anuncio del regreso de Miguel. Teresa se pone nerviosa. Pide a Francisca merendar en la cocina. La madre lo reprende por empezar y anuncia la compañía de Teresa. Miguel se pone contento y algo ansioso. La pareja se mira con complicidad. Teresa pide a Miguel que haga cosas por ella de entrada inútiles a modo de dominación, como tirar el remo al agua para que lo coja. Él accede. Recrean sus juegos de la infancia con las mismas notas violentas, pero esta vez Miguel no se agota mientras la carga a la espalda. Ella protesta por la nueva fuerza de Miguel mientras él ríe. La pareja hace al amor en la casita del jardinero. Teresa ríe complacida.	Prop. Violencia con complicidad entre los niños. Prop. Se establece un compromiso. Concept. Él se enamora de ella al verla. Prop. Atracción entre ambos. Disc. Reanudan el vínculo de la infancia. Concept. Posible inversión de roles. Concept. La atracción deviene en un encuentro sexual.

Miguel y Teresa se encuentran en la alcoba de ella. Asistencia a misa en la mañana. Feria en el parque. Miguel y Teresa mantienen relaciones íntimas. Julían espera por Teresa en su alcoba junto al cadáver. La familia y los invitados disfrutan de la velada. Se dirigen a tirar el cuerpo al lago.	Cuando Teresa pregunta por el tío Armando, la expresión de sus padres se vuelve grave y se enfadan. Miguel golpea a Teresa inesperadamente y ella lo toma como una acción preambular. Teresa deja caer un guante que recoge Julián cuando está tratando de pasarle una llave a Miguel. Teresa está a punto de ser arrollada por un caballo subitamente y Julián la rescata. Ella se percató de que Miguel está muerto justo al término del acto sexual. Las emociones de Julián fluctúan entre la esperanza y el miedo. Teresa baila y flirtea desprecupadamente con su prometido. Cuando Julián desfallece, Teresa lo besa apasionadamente. Teresa mata a Julián en la barca. Regresa el baile para anunciar su compromiso.	Disc. Asuntos familiares de índole sexual son tabú. Concept. La relación es emplazada en el sadismo. Disc. Triangulación sentimental. Disc. Atención constante de Julián. Concept. Intersección de pulsión sexual y de muerte. Prop. Actitud de lealtad pese a la gravedad del escenario. Disc. El homicidio no presenta repercusiones en la vida de Teresa. Prop. Recordatorio del pacto realizado. Disc. El asesinato tampoco afecta los planes de vida de Teresa.

Fuente: elaboración propia.

Las acciones en *Perros callejeros* se establecen como el encadenamiento de una serie de peripecias. García Jiménez (1993, p. 331) define la peripecia como una acción que produce un “efecto contrario” al que tendría por objetivo en primera instancia. De este modo, si los actos delictivos, como robos y atracos, tienen por finalidad mejorar la situación de El Torete y sus compinches desde su propia perspectiva, contrariamente, trae en consecuencia la autodestrucción y la condena. Si El Esquinao apresa y mutila al protagonista como represalia por la relación clandestina con su sobrina, la opresión del líder, lejos de acatar o reducir al muchacho, obtienen como resultado la insubordinación de El Torete, que procede a ejecutarlo prestamente. A su vez, el asesinato de El Esquinao no solo no otorga paz, seguridad o algún tipo de mejora al protagonista, sino que deviene en su propia muerte al huir temerariamente de la autoridad que le persigue.

Sin embargo, en *El sacerdote* los acontecimientos y su repercusión en el personaje protagonista como acciones “deponente” —sus pasiones interiores— supondrían los sucesos que estructuran el relato en mayor medida. Encontraríamos dos constantes en el apartado de los eventos. Por un lado, las actualizaciones que experimenta la Iglesia personificadas acentuadamente en la figura del padre Luis, apoyadas, por ejemplo, por las alusiones al cambio de la sotana por el *clergyman* entre otras nuevas modas eclesiásticas a las que se suman los religiosos más jóvenes en el relato. Por otro, encontramos los cambios socio-culturales: anuncios provocativos, referencias a la píldora y el debate de los anticonceptivos en la Iglesia, religiosos que abrazan con naturalidad la vida terrenal, la atracción física y que, sin miramientos, cuelgan los hábitos para formar una familia si nace el deseo y la oportunidad de hacerlo, priorizando sus actos volitivos y las necesidades personales sobre los votos.

En el meridiano del relato, el protagonista comparte con el padre Alfonso la ingobernabilidad emocional que experimenta, y le muestra, para horror del interlocutor, la suerte de alambres atados a su torso con los que se martiriza bajo la sotana mientras habla con él. Si tomamos, como indica González Requena, que “en el centro de todo relato, de todo gran relato, está lo incomprensible, lo real” (2014, párr. 15), la represión sexual provocada por la culpa, el autocastigo físico extremo como penitencia y la confesión compulsiva al párroco en busca de apoyo de una figura paternal amable, constituiría el trinomio temático sobre el que se sostendría dicha esencia en este texto.

Tabla 10. Niveles de la acción en "Perros callejeros".

Movimiento del personaje	Acciones Narrativas <i>Perros callejeros (1977)</i>	Niveles de la acción
Los jóvenes roban un coche en la ciudad. Llevar a El Corneta a un hospital. El Torete va a casa, junto con Casilda, la mujer de El Porro. Lo conducen al correccional. Vuelve a casa con Casilda, la acompaña de paseo. Tras robar una tienda de alimentos, El Torete va solo a casa de El Pijo. El Torete es detenido de nuevo por el mismo policía que disparó a Corneta (que se ha escapado).	Mientras conducen, roban agitadamente el bolso, de un tirón, a una anciana y luego a una mujer más joven. Los chicos son sorprendidos al aparcar por un policía que les dispara y alcanza a El Corneta en una pierna. Torete es apresado por la policía en el umbral de su casa. Se enfada levemente en la institución de menores cuando descubre que El Pirulí, el niño con el que está hablando de la facilidad de escaparse, pasa información al director compulsivamente. El director lo deja marchar, para alegría del Torete, con la promesa de que no vuelva a delinquir. El Torete corre hacia Isabel cuando la ve por la calle, y se declara. Seduca a su novia. Se esconde bajo la cama cuando llega este y se escapa sin que lo vean. Cuando se despiden, el policía lo amenaza con no apartarse en la próxima persecución por la carretera. Disparan al policía que los persigue en moto hasta que cae a la carretera muerto.	Prop. La actitud de los muchachos es compulsivamente delictiva y beligerante. Prop. La policía se muestra implacable con los muchachos. Concept. La complicidad de los muchachos entre ellos es la norma general y delatarse la excepción. Concept. El director decide poner su confianza en El Torete pese a las probabilidades que habría de que sea traicionada. Prop. El Torete verbaliza su compromiso a Isabel. Prop. El Torete muestra dones para la seducción (junto con su falta de temor al peligro, suman a su prematura masculinidad). Disc. La actitud delictiva de El Torete resulta incorregible, si bien también carismática incluso para el policía.

La pandilla sale huyendo en el coche (tras un atraco con delito sexual). Vuelven al centro de menores. Torete y Fitipaldi logran escapar del centro. Torete va a buscar a Isabel. El Torete va a buscar a Isabel a escondidas del padre de esta. La pandilla al completo continúa delinquiendo. La pandilla se separa. El Torete es conducido a casa de la novia de El Pijo para que cuide de él.	Vuelven a detener al Corneta, esta vez, a golpes. También al Pijo del que allanan la casa, y finalmente a El Torete. En el interrogatorio, sale sin cargos dado que la muchacha agredida lo encubre pese a que lo reconoce. El director golpea a El Torete. Lo envían a la celda de castigo. Roban al cliente de un banco y luego, también, un coche. La seduce, ella pierde la virginidad y siente seguidamente miedo a probables y severas represalias de su tío por ello. El Torete le promete “por su libertad” ir a buscarla pronto. Torete y Fitipaldi entran a por el resto de la pandilla en el centro a la fuerza y con el coche (y el armamento robado) La madre de Isabel le hace jurar que cuidará de ella besando una cruz que sostiene. El Pijo trata de forzar a Isabel sexualmente. Las persecuciones se vuelven más multitudinarias y letales. Fitipaldi y varios policías, pierden la vida. El Torete marcha con Isabel, pero se separan al poco dado que ella se queda embarazada y el muchacho la entrega al policía Manuel Sotera. El Esquinao lo mutila cortándole los genitales. Torete, en cuanto se recupera, se venga embistiéndolo con el coche cuando pasea por la calle. En última instancia, el muchacho acaba perdiendo el control del coche bordeando un precipicio ante la mirada de Sotera.	Prop. El policía manifiesta tanto su empatía hacia el muchacho como la firmeza de su decisión en poner fin a sus delitos. Disc. Los muchachos son castigados por la ley. Disc. El atractivo de El Torete para el sexo opuesto lo libra del encierro. Disc. El Torete abre un posible frente con el peligroso El Esquinao. Prop.: Compromiso de Torete con un juramento en entredicho pues la policía le dará caza si continúa delinquiendo. Prop.: El Torete reafirma su compromiso con Isabel, esta vez ante la madre es esta. Disc. Escalada tanto del nivel de los delitos como sus consecuencias. Prop.: Lealtad de Manuel Sotera a El Torete queda de manifiesto. Concept. El Torete toma represalias contra su gran enemigo El Esquinao.

Fuente: elaboración propia.

De manera similar a *Perros callejeros*, con *El sacerdote* se dispone como un texto dispórico en el que las acciones “aparecen encadenadas de tal modo que altera el proceso narrativo en sentido contrario a las intenciones del héroe” (García Jiménez, 1993, p. 308). El autor plantea la diferenciación entre el texto eutético —resolución favorable en relación a los intereses del héroe— y distético (su contrario). Ambos textos, *El sacerdote* y *Perros callejeros*, se presentan como relatos clausurados con una ambigüedad narrativa que dista de ser catalogada de atética, es decir, “desprovista de teleonomía” (p. 308). Con buenas maneras, Miguel es expulsado de la parroquia en la resolución de *El sacerdote*. Sin embargo, lejos de suponer una tragedia, esta vía forzada abre para él un nuevo camino en el que se inicia con una sonrisa genuina y plácida. Sin embargo, cabría recordar que el afán del personaje había consistido en desempeñarse como un buen sacerdote a lo largo del relato, y su conflicto: las compulsivas fantasías sexuales que le impedían llevar a cabo su cometido entre otras complicaciones. En todo caso, la última escena omite a dónde se dirige o qué hará, solo se muestra como se aleja de la parroquia de frente, con un lenguaje no verbal que expresa libertad plena. Como indican los autores Casetti y Di Chio, “podemos en principio reconocer cambios *de carácter*, relativos a los “modos de ser” de los personajes, y cambios *de actitud*, relativos a los modos de hacer” (1990, p. 199). Miguel experimentaría ambos al final del relato, tras haber mostrado una constante actitud pendular que recorre desde el deseo hasta la culpabilidad y el autocastigo, de manera progresivamente intensificada en ambos casos.

En cambio, en *Perros callejeros*, la precipitación final del coche que conduce El Torete cabalga entre lo accidental e involuntario, y lo intencionado. A su vez, plantearía un cambio de actitud de la supervivencia a la disposición suicida. Subsecuentemente, conllevaría un cambio relativo al modo de hacer, paradójicamente, para amplificar un rasgo característico del personaje que condiciona gran parte de sus acciones previas: su ansia de libertad.

Tras matar a El Esquinao, el plano general de la caída del vehículo a cámara lenta en la huida de El Torete, ante la presencia del policía que había tratado de ayudarlo, se constituye como una tragedia y, simultáneamente, un símbolo de la libertad utópica que había reclamado en cruciales escenas previas; por ejemplo, cuando se compromete con Isabel secretamente y promete que volverá a rescatarla jurando: “por mi *libertad*”.

Tabla 11. Niveles de la acción en "El sacerdote".

Movimiento del personaje	Acciones Narrativas <i>El sacerdote</i> (1978)	Niveles de la acción
Dar misa.	El sacerdote que oficia la misa se queda en blanco cuando entra una atractiva feligresa entra en la capilla.	Concept.: Deseo sexual ingobernable en una situación inapropiada.
Charlar en el despacho.	Confesión y conversaciones con el padre Alfonso: el padre Miguel trata de poner en práctica sus consejos.	Disc.: Actitud contradictoria entre lo pulsional y la fé.
Relajación en sala de estar.	Enervamiento ante los discursos del padre Luis.	Prop.: Defensa de la Iglesia convencional, resistencia al cambio.
Confesión.	Sublevación ante las confesiones íntimas de Irene	Concept.: posibles celos, actitud condenatoria hacia los problemas confesados.
Celebración de la boda.	El sacerdote imagina a la pareja que contrae matrimonio manteniendo relaciones prematrimoniales Es relegado por el obispo a la catequesis.	Disc.: Fantasía sexual ingobernable y recurrente en situaciones inapropiadas.
Colocación de un anuncio de crema para el sol frente a la parroquia.	Confesiones de Irene: se niega a continuar la labor (está retirado de los oficios). Excitación del padre Miguel ante el anuncio.	Prop. Alejamiento de las tentaciones como solución, si bien cualquier escenario es motivo de fantasía compulsiva.
Oficia la catequesis. Conversación entre religiosos.	Excitación ante el gesto de un niño.	Disc. El protagonista se abre a una Iglesia ligeramente actualizada, aunque con acciones muy pequeñas.
Las familias e invitados comen juntos tras celebrar la primera comunión. Fantasía.	Los comentarios sobre la sotana terminan por hacerle cambiar de parecer y encargar un cleryman. Enajenación por la fantasía sobre Irene y su marido en el banquete de la comunión.	Concept. Su obsesión resulta compulsiva e ingobernable.
Visita al cabaret.		Disc. Acudir a la prostitución no resuelve la obsesión ni resulta una experiencia placentera.
Fantasía.	Intento fallido de experiencia sexual con una prostituta.	Concept. La ingobernabilidad en la compulsión de su fantasía persiste intensamente.
Observación.	Ante dos compañeros que conversan, Miguel experimenta la fantasía de dos curas que se besan.	

Confesión.	Detecta las hijeras de poder. Ve una madeja de alambres y se pincha con ellos. Conversación con el padre Alfonso: mostración de mutilación, enfermedad física y mental Disc. Opta por la penitencia física (extrema) como solución, sin éxito. El entorno comienza a preocuparse por su salud mental. Concept. La formación de Miguel ha resultado contradictoria, confusa y violenta. Prop. Aunque experimente su sexualidad con plenitud, aplica la infructuosa automutilación de nuevo, en este caso extrema, como intento desesperado de control.	Miguel recuerda recuerdos de su infancia relacionados con las posturas opuestas de sus progenitores, la violencia de su padre y un pasaje traumático relacionado con la sexualidad de sus compañeros de juego. Mantiene relaciones íntimas con Irene: si bien son satisfactorias, se siente arrepentido rápidamente. Tras llevar a cabo la autocastración, Miguel es encontrado por sus compañeros en el suelo de su habitación Miguel acepta la situación con tranquilidad mientras se encuentra ingresado. A la salida, aunque intenta volver a la parroquia, no puede. Despedida de Irene. Despedida de la Iglesia.	Confesión. Viaja a su pueblo natal para descansar. Compra de vestuario. Consulta. Misa del gallo seguida de resguardo en la habitación. Reposo en el centro psiquiátrico. Despedida de Irene. Despedida de la Iglesia.

Fuente: elaboración propia.

Si nos fijamos en los niveles de la acción propuestos por García Jiménez (1993, pp. 309-311), podemos reparar en las funciones de cada uno y comprender su estructura jerárquica por la que el nivel argumental, discursivo, sería “la forma más elevada del discurso de la acción” (p. 310). De este modo, el nivel conceptual (primer nivel en la escala de jerarquía) aborda categorías como “intención”, “elección” o “motivo” —aspectos relacionados con la voluntad y finalidad—, mientras el proposicional alude a los compromisos, actitudes y exposiciones.

En *Perros callejeros*, tres miembros de la banda están a punto de cometer una agresión sexual liderados por El Pijo, pero esta se ve finalmente frustrada cuando la víctima logra huir. De nuevo, queda implícito que la banda ha cometido / comete delitos sexuales, pero estos son implícitos y no se muestran en el relato, aunque se apuntan. Mientras, en *Los violadores del amanecer* largas escenas de violaciones grupales son detalladas.

Si comparamos la escenificación del delito sexual en *Perros callejeros* y *Los violadores del amanecer*, tal vez lo más evidente en una primera aproximación sería la diferencia en la estructura del discurso, o forma de la expresión, dado que una acción que aparece de forma puntual en la primera es reiterada y dilatada en la segunda. Entre sus similitudes se encuentran los propios delincuentes ya que en ambos casos se trata de una banda juvenil, el escenario —un espacio público en la ciudad de Barcelona— e incluso la intérprete que encarna la víctima (la misma actriz Linda Lay) y la caracterización de su personaje, muy similar en ambos casos. Sin embargo, los niveles de la acción difieren considerablemente en uno y otro texto.

El primer aspecto a tener en cuenta en sentido podría ser la focalización, pues se presenta en El Torete en la mayor parte de la escena en *Perros callejeros*, y este ejerce de voyeur que no ejecutante del delito en primera persona. En cambio, en *Los violadores del amanecer*, las escenificaciones de las agresiones sexuales de la banda focalizan el punto de vista en los agresores, alternando puntualmente en la víctima con la finalidad discursiva de subrayar el sufrimiento del que gozan los asaltantes —y no de crear complicidad o empatía con la misma—. En el análisis de los niveles de la acción, por tanto, obtendríamos llamativas, si bien, posiblemente y a la vez sutiles, diferencias entre ambos textos. Sin embargo, en ambos se plantea la agresión sexual como una experiencia divertida y titilante para quien agrede, aunque en *Los violadores del amanecer*, estrenada dos años más tarde, este aspecto sea remarcado con una retórica que acentúa de manera hiperbólica este planteamiento.

Tabla 12. Niveles de la acción en “Los violadores del amanecer”.

Movimiento del personaje	Acciones Narrativas <i>Los violadores del amanecer</i>	Niveles de la acción
Una mujer joven atraviesa un descampado de camino al trabajo mientras es vigilada por cuatro muchachos. Es conducida a una finca apartada. Atraco por parte de los adolescentes a los huéspedes de un hotel entre los que se encuentran políticos influyentes. En su casa, Lagarta espera el encuentro con Rafia. El joven le ha pagado a la hermana de la chica a cambio de sexo con ella. La banda descansa en la trasera del bar en el que trabaja Rafia. La banda conduce por el centro. Conducen a la muchacha a un descampado.	Los jóvenes acosan y raptan a la mujer que, asustada, termina por ser forzada al interior del coche. La banda somete a la mujer a extremas vejaciones que incluyen agresiones sexuales por parte de cada miembro del grupo. Se produce una pelea entre los miembros en relación al liderazgo del grupo. La mujer es expulsada de un coche en marcha de vuelta en el descampado. Trata de recomponerse y volver a casa. El novio y la madre se asustan al verla. La muchacha se niega a ir al médico avergonzada. El novio se indigna por el delito. Se produce una pelea entre Rafia y el hermano de Lagarta dado que este último interrumpe en la escena íntima de ambos. El padre también se enfada porque desea quedarse con el dinero que ha pagado Rafia. Los hermanos deciden irse de casa. Entre protestas, los jóvenes son detenidos en el bar en el que trabaja Rafia. El padre de Rafia le pega como castigo. La pandilla acomete otro secuestro.	Prop. Los muchachos muestran actitudes delictivas, violentas y sádicas, sin remordimiento ni culpabilidad alguna. Disc: La experiencia no solo impacta profundamente a la joven sino también a su familia, despertando en el novio deseos de venganza. Concept: La familia de los hermanos es extremadamente disfuncional, y también ellos. Disc.: La educación que ha recibido Rafia ha sido firme y un tanto severa.

La primera víctima visita al médico. Los miembros que habían sido apresados logran escapar y reunirse con el resto de la banda. Planificar un atraco y la siguiente violación. La banda atraca una gasolinera. Tres estudiantes se dirigen al colegio. La banda las vigila. El grupo huye y tratan de robar un coche en un aparcamiento. El policía se dirige al hospital a ver a la segunda víctima. Rubiales y Quinto pasean por la ciudad. La familia de Dana se dirige al hospital en compañía de un sacerdote. Un furgón se abre en la calle.	Rafia y Rubiales pelean por agredir primero a la siguiente víctima. Las vejaciones y agresiones sexuales son acometidas de manera similar a la anterior, pero aún con mayor violencia. La policía los sorprende, pero algunos miembros de la banda logran huir. La madre le comenta que su novio está deseando casarse con ella. El médico les confirma que no está embarazada tras la violación, y que su estado de salud es bueno. Secuestran a una de las muchachas. La llevan a un lugar apartado y la someten a vejaciones y violaciones. Esta vez, Lagarta también participa. En medio del acto, la joven fallece inerte. La policía detiene a Rafia. Encuentran armas en el coche que trataba de robar. Cuando le amenazan con relatar los hechos a su padre, Rafia decide confesar y colaborar. Contrariamente a María, la muchacha no logra serenarse ni encontrar consuelo. Además, se encuentra embarazada tras el suceso. Su salud emocional parece muy deteriorada. Tratan de violar a una turista en un portal, cuando son sorprendidos por María y su novio. Este último pelea con ellos y mata Quinto en el forcejeo. Al llegar, ven que se ha tirado por la ventana del hospital falleciendo en la caída. Rubiales y Caña entran en él esposados.	Disc. Aunque las acciones de la banda ya fueran extremadamente violentas y sádicas, no solo continúan, sino que van en escalada. Prop. La futura felicidad marital de María no se verá condicionada por la experiencia sufrida. Concept. La pandilla también acomete atracos a mano armada. Prop. La banda trasgrede el delito de violación al de homicidio. Conpt. La víctima y su familia católica y de clase acomodada llevan la desgracia diametralmente peor que la muchacha de clase trabajadora y su familia. Disc. El novio de María, por casualidad, logra llevar a cabo su venganza. Concept. La presión de la madre de Dana para tenga el hijo que no quiere, tiene por resultado su suicidio. Disc. La banda es apresada y desintegrada.

Fuente: elaboración propia.

4.3. Discurso narrativo.

A continuación, tras repasar los escenarios en el apartado anterior, ahondamos en el discurso narrativo. Como veíamos en apartados anteriores, orden, duración y frecuencia conforman gran parte de la forma de la expresión. Emplazamos el tiempo de la historia y el tiempo de cada relato de análisis en el inicio, ahondando seguidamente en los elementos estéticos, es decir, las figuras retóricas a la hora de ordenar el discurso.

Tabla 13. Forma del discurso o expresión.

Discurso	F. Retórica
Orden	Permutación
Duración	Adición y supresión
Frecuencia	

Fuente: elaboración propia.

Anteriormente en este apartado, veíamos cómo el contenido sexual y/o violento explícito había experimentado un trasvase en relación a la propuesta narrativa de primera y segunda mitad del decenio, donde en la primera mostraba mayor presencia en el cine de género y, en la segunda, aparecía en contextos de mayor cercanía con los de la audiencia en términos de tiempo y espacio. De este modo, donde el cine de género mostraba aspectos relacionados con agresiones sexuales o muertes violentas con explicitud, el drama o la comedia comercial de la primera mitad de la década exponían estos aspectos de forma generalmente implícita, sin ahondar gráficamente en sus escenificaciones. En la segunda mitad, el cine de género decrece en su producción, y el drama de contextualización contemporánea no solo ofrece contenido sexual y/o violento explícito, sino que el mismo, planteamos, se ve incrementado paulatinamente en términos de duración y frecuencia según se precipita el final de la década.

4.3.1. Retórica de la primera mitad del decenio

Establecer el tiempo de la historia puede resultar una tarea imprecisa según el relato, pero trataremos de aproximarnos en la revisión de los largometrajes de selección. El primer film por orden cronológico de la misma, *Condenados a vivir* no ofrece información concreta sobre el evento inicial que tiene lugar en un orden lineal de la historia. Podríamos suponer que sería el crimen de Dandy acometido años atrás: un disparo a traición y en público a su ex pareja, o bien la felicidad familiar de la que disfruta el sargento Brown con su hija y esposa con anterioridad al fallecimiento de esta última. Sin embargo, la puesta escena de este texto fílmico no manifestaría un esfuerzo denotado por alejar estos eventos en el tiempo: el discurso nos ofrece los mismos intérpretes y no hay maquillaje o escenografía que los ubique en un momento del tiempo marcadamente anterior a la línea temporal principal, donde tiene lugar el desplazamiento y la travesía a pie por las montañas. En cualquier caso, el crimen de Dandy —el único personaje del que el relato ofrece una escenificación del crimen que lo llevó preso— sería anterior al leitmotiv temporal fundamental. Este consistiría en el momento en que echan a suertes quién se va a convertir en el asesino de la esposa de Brown.

En el relato dirigido por Romero Marchent, emplazamos la línea temporal principal que da lugar al trayecto a través de las montañas. La misma comienza al inicio del relato, cuando la caravana mantiene aún a todos los integrantes iniciales, y termina con la explosión en el fuerte que ejecuta a sus últimos supervivientes. La línea temporal principal es intervenida con frecuencia para arrojar en el discurso diversas analepsis a cámara lenta que dilatan el tiempo del relato frente al de la historia y subrayan la relación de los eventos presentes con los del pasado. En este sentido, el resentimiento generado por Brown tras el asesinato de su esposa resulta el motor del trayecto a través de las montañas y el odio recíproco entre autoridad y presos el motivo de la autodestrucción del grupo, cuyo germen se ubica en el pasado. Estos saltos temporales sirven a su vez para anunciar la muerte, o al menos el peligro de la misma, pues desde el inicio uno de los personajes apunta la lucidez con la que los recuerdos del pasado emergen para cada persona al llegar su último suspiro. A partir de esta hipótesis diegética, el flashback se establece en este relato como significativo de *amenaza*. De este modo, sabemos que el padre presiente la proximidad de la muerte de Cathy en el momento en que el montaje ofrece un flashback de felicidad familiar pasada justo después de que el Dean le de la mano a la joven para ayudarla en un desnivel del trayecto por la montaña y los otros presos traten, frustradamente, de abalanzarse sobre ella.

Si establecemos líneas temporales dentro del relato, obtendríamos, por un lado, el momento en que echan a suerte el asesinato de la esposa de Brown, cuyas imágenes —el primer plano de la mano que sujeta las pajas de maleza que han de sacar para comprobar a quién le ha tocado la más larga— suponen uno de los principales leit-motifs visuales y sonoros (pues una banda musical concreta acompaña cada repetición de la escena).

Congelados de imagen y ralentíes se asocian a flash-backs, y éstos a su vez a revelaciones fatalistas. Este tipo de "sensación" personal sobre recuerdos e intuiciones trasciende a los personajes y se registra colectivamente por igual (Urquijo, 2002, p. 205).

Al inicio, uno de los convictos explica cómo, antes de morir, se suceden una serie de imágenes mentales relacionadas con el recuerdo. El sargento Brown rememora momentos de su vida familiar (escenas felices) cuando está en peligro, siendo la primera vez cuando la carreta está a punto de descarrilar y ha intentado tomar las riendas. Su evocación de este momento supone el equivalente a la escena decisiva en la que los presos se organizan para sortear quien perpetrará su venganza grupal.

El pasado, con respecto a la línea temporal principal, es evocado desde la primera escena. Por referencias dialógicas, sabemos de los rasgos que han caracterizado a los distintos personajes en acciones previas. En un *voice-over* que sitúa la focalización narrativa en el personaje del sargento Brown, señala lo que ha dejado atrás en el fuerte, sus dudas sobre la posibilidad de llegar vivo al otro lado —emplazamiento futuro— y la presentación, uno a uno, de los convictos que lo acompañan, aludiendo a sus crímenes y los rasgos que los han caracterizado.

Es de notar que la intervención constante sobre la línea temporal principal denota el aspecto psicológico del relato, pues señala el trauma de acontecimientos pasados como causantes de los devenires en el tiempo presente, elaborando, a la vez, el componente "suspense" pues las imágenes ralentizadas del momento pretérito en el que echan a suertes la ejecución de la mujer de Brown, suprimen la identidad de quien extrae la pajita más larga hasta el clímax del film.

En la selección de los relatos de análisis, este enfoque psicológico en la narración, construido a base de flashbacks y momentos emocionalmente devastadores con gran énfasis en lo implícito —pues la audiencia debe dilucidar el planteamiento psíquico y emocional de los personajes por

medio de la reordenación de estas secuencias— va experimentar una tendencia decreciente durante el decenio. Como veremos a lo largo de este apartado, los filmes realizados en la segunda mitad de la década apenas presentan flashbacks, la tensión emotiva resulta gráficamente explícita —y sensacionalizada— y el orden de la historia se observa prácticamente inalterado con respecto al orden del discurso. Huelga señalar que ello no exime que los primeros filmes cronológicos de la selección manifiesten componentes discursivos de naturaleza sensacionalista. La misma ralentización del tiempo en la escenificación del momento en que Dean apuñala a la madre de Cathy y esposa de Brown, muestra un primer plano del vientre desangrado de ella, del que emanan lenta y gráficamente sus vísceras, seguido de un primer plano de su gesto de dolor en detalle y también a cámara lenta.

La violencia, de índole sexual o no, crecientemente explícita en la sucesión de los filmes de análisis, es recreada con cierta minuciosidad desde el inicio del decenio. Como hemos apuntado, su escenificación va a tomar un tiempo del discurso más dilatado según avanza la década y también recrea un contexto cada vez de mayor similitud con la realidad cotidiana de la audiencia, aspecto aludido ya en apartado 2.4.6.

La segregación en pequeñas piezas de la escena en la que echan a suertes quién matará a la esposa de Brown juega con la supresión para crear tensión narrativa. Conlleva recomponer los fragmentos de esta secuencia, que por montaje han sido insertados entre diversas escenas de la línea temporal principal, comprobar que Jonh McFarland y Dick Patterson, interpretados por José Manuel Martín y Rafael Hernández respectivamente, no participan de la acción pese a las sospechas del viudo. El principio estructural establecido en este particular texto por el que la muerte de cada uno de los convictos es anticipada con imágenes analépticas del momento de la confabulación contra la esposa de Brown, es sustituido por planos de una escena de ejecución infructuosa que también tuvo lugar en el pasado y por la que estuvieron a punto de ser ahorcados tanto uno como otro. Entendemos, de este modo, que sendos personajes no participaron del acto, y aunque la tentativa de ejecución de Weasel es mostrada puntualmente por montaje al principio, cuando inicia el trayecto, el momento en el que es asesinado por Dean en la nieve con una cadena no es precedido por un breve salto temporal como sí lo son los otros.

Aunque *Condenados a vivir* presente diversas escenas de violencia explícita, ofrece, simultáneamente, metáforas para señalar agresiones implícitas. De este modo, McFarland golpea rítmicamente la cadena con una piedra mientras come y observa fijamente la espalda de Cathy que se encuentra descansando distraídamente. Por su perfil de violador y psicópata, el símil entre la agresión sexual connotada por tan sencilla acción percutante puede ser leída rápidamente. Este tipo de figuras para establecer violencias implícitas se detectan aún en los textos de selección de la primera mitad del decenio, mientras prácticamente desaparecen en la segunda, cuando el contenido de índole sexual y/o violenta se manifestaría de manera plenamente explícita. En este sentido, *La novia ensangrentada* apunta a una agresión sexual —si bien la ambivalencia sería reforzada por las notas surrealistas del relato— en la noche de bodas. Se escenifica el momento en el que el esposo arranca la parte superior del vestido de novia a Susan, pero lo demás es suprimido por una notable elipsis. De nuevo, aunque la cinta ofrece sangrantes escenas de violencia explícita, la agresión sexual, así como el contenido sexual explícito son suprimidos del discurso y aludidos por metonimias, como el rítmico y repetitivo apuñalamiento que realizan Mircalla y Susan al esposo sobre la cama o el rito de iniciación de vampiresa que Mircalla oficia a Susan como metáfora de una latente relación lésbica.

La agresión sexual sí sería explicitada ya en *No es nada mamá...*, si bien, su escenificación resulta puntual en comparación con las dilatadas y reiteradas secuencias de *Los violadores del amanecer*. En la cinta dirigida por Forqué, también aparecen las metáforas como indicios de deseo o acto sexual, véase el momento en el que Juan succiona pensativamente la mitad de una

papaya mientras el montaje intercala esta acción con imágenes de Lola presa y rendida en la fábrica abandonada para focalizar el pensamiento del protagonista y apuntar a la excitación supuestamente motivada por su creciente control sobre la muchacha. Del mismo modo y pese a la crudeza de la escena, la violación grupal sufrida por Cathy es representada por rápidos y puntuales planos. El montaje desvía el discurso de la acción para escenificar un inserto analéptico que corresponde al personaje de Dandy, quien recuerda a su amada tocando el piano en una suerte de casino. Simultáneamente, Cathy, desfallecida, es agredida por El Comanchero tras la violación perpetrada por Weasel. Los saltos temporales y la supresión de la mayor parte de la escena impiden aclarar si la joven es asaltada por alguien más, aunque la crudeza del contexto daría cabida al peor escenario. Este, en todo caso, permanece implícito y carente de escenificación gráfica. Cabría apuntar, sin embargo, que el relato dirigido por Romero Marchent, los flashbacks también sirven para enfatizar la violencia y unos instantes más tarde, mientras Brewster acosa al sargento que está ya completamente derrotado, se muestran imágenes ralentizadas del apuñalamiento pasado de su esposa, quien grita dolorida.

La evocación del pasado se presenta como constante para señalar el germen de las violencias presentes. Hacia la clausura del relato, El Comanchero se venga del tendero por un evento que tuvo lugar con anterioridad y consistió en delatarlo y robarle cinco dólares, tal y como manifiesta mientras lo apuñala y desuella. El pasado emerge como revulsivo de cualquier paz o felicidad potencial. Dandy sabe del crimen de Dean Marlowe y es consciente que una relación entre la muchacha y el asesino de su madre no es posible, por más que Dean trate de auto-engañarse. En cualquier caso, no habrá oportunidad de desvelar el secreto, pues Dean morirá antes de dejar el fuerte en una pelea para defender a Cathy de El Comanchero, el mismo que le entregó el puñal en el pasado para llevar a cabo su primer crimen de sangre.

El pasado como condicionante y motor de las agresiones cometidas por el protagonista late fuertemente en el film posterior *No es nada mamá, solo un juego*. Juan se siente atormentado por la relación con su padre cuando contaba con unos siete años hasta el fallecimiento de este, consecuencia de un accidente al caer en una zanja con el pequeño que tuvo que esperar junto al cadáver hasta ser rescatado. De manera paralela a *Condenados a vivir*, pasajes previos a la muerte del progenitor, así como imágenes del accidente son insertados a lo largo de la línea temporal principal del relato. Cada vez que Juan sufre por algún motivo —lo que ocurre a menudo al configurarse como un personaje particularmente atormentado—, un flashback que alude a las escenas con su padre en la infancia tiene lugar por montaje. De nuevo, se presentan dos líneas temporales principales: la que alude a pasajes de una época concreta en la niñez de Juan junto a su padre y el tiempo presente en el que la familia de este contrata y somete a la joven Lola. De este modo, el discurso señala estas vivencias pretéritas como germen de los tormentos y violencias presentes ejecutadas por el protagonista, traumatizado por la figura de un padre cacique y depredador, cuyo cadáver yació junto a él en la niñez en un foso del que pareció podría no llegar a salir vivo.

En la secuencia inicial, el primer flashback de Juan tiene lugar cuando Lucía grita de dolor. La escena motiva en él el recuerdo de la visión de su padre cayendo a cámara lenta —duración del tiempo del discurso mayor al tiempo de la historia—. La segunda vez, tiene lugar cuando su madre, tras el entierro de Lucía, le pide que le cuente la verdad sobre la muerte de la muchacha. Ante la culpabilidad, Juan es embargado por el trauma infantil, cuando inocentemente, junto al cadáver de su padre, tiraba de sus manos para comprobar la rigidez del cuerpo inerte. Una vez volvemos a la primera línea temporal, Juan le ofrece una negativa a su madre mientras sonríe con dolor. Un posible encuentro con la prostituta / empleada del servicio que su madre ha contratado para seducirlo, provoca en Juan un nuevo flashback. Esta vez, es anterior en la línea temporal pues el padre está vivo y en plena escena de seducción a una nativa mientras el niño

presencia el encuentro entre los matorrales. La primera vez que Juan somete a Lola, experimenta un breve flashback, esta vez, simplemente cabalgado plácidamente tras su padre.

Prácticamente, cada cambio emocional de Juan es señalado en el discurso por medio de una analepsis, cuya evocación oscila entre lo inquietante y lo plácido. Cuando el psiquiatra lo cuestiona, Juan retrocede al momento de su infancia en que surge un incendio que espanta las reses, consecuencia de que los campesinos se rebelen. En el momento en que intenta sofocarlo, el padre huye corriendo con Juan hasta caer en un socavón, una suerte de fosa en la que muere. Más adelante, al Juan caer en la cuenta de que Lola ha revertido los papeles y va a ser sometido por ella, la línea temporal se retrotrae de nuevo al momento en el que de niño está atrapado con el cadáver del padre, a la espera de que alguien lo rescate.

El tiempo histórico del relato dirigido por Forqué sería su actualidad, el año 1974. La duración de la primera línea temporal, el tiempo presente en el film puede abarcar apenas unos meses o incluso alrededor de un año: no se especifica con exactitud cuánto tiempo pasa Lola encerrada o los plazos de los distintos estadios en la relación. Sin embargo, los reincidentes recuerdos de Juan retrotraen el relato a su infancia, unos veintitantos años atrás. El tiempo de la historia se extendería de 1950 (sin indicar con exactitud) a 1974.

La novia ensangrentada presentaría similitudes y diferencias a razón del discurso narrativo en relación a los filmes aludidos. Por un lado, su tiempo histórico ha sido emplazado en su actualidad (1972) en España. El tiempo de la historia abarcaría desde el día de la boda y comienzo de la luna de miel, hasta la muerte de Mircalla y Susan (parecen haber pasado apenas unos meses), pero contemplar las alusiones a la historia intra-diegética sobre la antepasada del esposo llamada Mircalla, la historia presentaría una extensión temporal desde el S. XIX a 1972.

Las referencias a la historia de Mircalla son principalmente dialógicas. Como diferencia principal, este personaje engendrado en el pasado del noble clan familiar se materializa para motivar a Susan a realizar la venganza contra su esposo. Es decir, si en *Condenados a vivir* y *No es nada mamá...* se plantean eventos del pasado como motivadores de las violencias presentes, mientras en *La novia ensangrentada*, un personaje del pasado se presenta y agrupa con la protagonista para ejecutar agresiones letales en el tiempo presente.

Si bien, el relato dirigido por Aranda ofrece un aspecto generacional, pues tal y como apunta, la venganza de las mujeres hacia los hombres por su violencia corre en la familia como herencia ancestral, el pasado se convierte en personaje y compañera de la protagonista. Resultaría, en todo caso, un pasado histórico. El texto lo señala explícitamente, pues citan a Jung como referencia dialógica al apuntar que “existen sueños que no le pertenecen al que sueña, sueños heredados, primitivas inhibiciones de la colectividad que inesperadamente pugnan por expresarse” (Vicente Aranda, 1972).

Susan vaticina el futuro cuando, tras la cena, comprende que Carmilla / Mircalla es la mujer que aparece en sus alucinaciones y le advierte al esposo, entre lágrimas que ha venido a matarle (y le confiesa que ella le odia). La última referencia a un tiempo distinto al presente viene dada en la clausura del relato en el momento que Carol advierte al esposo que ambas mujeres “volverán, no pueden morir” (Vicente Aranda, 1972).

4.3.2. Progresión de las principales tendencias.

En comparación, los textos de análisis que corresponden a la segunda mitad del decenio presentan una disminución de saltos temporales y una notable explicitud de lo sexual y/o violento. En este sentido, planteamos *La petición* como relato bisagra, pues cuenta con diversas

líneas temporales, si bien una o varias escenas del pasado no son insertadas intermitentemente como motivación de las violencias presentes como en los casos anteriores.

Como ha sido señalado, el inicio del relato muestra una secuencia de la infancia de Teresa y Miguel. El tiempo de la historia transcurre desde la infancia de la protagonista hasta el anuncio de su boda: un intervalo temporal de unos veinte años emplazados en el S. XIX. La segunda línea temporal, el presente, sería justo en el momento en que fallece Miguel en su dormitorio y Teresa pide ayuda a Julián. La tercera cubriría desde la vuelta de ella del internado en Francia hasta el homicidio en su habitación. Es decir, la historia suprime un intervalo de unos diez años entre la infancia de Teresa y Miguel hasta su reencuentro como jóvenes adultos. El orden del discurso es iniciado con la secuencia del cruel juego infantil de la pareja. Por elipsis, el discurso continúa en la petición de auxilio de Teresa a Julián para eliminar el cadáver de Miguel. De nuevo, la línea temporal salta al pasado: la llegada de Teresa desde el país galo tras años de ausencia y la primera vez que coincide con Julián en la calle y él se fija en ella. A partir de ahí, el discurso se mantendrá en una línea de tiempo continuada hasta el hundimiento de ambos cadáveres, el de Miguel y Julián. El relato concluye con el anuncio triunfal del compromiso matrimonial de Teresa con un hombre de su misma posición. De este modo, *La petición* no sigue un orden del discurso lineal, sino que ofrece un salto en el tiempo para mostrar desde el inicio el cadáver de Miguel y el rol fundamental de Julián como cómplice para desechar el cuerpo. Con ello, muestra, además del atractivo, la frialdad y letalidad de la protagonista desde su presentación como mujer adulta.

En todo caso, no se detectan insertos recurrentes de pasajes del pasado que atormenten a los personajes y motiven violencias presentes. A diferencia de las películas de género o de época que han sido analizadas en este apartado, los siguientes relatos de análisis, coincidentes con la Transición española, manifestarán una tendencia discursiva mayoritariamente lineal en su temporalidad, para emplazarse, además, en el momento actual o muy cercano, y presentar contextos reconocibles y cotidianos en relación a la audiencia nacional. Es de notar que dos de los tres textos restantes pertenecen al género quinquí, lineal en su temporalidad habitual en la mayoría de sus manifestaciones. De igual modo, apuntamos de nuevo que el cine de género ha caído drásticamente en su producción en esta segunda mitad del decenio y que las propuestas novedosas y populares en estos años coinciden con las estructuras discursivas señaladas en la selección de análisis.

Perros callejeros se presenta como un relato lineal, con un tiempo histórico emplazado en su actualidad, el año 1977, en la ciudad de Barcelona. Como señalamos, el único salto temporal del relato sería dialógico, cuando El Torete narra de manera resumida algunos datos sobre su procedencia y su infancia al policía durante la conversación amistosa que mantienen en un bar. El tiempo de la historia, que podría tomar desde unos meses hasta cerca de dos años entre que El Torete ingresa en el reformatorio, escapa, huye con Isabel, la entrega como protección tras saber que está embarazada, es mutilado por el Esquinao y ejecuta su venganza. Dado que no se ofrecen datos precisos sobre el tiempo que permanece en estos espacios y procesos, el intervalo temporal plantearía cierta laxitud.

En este sentido, *El sacerdote* presentaría ciertas excepciones. Como se ha señalado en el apartado anterior, códigos didascálicos¹⁷⁴ señalan 1966 como fecha de arranque de la historia

¹⁷⁴ Códigos didascálicos: “son aquellos signos gráficos que sirven para integrar todo aquello que presentan las imágenes (en el cine mudo, proporcionaban los diálogos que de otra manera no hubieran existido), para explicar el contenido de las imágenes (en el cine de los orígenes, subrayan ciertas características de los personajes: ‘una chica dulce e ingenua’, etc.), para pasar de una a otra imagen (‘Dos años después’, ‘En ese mismo momento, en otro lugar de la ciudad’)

desde la secuencia de inicio, por lo que línea temporal principal se emplaza en Madrid 12 años antes. *El sacerdote* “elige su referente histórico en la España del referéndum franquista de 1966 por el que se votó —es un decir— una nueva Ley Orgánica del Estado que se pretendía fuese la piedra angular de un nuevo edificio legislativo, con la meta puesta en el posfranquismo” (Torreiro, 1996, pp. 26-27). El relato ofrece una segunda línea temporal que alude a la infancia de Miguel en su pueblo en 1942. En el pueblo, la línea principal se cruza con la secundaria, que corresponde a la infancia de Miguel casi veinticinco años antes. La misma ofrece una conversación entre ambos progenitores, quienes discuten sobre el futuro de Miguel a la edad de 12 años, pues el padre se opone a que sea cura pese a suponer la mayor ilusión de su madre. Mientras madre e hijo comen en el salón en tiempo presente, por montaje, ambas escenas son intercaladas, de manera que el pasado irrumpa en el presente de forma intermitente. De nuevo, al pasar frente a la parroquia, Miguel rememora sus tiempos de Monaguillo. Esa noche, en su habitación, una vez más, se intercala la despedida de la madre dándole las buenas noches en la primera línea temporal con la segunda temporal: pidiéndole desde la misma ubicación en el umbral de la puerta del dormitorio que apague la luz pronto y descanse largas horas. Una escena violenta del pasado emerge de nuevo, cuando el padre le azota en su cama en la infancia. A la mañana siguiente, dará un paseo por el pueblo en distintos momentos de su memoria en el exterior. Recordará un día con el grupo de muchachos junto al río, en el que se bañan y se divierten con lo sexual y, también, lo violento por medio de la propuesta zoofílica. El pasaje en el que Miguel visita a su madre y rememora su infancia durante los días que permanece en el pueblo, culmina con el recuerdo de la muerte de su padre, que vendrá seguido de su ingreso en el seminario por iniciativa de su progenitora. En el cementerio, visita la tumba del padre y recuerda su entierro. Ya en la plaza del pueblo, evoca el momento, aún con el luto, tanto la madre como el hijo, en el que es enviado al seminario fuera de la aldea en bus.

Sabemos, de este modo, que la imagen de lo masculino que ha percibido Miguel desde la infancia estaría relacionada con la violencia y trascendería una sexualidad que él, personalmente, experimenta con culpabilidad. Sin embargo, estos recursos analépticos para introducir el pasado en el discurso se limitan a las escenas en su pueblo natal, un pasaje relativamente breve en el relato que tiene lugar mientras Miguel se recupera de las duras penitencias físicas que se ha impuesto como castigo a la compulsión de su deseo. Estos fragmentos contextualizan el origen y la cultura familiar del protagonista, mientras retratan una infancia en la España franquista y dividida, representada en las figuras de padre republicano y madre católica. En cualquier caso, la transversalidad de una segunda línea temporal no operaría como motivación principal de las violencias presentes pese a los aspectos señalados, tal y como sí ha sido elaborado en el análisis de textos filmicos anteriores.

Si bien la confusión de Miguel es motivada desde la infancia por posturas polares y conflictivas en el ambiente familiar, una de las razones principales de su pugna interior en el momento presente se debería a la reproducción, nuevamente, de actitudes extremas y encontradas ahora por los religiosos de la parroquia. De cualquier modo, es de notar que la contextualización y escenificación del pasado es hallada también en esta cinta, si bien su naturaleza parece ahondar en lo socio-histórico; mientras su carga psicológica, aunque presente, resonaría de forma secundaria. Como último salto temporal, señalaríamos las escenas en las Irene comparte con Miguel, los acontecimientos de su vida personal en tiempo pasado, aunque las mismas se ofrezcan como referencias dialógicas que no llegan a escenificarse compositivamente.

y así sucesivamente. Se encuentran entre una imagen y otra, pero también en las propias imágenes” (Casetti y Chio, 1990, p. 96).

En orden cronológico, el último film de análisis, *Los violadores del amanecer* ubica el relato en Barcelona en su tiempo presente. La linealidad temporal podría ser planteada como característica de los relatos emplazados en el denominado “cine quinquí”. En cualquier caso, la cinta dirigida por Iquino ofrece puntuales saltos temporales a razón del personaje de Rafia principalmente. Por un lado, tendríamos la conversación entre Rafia y el padre, cuando este último relata el momento en que el muchacho empieza a mostrar impertinencia y, seguidamente, el primero le reprocha su privación de una educación sexual en la primera fase de la adolescencia¹⁷⁵. Posteriormente, Rafia encarará las acusaciones del policía en el interrogatorio sobre acciones pasadas, pero el único flashback —brevísimos y con la imagen superpuesta por fundido— corresponde al momento en el que Rafia rememora la violación devenida en homicidio en el lugar del crimen, para caer rendido de arrepentimiento instantáneamente y ofrecer su colaboración a la policía.

4.4. Aspectos aglutinadores.

En el apartado 2.4. desglosábamos los motivos argumentales reincidentes durante el periodo de estudio. A continuación, analizaremos el tratamiento y la evolución de algunos de esos rasgos argumentales en los filmes seleccionados. También elaboraremos inferencias entre los textos a partir del análisis anterior, empezando con un primer segmento que cubre los relatos del tardofranquismo y la Transición, para pasar luego a los correspondientes al final de la década.

4.4.1. Confrontaciones sociales liberadas en la narrativa ficcional.

El cine de género ha servido de escenario para la representación de actitudes subversivas y la manifestación de violencias dirigidas a múltiples objetivos implícitos. Como ha sido señalado en apartados anteriores, la censura franquista no solía contemplar sutilezas narrativas a razón de la simbología correspondiente a los relatos de género o el subtexto de los mismos, lo que permitía que ciertos filmes albergaran alegorías contra la dictadura como también el tratamiento de polémicos aspectos socio-culturales concretos si bien de índole diversa. Hopewell exponía:

El actor de películas de terror Paul Naschy (Jacinto Molina) consideraba que la violencia de este género era una liberación visceral: “Cuando pegabas un hachazo a una cabeza, lo que en realidad estabas haciendo era romper un sistema que te había provocado una gran frustración inconsciente” (1989, p. 55).

Como veíamos en el apartado 2.3., la sexualización de la violencia resulta un rasgo recurrente en el cine de terror. Como plantea el autor, en estos filmes de género:

Se equipara lo monstruoso con lo animal en contraposición con lo humano. La inflexión más española consiste en centrarse en esta naturaleza animal de modo que resulte no solo sexual, libidinosa, sino también decididamente inmoral. Así, los vampiros aristocráticos de *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1972) violan a una campesina, la flagelan y le chupan la sangre que mana de las heridas (1989, p. 55).

¹⁷⁵ Correspondería a otros apartados analizar la alegación del personaje que reprocha a su progenitor no haberle conducido a que se “iniciara con una puta” (Ignacio F. Iquino, 1978), mereciendo, posiblemente, una labor minuciosa de contextualización socio-histórica.

Aludiríamos, por ejemplo, a la ola de feminismo que se abría paso desde la década anterior y que, de algún modo, estaría siendo contestada en el tratamiento estético-narrativo de los textos fílmicos. Es decir, los relatos y sus respectivos discursos, ora consolidarían posturas feministas —con menor reincidencia— que se abren paso desde la esfera político-social, ora contestan las mismas con representaciones de violencias de género u otros modos de sometimiento hacia la mujer que exponencialmente recrudecen, y erotizan, sus representaciones, siendo esta segunda propuesta la más habitual. Hablamos de feminismo, pero no solo: los motivos argumentales reincidentes a lo largo de la década podrían orientar ilustrativamente sobre qué tipo de controversias, conflictos o, simplemente, tendencias emergen al debate público en este particular periodo.

Como hemos visto, las sexualidades disidentes se abren paso de manera explícita, si bien con distintas suertes a lo largo del decenio. En la novela *Carmille* escrita por Sheridan Le Fanu y texto de inspiración para la película *La novia ensangrentada*, late la homosexualidad femenina de manera implícita y emplazada en el género de terror. En la misma, que data de 1872, el sexo entre mujeres no solo es tratado simbólicamente como una enfermedad contagiosa y letal —el “vampirismo”—, sino que es finalmente exterminado gracias a la labor aniquiladora de un grupo de aristócratas varones encabezados por el patriarca de mayor envergadura en el relato. El aparentemente juicioso progenitor de la protagonista, atraída esta por la vampiresa cuyo nombre da título a la narración, se organizará con otros semejantes para decapitar y erradicar con éxito a la joven amante lésbica procedente del inframundo que ha seducido a su bella y virtuosa hija en edad casadera.

Cien años más tarde, Vicente Aranda escribe y dirige su relato basándose, con remarcables licencias, en la novela de Le Fanu. En el tardofranquismo y sin financiación extranjera —la película iba a ser una coproducción con Italia que finalmente fue frustrada¹⁷⁶— la relación sexual de ambas mujeres es apuntada reiteradamente pero nunca confirmada ni por referencias dialógicas ni mucho menos de manera gráfica. De nuevo, el acto lésbico es simbolizado en el ritual de conversión de Susan de mortal a vampiresa, inducida diligentemente por Mircalla. Sin embargo, el discurso presenta nuevas actitudes por parte de las protagonistas, encarando y asediando al personaje masculino que la versión cinematográfica ha pasado a convertir de padre a esposo, dotado de aspectos denotadamente patriarcales. Las féminas, ya sea únicamente a modo de ensoñación, lo torturarán, castrarán y asesinarán para terminar juntas si bien finalmente aniquiladas ambas por mano de la misma figura patriarcal co-protagonista. De uno a otro texto, se observan ciertos avances en lo que al discurso sobre sexualidades disidentes, si bien con matices, y también feminismo, se refiere. Aranda era muy consciente de las figuras retóricas de su relato cuya finalidad no solo sería artística sino también eminentemente práctica. En el año 2006, el cineasta declaraba que:

Había que utilizar metáforas, algo que hoy en día ya no es necesario. En ese sentido, *La novia ensangrentada* estaba llena de subterfugios para no tropezar con la censura y contenía diversas referencias al sexo (Castillejo, p. 25).

Podría ser conveniente apuntar que la violencia en el texto fílmico de la década de los setenta del siglo veinte resulta claramente mucho más abundante y explícita que en la novela del siglo diecinueve. En este sentido, el cineasta se encontraba en un registro novedoso y alejado de la suerte de *gialli* dirigidos anteriormente de corte surrealista, si bien no particularmente gore. Aranda lo expresaba con estas palabras:

¹⁷⁶ Paradójicamente, uno de los últimos planos del film que muestra ambos personajes, Carmilla y Susan, yaciendo desnudas y juntas fue rodado para el mercado extranjero, pero en última estancia censurado y comercializado solo en España tras la dictadura.

No me agradaba nada lo que iba saliendo, se le estaba imprimiendo una violencia que a mí no me gustaba. La verdad es que quince días más tarde me había reconciliado con la película y ¡estaba la mar de contento!

Creo que acabé aceptando que era un “poema sobre la sangre”.

(...) Seguramente lo que ocurría es que, en el fondo, me oponía al género (Majarín, 2013, p. 103).

Estas violencias tan pronunciadas y habituales de los textos cinematográficos durante la década de los setenta sirven para atraer público a las salas principalmente en su propuesta de explotación, pero también, como elaborábamos al principio de este apartado, para catalizar represiones y tabúes socio-culturales que claman una representación en los medios y logran hacerse un primer hueco en un discurso —en este caso ficcional y filmico— atravesado por el sensacionalismo. Su justificación vendría en cierta medida por “el placer que obtiene el público del castigo agresivo del mal. Así que las películas españolas podrían poner una vela a Dios y otra al diablo” (Hopewell, 1989, p. 55). El cineasta catalán y la distribuidora probaron distintas estrategias de marketing, que estresaban en cualquier caso aspectos argumentales como la virginidad, la agresión sexual y el cuestionamiento del matrimonio convencional, motivos habituales en el cine español de esos años como ha sido elaborado en el apartado 2.4.

Aranda lo exponía del siguiente modo:

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

De cualquier modo y tal como apuntábamos sobre el feminismo y las sexualidades disidentes, las propuestas discursivas —en este caso, cinematográficas— objetivamente integradoras en cuanto a la representación y el retrato de minorías y sectores de la población desfavorecidos —como serían las mujeres— no presentan, ni mucho menos, una línea ascendente y recta a lo largo del tiempo, sino un comportamiento que si bien avanza a largo plazo también resulta pendular en el transcurso de los años como elaboraremos seguidamente en relación al decenio de estudio.

La sexualidad y las políticas sexuales habían supuesto un tema debatido y sobre el que se había despertado una fuerte conciencia social con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial y también la Guerra Civil. Las raíces de algunas de estas preocupaciones pueden ser emplazadas en el siglo XIX para tomar forma posteriormente en la Liga Mundial para la Reforma Sexual a principios del siglo XX. Esta asociación aunaba una serie de intelectuales y científicos de diversos países, entre los que se encontraban Gregorio Marañón e Hidelgart Rodríguez en España, para promover la equidad entre sexos, la racionalidad integradora ante las sexualidades disidentes y la protección de familias monoparentales entre otros múltiples aspectos relacionados. En 1913, Felix A. Theilhaber acuña el término “Sexualreform” para resumir “todos los esfuerzos que aspiran a una transformación de la vida sexual y de todas las opiniones e instituciones relacionadas con ella. Las razones de tales esfuerzos pueden ser muy distintas: religiosas,

políticas, higiénicas o éticas” (Llorca, 1995, p. 7). Estas, entre otras inquietudes socio-culturales y económicas relacionadas, van a dinamizar convulsas propuestas a lo largo del siglo pasado.

Nos encontramos, además, con un movimiento ciudadano y cultural de revaloración de la naturaleza, de “lo natural” frente a “lo artificial”, y con él algunos intentos generales de “reforma de la vida”, que se tradujeron, por ejemplo, en lo que se conoció como movimiento nudista, vegetariano y de reforma en el vestido (Llorca, 1995, p. 7).

En 1931, Hildegarth publicaba *El problema sexual tratado por una mujer española*, entre más de una decena de trabajos memorables en torno al feminismo, políticas sexuales y aspectos relacionados. Si aludíamos en el apartado 2.4. a la figura de la mujer y madre como símbolo de España en reiterados relatos de ficción, valga como posible metonimia el asesinato en la vida real de la intelectual de origen gallego a manos de Aurora Rodríguez, su propia madre y mentora. Tal y como hiciera la progenitora de Hildegarth, España, que a principios de los años treinta formaba parte de la Liga de la Mundial de la Reforma Sexual junto con Alemania, Austria, Inglaterra o Dinamarca, en poco tiempo sofoca actitudes progresistas hasta el aniquilamiento y tras haberlas promovido no sin cierta devoción. A finales de los años treinta, como también pasará en algunos de estos mismos países europeos, se cede el control político a una dictadura de corte fascista.

Como señalábamos, la pendularidad de las posturas políticas dominantes no resulta un comportamiento acotado a una cultura o un cierto momento histórico particular, aunque en este caso aludamos a Europa durante los años treinta y cuarenta. En la Transición española casi cincuenta años más tarde, Fernando Fernán Gómez dirigía la película *Mi hija Hildegarth* (1977). El relato tiene como protagonista a la madre y perpetradora de asesinato que finaliza la vida de la joven prodigio intelectual con la consagrada actriz Amparo Soler en el papel de Aurora Rodríguez. El caso, llevado a la Justicia, estructura el film de principio hasta el final, en un planteamiento propio de la ramificación del género de cine negro conocida como “cine de tribunales”. El relato apunta, si bien de manera un tanto secundaria, al feminismo, las políticas sexuales y, sobre todo, la Segunda República Española: temas que habrían supuesto seguramente trabas con la censura aún vigente hasta el año anterior.

Como hemos visto en el apartado 2.4., motivos debatidos en la esfera pública de la sociedad española previamente a la guerra civil y que se presentaban como oposición a la ideología dominante durante el franquismo, son representados en los textos fílmicos desde el tardofranquismo, de uno u otro modo, evolucionando en sus propuestas a lo largo de la década de los setenta. La sexualidad aludida en los medios explícitamente en diversas manifestaciones no suponía exclusivamente un contenido tendencial en el panorama internacional sino una cuenta pendiente en la sociedad española ya que, como apuntaba Vicente Aranda: “el franquismo sometió a los españoles a una fuerte represión sexual” (Majarín, 2013, p. 112). Si observamos el planteamiento narrativo de las películas de análisis de 1971 a 1976, podríamos consensuar no solo que la lucha de sexos late en los cuatro relatos, sino que apuntan a un empoderamiento de la figura femenina cada uno a su particular modo. Estos filmes presentan rasgos argumentales paralelos pese a emplazarse en distintos géneros cinematográficos.

Ordenados cronológicamente, *Condenados a vivir* propone, con todos sus peculiares y originales matices para un euro-western, un *rape-revenge* en el que la agredida se convierte en heroína de controvertidas notas suicidas, pero con una fuerza aniquiladora superior a la de cualquiera de los convictos que haya matado a otro. Cathy perece al final del relato lo mismo que Susan, y Mircalla, en *La novia ensangrentada* un año posterior, si bien en ambos filmes estas mujeres, sometidas a la violencia sexual de las figuras masculinas, “mueren matando”. No ocurre así ya en 1974 en *No es nada mamá...* En el film, de nuevo un *rape-revenge*, la heroína no solo no

perece, sino que arrebató a su agresor caciquista cuanto bien material posee, aplicando a su vez, en términos de violencia sexual, la ley de talión. En cualquier caso, no tratamos de ignorar que estos filmes se basan en planteamientos de cine de explotación para su realización y comercialización y que venden en su mayoría, precisamente, lo que a su vez denunciarían; es decir, violencia y erotizada violencia sexual dirigida hacia la mujer.

Se trata de plantear un análisis que no omita lo que ciertamente también incluyen, así sea de forma acotada a una justificadora clausura del relato. De nuevo, al ordenar los discursos de análisis cronológicamente, encontramos en la primera heroína, Cathy en *Condenados a vivir*, un personaje de la inocencia y fragilidad de un cervatillo que en poco tiempo acaba corrompido por la violencia a la que es expuesta respondiendo con una agresión letal. En *La novia ensangrentada*, Susan presenta un personaje de rasgos similares que también sufre una transformación tras experimentar la violencia sexual infligida por su esposo y encontrar en Mircalla / Carmilla inspiración y apoyo para rebelarse. En el film dirigido por Forqué, de nuevo, Lola se configura con la misma inocencia inicial que las heroínas aludidas anteriormente, para terminar por someter a su agresor y ejercer como patrona en sus mismas tierras. Como podemos observar en la primera mitad de la década, el empoderamiento de estos personajes resulta paulatinamente más organizado, efectivo y beneficioso para sí mismas incluso dentro de propuestas propias del cine de explotación.

En 1976, bajo la dirección de Pilar Miró, se estrena *La petición* como “una reflexión basada en el interés de su autora ‘por la problemática de la destrucción de las relaciones humanas’ y conscientemente asumida por ella como algo hasta cierto punto intemporal” (Pérez Millán, 1992, p. 107). Teresa, su protagonista, manifiesta una crueldad violenta desde la infancia complementada por una inteligencia notable. A diferencia de los textos anteriores y aludidos previamente, sus actos no serían consecuencia de la agresión sexual recibida por una figura masculina en posición de dominancia; en el universo del relato no se manifiesta tal presencia, sino que se subraya el carácter innato de Teresa desde una edad temprana. Miró, con licencias que han sido aludidas anteriormente en relación a la novela original, plantea el abuso y las violencias de Teresa como un aspecto del ejercicio del poder, que ella, aún como mujer del siglo XIX, ostentaría en relación a Miguel por su posición social de privilegio a la que el relato además suma su atractivo personal. En esta progresión de personajes protagonistas femeninos, encontramos, además, una sexualidad manifiestamente placentera en los mismos de manera paulatina. Si Cathy en *Condenados a vivir* muestra tímidamente su interés en Dean desde un inicio, Teresa se presenta como un personaje extremadamente audaz y gozoso de su sexualidad de manera explícita y manifiesta, donde previamente Susan y Lola ejercerían gradientes intermedios en este sentido y en sendas cintas.

La novia ensangrentada y *Morbo* (Gonzalo Suárez) son relatos estrenados el mismo año 1972 que comienzan, en ambos casos, con una pareja joven recién casada que aún lleva la ropa de la boda puesta y se dirige a su luna de miel en un trayecto en coche. En ambos casos, hay un ademán de la novia de quitarse el velo y cambiarse el vestido a mitad del viaje que en *La novia ensangrentada* se ve frustrado, pero en *Morbo* no. Ambas parejas son atractivas y de una clase social acomodada, si bien en la cinta dirigida por Gonzalo Suárez este último aspecto no resulta tan subrayado. Por las referencias dialógicas de este film en esta primera escena, sabemos que los personajes han mantenido relaciones prematrimoniales —a diferencia de *La novia ensangrentada*— y que tienen una visión sobre la vida en común bastante más abierta que la propuesta en la cinta dirigida por Aranda, pero ambas películas tienen el planteamiento matrimonial en el centro del discurso y sendos filmes pertenecen al género de terror¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Como indicábamos en epígrafes anteriores en relación a la evolución de los constructos discursivos a lo largo de la década, en la posterior comedia madrileña *Tres en raya* (1979) ofrece

Por otra parte, *La novia ensangrentada* (1972) podría guardar remarcables afinidades en sus temáticas con el largometraje *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976), un drama con guion de Pancho Bautista en el que Don Enrique (Javier Escrivá) interpreta a una suerte de cacique de largo linaje que impone su voluntad. El protagonista mantiene con su esposa una relación íntima basada en la dominación que se manifiesta plenamente desde la misma noche de bodas. De este modo, María Isabel (Claudia Gravy) se encuentra acosada por un esposo que controla no solo el hogar sino el entorno social con una actitud soberbia y misógina. El largometraje no pertenece al género, como el de Aranda, y se realiza en un momento de la década en el que la censura se ha relajado considerablemente. De este modo, las propuestas argumentales que se habían configurado en el cine de género pasan al drama comercial.

Cabría resaltar de nuevo la índole del género de estos filmes. Si *Condenados a vivir* y *La novia ensangrentada* son propuestas narrativas propias del euro-western y el terror respectivamente, no sería sin embargo el caso de *No es nada mamá, es solo un juego*. Recordamos que la película se estrena ya en 1974 y tratamos de subrayar lo apuntado anteriormente sobre el trasvase de motivos argumentales de índole sexual y controvertida del cine de género a un contexto fílmico reconocible y cercano; si bien, el film dirigido por Forqué tendría por escenario la selva venezolana, que no sería el entorno más familiar para el público mayoritario de las salas patrias o europeas. Igualmente, el director aragonés pensaba ambientar el relato en la Andalucía actual, aunque, finalmente, fuera rodada en el extranjero por cuestiones financieras. Forqué lo exponía del siguiente modo:

Había una idea inicial. Se llamaba *El relevo* y la había parido Hermógenes Sáinz. Juntos la reescribimos y ampliamos. La habíamos ambientado en Andalucía, donde se daban esos personajes de la historia. Una familia que había ostentado el poder y ahora viven en la decadencia más absoluta. El último miembro quiere seguir gozando del poder y lo ejerce sobre una muchacha sencilla, de pueblo, a la que degrada física y espiritualmente. Al final la hice en Venezuela. Se daban exactamente las circunstancias sociales de la historia. Sin embargo, encontré una casa colonial española que enraizaba con la imagen original y que añadía ese especial clima sensual del trópico. Fui acomodando las escenas al guion, de la historia, a esos ambientes (Cebollada, 1993, p. 119).

Solo dos años más tarde, se estrena el drama cinematográfico *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1976) en la que María José Cantudo da vida a una madre soltera que, tras una violación múltiple entre otras numerosas vejaciones, experimenta pensamientos suicidas extremos. Este relato se encuentra emplazado en parajes castellanos rurales, así como el Madrid de su actualidad. Aunque acercaría motivos argumentales tratados en los textos de análisis — como la agresión sexual entre otras violencias — a la sociedad del momento sin el adorno de ficciones propias del cine de género, en este caso, cabría mencionar que la clausura del relato no muestra una heroína capacitada para asestar el golpe de vuelta sino, una madre sacrificada que asumirá su sufrimiento resignadamente con tal de atender a las necesidades de su hijo.

Con este ejemplo, tratamos de plantear cómo motivos argumentales característicos del cine de género del tardofranquismo experimentan un trasvase a relatos propios de dramas de actualidad durante la Transición española y, sin embargo, las someras notas feministas aportadas en ciertos textos como los citados se detectan denotadamente sofocadas en este trasvase apenas un par de años después.

una clausura del relato con la novia huyendo de su propia boda en un vehículo y tirando simbólicamente su velo al aire apoyada por los otros dos protagonistas.

Si tenemos en cuenta la selección de películas de análisis encontraríamos que personajes femeninos capacitados para rebelarse contra la imposición de una figura masculina desaparecen llamativamente a partir de *La petición* en 1976, donde ni en los relatos del cine quinqu *Perros callejeros* y *Los violadores del amanecer*, ni tampoco en *El sacerdote* harían acto de presencia. Estos relatos operan como representativos de la tendencia discursiva de esos años, en la que las reivindicaciones se focalizan en una suerte de represión sexual. El contenido explícito de lo sexual y/o violento aumenta a lo largo del decenio, pero en los últimos años su planteamiento subraya aún más la posición de la mujer como agente receptor y pasivo de estas violencias. De este modo, remarcaría su rol canónico figurativo: privado de capacidad de actuación por iniciativa propia.

Por supuesto, no tratamos de exponer que las convenciones narrativas del cine de género sean particularmente progresistas, o feministas en cualquier caso. En este sentido, el director catalán era plenamente consciente de la distinción en el planteamiento discursivo que propone. En sus palabras, diría:

Se planteó una película de género, pero en realidad contradecía el género, porque hacía lo contrario de lo que es habitual en éste. Lo que ocurre es que la censura era mucho más benévola con las historias de corte fantástico, lo que nos permitía tratar, aunque fuese de un modo camuflado, los mismos asuntos que otras películas de carácter abiertamente social y político. Es algo que yo ya había tenido ocasión de comprobar antes (Castillejo, 2006, p. 24).

Pese a los textos característicos de los últimos años del tardofranquismo, que entre el género de terror ofrecen largometrajes como *El conde Drácula* (Jesus Franco, 1970) con el rol femenino como actante pasivo en el relato, coexisten con otros como *La noche de Walpurgis* (1971) en la que una temible vampiresa encarnada por Patty Shepard mide sus fuerzas con el hombre-lobo al que da vida Paul Naschy. *Pánico en el transiberiano* (Eugenio Martín, 1972) presenta un personaje femenino, Miss Jones, que ejerce como científica de renombre en el siglo XIX sin tener que reforzar su presencia escénica exhibiendo atractivo físico. El espectro de roles de la mujer en el cine de terror de esos años puede llegar a ser algo más diverso que el de los textos predominantes realizados durante la Transición española incluyendo aquellos del cine 'S' en los que despliegan reincidentemente personajes unidimensionales. Vinculamos el cine de terror con el cine erótico dado que, además, como ha sido aludido en el marco teórico, algunos cineastas referenciales del cine de género de terror dirigieron películas de marcadas notas eróticas en la segunda mitad del decenio, como sería el caso del cineasta Jorge Grau. Tratamos de plantear, en líneas generales, que los perfiles de los personajes femeninos en las distintas propuestas narrativas durante los últimos años del tardofranquismo presentan mayor diversidad y poder de actuación que los generados en los textos fílmicos en los primeros años de la Transición. Este discurso, en todo caso, lejos de permanecer estático, se diluirá en cierta medida con la emergencia de la comedia madrileña en 1979 y la subsecuente aparición de roles de género de matices novedosos.

El discurso fílmico, que tendría como prioridad atraer público a las salas o, al menos, resultar atractivo a determinada audiencia, necesita de innovación / renovación constante. Aunque se nos escapa del límite temporal, podemos vaticinar que el cine quinqu no tardará en ofrecer una protagonista mujer¹⁷⁸ (y personaje de mayor osadía del relato) en *Deprisa deprisa* en el inicio de

¹⁷⁸ Ambos *Maravillas* (Manuel Guitiérrez Aragón, 1981) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1982) serían textos referenciales de este cine que presentan, a su vez, personajes femeninos como líderes con arrojo y mayores capacidades de liderazgo que sus partenaires masculinos.

la década siguiente; como explicación de este giro en el género, apelamos de nuevo al comportamiento pendular de perspectivas y discursos a lo largo de la historia, constante por la que se rigiría también la renovación narrativo-fílmica.

De vuelta a los primeros relatos del cine quinquí, se observan acotados espacios de los roles femeninos. El film dirigido por De la Loma, como ha sido elaborado en apartados previos de la presente investigación, plantea un discurso que refuerza con vehemencia la masculinidad violenta de sus protagonistas en detrimento del poder de actuación de los personajes femeninos —la sexualización y cosificación de éstos y el discurso sexista en líneas generales serán todavía más remarcados en *Perros callejeros II* (1979)—. En este sentido, no presentaría gran complicación cuestionar el planteamiento de *Los violadores del amanecer* (1978), “cuya denuncia feminista de la violación se contradice performativamente a través de la representación voyeurística, prolongada y gratuita del acto en sí” (Torres, 2015, p. 79).

Una de las más férreas improntas del “destape” habría consistido en la convención habitual del desnudo de los pechos femeninos no solo en la prensa impresa sino, también, en el universo fílmico español: convención que, por demás, peduraría hasta la actualidad. La prensa ha publicado en los últimos años noticias que demandan una enmienda al respecto, aludiendo que “las series y películas siguen perpetuando la mirada machista y patriarcal que pide desnudos femeninos” (Zurro, 2018). Los constructos que responden a estos desnudos contemporáneos habrían sido originados mayormente entonces: durante la “ola de erotismo”, en el inicio de la Transición y la eclosión del “destape”. Decenas e incluso cientos de películas del periodo dan forma a la convención. En *Los violadores del amanecer*, por ejemplo, presenciamos un “congreso” en el que se celebra un certamen de pechos femeninos, con numerosas mujeres jóvenes participando del mismo en la secuencia; asumible sería que el porqué de este evento no se encuentra necesariamente justificado en el relato. El discurso feminista es aludido en la película dirigida por Iquino en una manifestación de apoyo al mismo que, como ha sido indicado, no se corresponde con ninguno de los aspectos principales del relato.

Tal vez, convendría tener presente que,

si bien los medios no siempre pueden decirle al público qué debe pensar, sí suelen tener más éxito a la hora de decirle al público sobre qué deben pensar (...) especialmente en la medida en que los medios seleccionan, jerarquizan y tematizan ciertos temas en detrimento de otros (Torres, 2015, p. 76).

De este modo, la Transición española ha pasado a la historia por resultar un periodo de novedades y también excesos en los medios de comunicación, que causaron secuelas y germinaron ciertas medidas preventivas en el medio y largo plazo¹⁷⁹. El cineasta Eloy de la Iglesia observaba lo convulso del momento y la tesitura particular en términos de contenido. En sus palabras:

Yo creo que en aquella época había habido una quiebra total en el aparato del estado, mucho mayor de lo que aparentemente se hacía ver. No hubo una ruptura, en el sentido de pasar a una república o al socialismo, pero sí hubo un vacío legal. Entonces eran posibles muchas cosas que hoy no lo son, cuando se ha creado una especie de censura interiorizada; hay un acuerdo no escrito sobre lo que se puede decir o no. Tampoco serían posibles *Arrebato* o *Bilbao* (Aguilar y Llinás, 1996, p. 140).

¹⁷⁹ Un ejemplo sería la propia ley Miró.

Lo cierto sería que, en una revisión general de la filmografía española estrenada en los años 1977 y 1978, la presencia de personajes femeninos que no estén explotados con desnudos claramente gratuitos y que ofrezcan un posicionamiento discursivo igualitario o desafiante resultaría anecdótica, acotada a propuestas narrativas germinales como la comedia madrileña. Se pueden hallar someras alusiones al feminismo en el primer cine de la Transición, si bien estas resultan frecuentemente vagas e invariablemente confusas. La excepción que confirma la regla vendría de la mano de la tercera mujer graduada de la Escuela Oficial de Cine, Cecilia Bartolomé, al dirigir y estrenar el film *Vámonos, Bárbara* en 1978. Con una propuesta feminista sin rodeos: la película pasó prácticamente desapercibida en las salas, y se ha achacado al poco apoyo que recibió su directora, que había experimentado frecuentes cortapisas con la censura en el pasado.

La evolución narrativa manifestada en los últimos años de la década resulta llamativa incluso en la obra de cineastas referenciales de reconocibles estilemas. Pongamos por caso a Luis García Berlanga, director emblema del cine de oposición durante la dictadura. El largometraje que dirige en 1970, *¡Vivan los novios!* versa sobre las represiones sexuales y personales del varón español en la cuarentena y reprimido al que da vida José Luis López Vázquez. Como coprotagonista, la cinta cuenta con la actriz Laly Soldevilla dando vida a su prometida: una mujer materialista y manipuladora, si bien a su vez, una comerciante plurilingüe e inteligente, mejor preparada que su futuro esposo. El otro rol femenino, la joven y atractiva artista irlandesa que ejerce como objeto de deseo del protagonista, ha sido configurado como una mujer independiente y libre, capaz de viajar por el mundo sola —toda una reafirmación para el año 70—. El siguiente relato que el cineasta valenciano dirige en España sería *La escopeta nacional* ya en 1978. En el film, como ha sido aludido en el apartado 2.4. de este trabajo, los personajes femeninos se presentan como muñecas vivientes, prostitutas y serviles¹⁸⁰.

En el último año de la década de estudio, *El gran atasco* (*L'ingorgo*, Luigi Comencini, 1979), un film en coproducción con Italia, cuenta con una atractiva y jovial feminista encarnada por Ángela Molina como uno de los personajes principales. Este relato coral muestra, entre otras escenas, cómo esta mujer, que espera en su vehículo durante un atasco prolongado de un día al siguiente, es asaltada y violada en grupo frente a los otros conductores que, aunque podrían, deciden no ayudarla. Tal y como elaborábamos acerca de la pendularidad de los discursos en los medios de comunicación, el discurso cinematográfico hegemónico en el ocaso de la década sería rápidamente contestado con la emergencia de nuevas propuestas; como la comedia madrileña, y la evolución narrativa en los ochenta de cines ya popularizados en la década anterior, como el “quinqui”, que incluiría luego heroínas féminas.

4.4.2. Sexualización y ocaso de la juventud marginal.

Ya en 1976, *La Corea* (Pedro Olea) supondría un relato incipiente del cine quinquí. El film muestra un joven de un estrato socio-económico bajo que, al buscarse la vida en la ciudad, topa inmediatamente con la prostitución. Toni ofrece servicios sexuales a mujeres maduras empezando por su propia proxeneta (Queta Claver) hasta que un amigo le propone dar servicio a hombres de poder a razón de ganar más dinero. Aunque Toni es heterosexual y atraído hacia muchachas de su edad, la exacerbada sexualización del personaje le permitiría, supuestamente, ejecutar servicios satisfactorios a quien lo solicite indistintamente de su género, edad o apariencia general. La sexualidad exacerbada resulta un rasgo argumental de cierta esencialidad

¹⁸⁰ Encarnadas por Bárbara Rey y Mónica Randall, en contraposición con una esposa en la mediana edad, mutilada y ridiculizada hasta la demencia, a la que da vida la actriz Amparo Soler Leal.

en el cine quinquí. Antes de continuar con la evolución de esta propuesta fílmico-narrativa en particular, daremos un pequeño salto en el tiempo para observar los constructos cinematográficos que el cine de primera mitad de los setenta ofrece de la juventud en términos generales.

En el apartado 2.1. elaborábamos los filmes *Easy Rider* (Denis Hopper, 1970) o *La naranja mecánica* (*Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) como propuestas narrativas novedosas y referenciales en la cinematografía de principios de la década (Noriega, 2002) desde el panorama internacional. Estos relatos giran en torno a una juventud marginalizada, rebelada y destructiva en mayor o menor medida: ya sea contra sí misma, como en el primer caso, o la sociedad, como en el segundo. Es de destacar que los largometrajes aludidos abordan la juventud entre la veintena y la treintena, para emplazar a las generaciones presentes enfrentadas a la sociedad establecida tanto desde la urbe —de nuevo, el caso de *La naranja mecánica*—, y también en un trayecto deconstructivo y eufórico de automoción por las arterias territoriales que suponen las carreteras —otra vez como en *Easy Rider*—. De forma simultánea, en referencia a la filmografía española, hemos hecho alusión a la proliferación de relatos que enfatizan la violencia como rasgo de las generaciones venideras en el apartado 2.4. y señalamos el largometraje *¿Quién puede matar un niño?* (Narciso Ibáñez-Serrador, 1976) como emblema de una parte estructural de la simbología que ofrecería el aún embrionario cine quinquí relacionada con la violencia adolescente, e incluso preadolescente, como amenaza social¹⁸¹. También en el marco teórico, hemos denotado la sexualización de la adolescencia en el cine comercial del tardofranquismo, citando obras entre las que se encontraban los trabajos dirigidos por Manolo Summers como *Adiós, cigüeña, adiós* (1971) o *El niño es nuestro* (1973), en las que los jóvenes protagonistas se organizan independientemente de progenitores y otras figuras de autoridad que pertenecen a generaciones precedentes.

Estos aspectos, abonarían el terreno ficcional para procurar la emergencia del cine quinquí que, sin duda, se nutre también de la propuesta narrativa desplegada en la internacional película *La naranja mecánica* como elaborábamos anteriormente. Una de las características del film dirigido por Stanley Kubrick reside en su banda sonora anempática, por la cual el protagonista, por ejemplo, se sirve de una gigante escultura con forma fálica para terminar con la vida de una de sus víctimas mientras suena *La Gazza Ladra* de Rossini, entre otras escenas con propuestas sonoro-visuales que aúnan composiciones musicales del Romanticismo con secuencias de violencia y/o violencia sexual. Unos años más tarde, dentro del espectro cinematográfico nacional, los agresores en *Los violadores del amanecer* se disponen a someter a una transeúnte a una violación en un portal mientras se escucha a gran volumen la sinfonía número 6 de Tchaikovsky. Con una propuesta igualmente anempática que engloba otros estilos musicales, si bien animados y contrarios en emotividad que los acompaña. Los protagonistas de *Perros callejeros* asaltan coches y delinquen a ritmo de *funk* y en secuelas lo harán al compás de la rumba.

Evidentemente, al trazar paralelismos entre el film dirigido por De la Loma y el de Kubrick, resultaría considerable la distancia entre las limitaciones estéticas en la obra del primero y el neobarroquismo (Purić, 2017, p. 493) del segundo. Se trataría de cineastas con trayectorias muy distintas y, en líneas generales, poco comparables. Sin embargo, el eco de la delincuencia juvenil en la narrativa cinematográfica como factor atrayente a las salas de cine tendría lugar desde el

¹⁸¹ La popular película dirigida por Ibáñez Serrador bien podría operar a su vez como una violenta catarsis ficcional para la titánica brecha generacional entre jóvenes y niños —ya bien crecidos— que habían vivido la Guerra Civil y los rozagantes púberes que se adentraban entonces en la democracia.

inicio de la década con las obras internacionales citadas. La rebeldía y el énfasis de ciertas masculinidades subrayadas en la violencia y la violencia sexual encontrarían en la cinta dirigida por Kubrick uno de sus máximos exponentes. De Rosia subraya los atributos de Alex como “‘emprendedor, agresivo, extrovertido, joven, atrevido y vicioso’ (...). Sinónimos no solo para las construcciones de masculinidad de la película, estas características también reflejan las construcciones cinematográficas más amplias de la masculinidad como un espacio psíquico que da forma al mundo”¹⁸² (2003, p. 75). Estas características son enfatizadas en múltiples filmes del cine internacional de la época, y también del cine nacional. Las propuestas troncales del cine quinquí, como serían la mayoría de los relatos dirigidos por De la Loma y De la Iglesia en esta categoría —mientras las posteriores *Maravillas* y *Deprisa, deprisa* presentarían novedades que desafían algunas de las convenciones narrativas propuestas por estos cineastas referenciales del género¹⁸³— heredarían constructos trazables en la obra de Kubrick, entre los que se encuentran la rebeldía violenta de sus personajes, la ironía discursivo-narrativa y cierto homo-erotismo latente que resultaría aún más subrayado en los filmes dirigidos por el cineasta vasco. Referenciando el motivo musical de la banda sonora en *La naranja mecánica*, De Rosia apunta:

Como Gene Kelly estaba "listo para el amor", el "amor", en el panorama cinematográfico de Kubrick, no se ha convertido simplemente en agresión sexual y violencia, sino, más radicalmente, en una lucha sadomasoquista entre hombres. Los monólogos en off de Alex comienzan con frecuencia aludiendo a “Mis hermanos” para continuar con un discurso homoerótico implícito, cuya narrativa apunta a cierta incestuosidad conspirativa que implica al espectador. Este paisaje homosocial convierte a las mujeres en sujetos incidentales, apreciados sólo en la medida en que significan la otredad de la masculinidad¹⁸⁴ (De Rosia, 2003, p. 82).

Como vemos, *La naranja mecánica* puede ser considerada una fuente de inspiración extensiva para un discurso comercial y reincidente hacia el final del decenio, pues similares planteamientos vehicularían una parte considerable de la violencia y la violencia sexual explícitas que experimentan un notable auge en la segunda mitad de la década.

En las temáticas relacionadas con la sexualidad, la prostitución opera como rasgo argumental reiterado en el cine quinquí, tanto en los relatos dirigidos por De la Loma como De la Iglesia. También en la ya mencionada *La Corea* (Pedro Olea, 1976) el protagonista se verá prostituido primero a mujeres y luego a hombres. Si bien, la obra dirigida por Olea rezuma cierto simbolismo político, incide una vez más en la homosexualidad masculina como un rasgo argumental del género que emergerá reincidentemente de manera explícita o implícita en relatos posteriores.

La homosexualidad en *Perros callejeros* es aludida de manera dialógica durante la escena en la que detienen y hacen desnudar a El Torete —y este pide, con sorna, vestirse para no provocar

¹⁸² *Synonyms not only for the film’s constructions of masculinity, these characteristics also reflect the broader cinematic constructions of masculinity as a psychic space that shapes the world.* Traducción propia.

¹⁸³ El emplazamiento de la heroicidad y protagonismo en un personaje femenino resultaría ya un desafío narrativo a la convención establecida en relatos precedentes del cine quinquí, como ha sido elaborado anteriormente en este mismo apartado.

¹⁸⁴ *As Gene Kelly was “ready for love”, “love”, in Kubrick’s cinematic landscape, has become not simply heterosexual rape and violence, but, more radically, a sadomasochistic struggle between men. Alex’s voice-overs frequently begin with the address “My brothers”, an address that extends the narrative’s implicit homoeroticism into a conspiratorial incestuousness that engenders the spectator. This homosocial landscape renders women incidental as subjects, prized only insofar as they signify masculinity’s otherness.* Traducción propia.

la libido de alguno de los oficiales presentes—; si bien el discurso reafirmaría cierta masculinidad simbolizada en el protagonista al emplazar la homosexualidad en el *otro* (en este caso, un policía), prostitución en general y homosexualidad masculina son rasgos abordados directa o indirectamente en los primeros relatos de este género. De este modo, la novia del Pijo, que es seducida por El Torete, se desempeña como prostituta. En *Los violadores del amanecer*, Lagarta se prostituye y uno de los delincuentes de la banda se debate entre la homosexualidad y la bisexualidad, mientras el protagonista de *Navajeros* y sus secuaces presencian como uno de sus compañeros ha dejado el crimen para prostituirse a hombres en el barrio de Chueca entre otras escenas y personajes relacionados con estas temáticas. Como señalamos, tanto la homosexualidad clandestina como la prostitución de hombres y/o mujeres resultan rasgos argumentales que conforman una parte del universo quinquí en estos primeros años, y adquirirían diversas manifestaciones en cada relato. Por otro lado, la droga y su contexto aún no tendrían el protagonismo que desplegarán paulatinamente en la década siguiente. En cualquier caso, la muerte prematura emerge como constante en el cine quinquí, con especial hincapié en los relatos de los setenta¹⁸⁵. En la clausura del film precedente *La Corea*, Tony, tras presenciar la caída mortal de Paco, recibe una paliza por la que termina agonizando en las escaleras mecánicas del metro.

Se ha dicho del cine español de la Transición que “desarrolla una adaptación de las formas. Se produce un proceso iconológico propio, basado en la búsqueda de un mayor realismo y un compromiso con la actualidad” (Robles, 2016, p. 13). En este sentido, ha sido subrayado que el cine quinquí “tenía una decidida vocación documentalista de una realidad social” (Castelló, 2018, p. 114) y también que “por fin el pueblo se vio representado” (...). Los directores José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, inspirados por el neorrealismo, buscaban la máxima autenticidad, así que sacaban sus actores de esos barrios” (Sanguino, 2021, párr. 2). Por otro lado, una de las mayores críticas con respecto al cine español, desde los tiempos de García Escudero ha sido que no refleje al país, y la vida en el mismo, como es. Como veíamos en el apartado 2.3., con esta vocación surgiría el Nuevo Cine Español en cierta medida. Sin embargo, décadas más tarde e incluso entrado el siglo XXI, se sigue señalando esta carencia en el discurso fílmico nacional. A su vez, se ha manifestado que el cine británico, por ejemplo, sí conecta con cierta “realidad”, ya sea en clave de humor o drama, denotando “en sus imágenes una impresión de veracidad, una sensación de estar sucediendo aquí y ahora, con personajes extraídos de la sociedad real, que, ni de lejos, parece conseguir el cine español” (Villetea, 2005, p. 45). Ciertamente, numerosas son las publicaciones que han ahondado en los textos fílmicos del cine quinquí para indicar que lo proyectado como realismo corresponde esencialmente al sensacionalismo y la comercialidad.

El cine quinquí, al igual que otros subgéneros vernáculos de explotación (...) amplificó la obsesión sensacionalista por el crimen callejero durante los años setenta y ochenta, transmitiendo el mensaje explícito de que se trataba de un problema (supuestamente) nuevo que merecía una respuesta social inmediata, desplazando así el conflicto social desde el ámbito laboral y político al ámbito de los estilos de vida de cierto tipo de marginados sociales (Torres, 2015, p. 76).

Como hemos visto, *Perros callejeros* asienta el género aportando novedosos aspectos comerciales, como las persecuciones automovilísticas al ritmo melódico proveniente del cine de explotación estadounidense *blaxploitation*, el “realismo” de los intérpretes no profesionales popularizados por el sensacionalismo de los medios de comunicación

¹⁸⁵ *Maravillas*, e incluso *Deprisa, deprisa*, se plantean como relatos posteriores y excepcionales en este sentido, entre otros aspectos, como ha sido señalado.

Desde *La Corea*, tras un incipiente acto delictivo, el final de Toni consiste en una trágica y prematura muerte que clausura el relato sin redención para el personaje: una resolución narrativa que se repite en esta propuesta a lo largo del decenio. No negaríamos, en cualquier caso, que aspectos como el lenguaje callejero o la exclusión social resultarían rasgos novedosos que atraerían una significativa cantidad de público a las salas. Simplemente, la veracidad, ya sea narrativa o emotiva, no latiría en la esencia de este tipo de relatos ni otros cuya emergencia había tenido lugar durante la Transición española basados en planteamientos propios del cine de explotación, como podría ser también el cine `S´ o cine erótico.

4.4.3. Miscelánea de motivos argumentales.

Dentro de las temáticas tendenciales de esos años aludidas en anteriores epígrafes, además de la diferencia de clases como semilla del abuso de poder, se encuentran el acoso y la agresión sexual o la virginidad entre los motivos argumentales recurrentes. En relación a las temáticas reincidentes elaboradas en el apartado 2.4., presentamos el siguiente listado de rasgos argumentales detectados en estos relatos.

Tabla 14. Motivos argumentales en los filmes de análisis.

	Condenados a vivir	La novia ensan.	No es nada...	La petición	Perros callejeros	El sacerdote	Los violadores...
Aborto		X	X				X
Acoso sexual	X	X	X		X		X
Adicción	X				X		X
Adulterio		X	X	X		X	
Agresión sex.	X	X	X	X	X	X	X
Bisexualidad		X					X
Castración		X			X	X	
Delincuencia	X				X		X
Diferencia de clases	X		X	X	X		X
Edipo			X		X		
Europeísmo				X			
Familia monopar					X		
Feminismo		X		X			X
Fetichismo			X			X	
Homosex. fem		X					
Homosex. masc						X	X
Madre símbolo Esp.						X	
Matrimonio		X	X	X			
Prostitución				X	X	X	X
Publicidad						X	
Relación menor - adulto	X	X			X	X	X
Religión						X	X
Represión sex.		X				X	X
Sadismo	X	X	X	X	X		X
Travestismo							X
Virginidad		X			X		X

Fuente: elaboración propia.

La elasticidad de estas temáticas y cómo son aludidas varía tanto la presentación de las mismas como su grado de presencia (dependiendo de la perspectiva, incluso alguna podría ser discutible); pero, en todo caso, las temáticas resultan reincidentes en una intertextualidad que mantendría un diálogo en constante evolución entre los relatos fílmicos coetáneos, transgrediendo el género o la propuesta narrativa.

Por ejemplo, la castración¹⁸⁶ como motivo argumental es hallada en *Perros callejeros* y *El sacerdote*, filmes estrenados en 1977 y 1978 respectivamente. Si en la segunda, el acto plantea un símil de la represión sexual promovida por el catolicismo, en la primera. “El Vaquilla termina siendo castrado; este tipo de repertorios fílmicos expresa fantasías sociales represivas muy fuertes que hay que explicar sin descartar, por supuesto, el análisis de clase” (Llopis, 2016, párr. 24). Cabría recordar que la castración figura ya desde *La novia ensangrentada*, si bien en esta aparece como un sueño dentro del sueño, un acto representado, pero no realizado en la dimensión “real” de la película. En palabras de su director en relación al personaje del marido, Susan y Mircalla:

Se disponen a cortarle el *pito*. *La novia ensangrentada* es del 72. Y, en ese año, una película que hablaba de la violación dentro del matrimonio, del odio al macho y al machista, era inconcebible (...) en mis salidas por ahí advierto que se ha convertido en una especie de película de culto dentro del género (Alegre, 2002, p. 56).

Como venimos apuntando, aquellos contenidos que transgreden en el cine de la Transición —y suben el número de espectadores en las salas— habían sido preconfigurados, en considerable medida, en el cine de género de la primera mitad del decenio. Estas representaciones inciden en lo que había sido expresamente prohibido en el franquismo. En palabras de Monterde, el código de censura español de 1963:

Pretendía un triple objetivo; el control político, moral y religioso. Las normas prohibían “la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio como institución, del adulterio, de la prostitución, y de todo lo que atente contra la institución matrimonial, del aborto y de los métodos contraceptivos. También se prohibirá la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama, de la toxicomanía y del alcoholismo de manera inductora, de las escenas brutales de crueldad hacia personas y animales. (...) Se prohibirá todo lo que atente de alguna manera contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto (Monterde, 1995, p. 303).

Podemos observar, tanto las temáticas como su escenificación en las películas de análisis apuntan, precisamente, cada uno de estos de estos aspectos en la diversidad de sus planteamientos.

¹⁸⁶ Se ha dicho además que “el tema de la castración es una constante en el cine de Miró. Está presente en *La petición*, *Gary Cooper que estás en los cielos*, *Tu nombre envenena mis sueños* y *El pájaro de la felicidad*” (París, 2015, p. 76).

5. RESEARCH HYPOTHESES AND GENERAL RESULTS

5.1. Research Hypotheses.

The research hypotheses that were posed in Chapter 3 are commented on considering the results of the previous analysis.

- I. *The Spanish cinematographic narrative of the last years during the late Francoism and the first years of the Transition reflects the convulsive socio-cultural scene at the time, projecting the "destape", the "wave of eroticism", also coming from the international scene.*

This hypothesis would be confirmed, even though the events portrayed by national cinema only addressed part of the social events taking place at the time. A rigid national censorship conditioned film narratives during the first half of the decade: students riots regarding the government's restrictions and Francoism political measures were happening from the beginning of the seventies, new generations claimed a political change and a big social struggle between the extreme political views was taking place but none of this could be portrayed directly in Spanish films. In fact, the narrative in commercial comedies tried to show a society happy enough with the establishment, and a youth that was a somehow bolder than previous generations regarding —almost exclusively— sexual matters. These portraits seemed somehow simplistic and avoided any deeper representation of the actual events such as frequent strikes in several economic sectors, riots or terrorist attacks among other social conflicts.

The narrative in Spanish commercial films, directed by Ozores for example, symbolised foreign influences with ambivalence in the form of tourism. European culture could represent democracy, freedom and economic growth, and then again it was also portrayed as a chaotic, immoral and volatile way of life that threatened the righteous national values. In most cases, European and other occidental cultures were displayed under an ambivalent light. Therefore, taking advantage of the tourists appeared like a constant gag in commercial films during late-Francoism. Foreign women, particularly young ones, were frequently characterised as sexually liberated and available to Spanish men, regardless of how unattractive they might be.

However, one of the aspects that evinces the leap between the dictatorship's final years and the Spanish transition would be the change in cinematic narratives particularly between 1976 and 1979. The virtual end of metaphoric auteur cinema as well as Spanish genre film production such as euro-horror and euro-western by 1977 also meant a much more straight forward and explicit content.

In 1977, the Spanish constitution was being forged (to be finally approved in October 1978). As it has been said, left-wing and right-wing, particularly in their most extreme manifestations, were creating considerable tension around potential democratic freedom. *La guerra de papá*, *Asignatura pendiente*, *Perros callejeros* and *Ese oscuro objeto del deseo* are at the top of the box office in 1977. *La guerra de papá* portrays the conflict of the bourgeoisie traditional Spanish family, dealing with communication issues among different generations cohabiting. *Asignatura pendiente* addresses the difficulties experienced by mature generations to meet the personal demands of a freshly liberated society. *Perros callejeros*, as it has been said, puts on a show of juvenile delinquency. *Ese oscuro objeto del deseo* portrays a mature wealthy man lasting over a fickle and attractive young lady who teases him until he beats her up violently... Again, the films at the top of the box office the following year presented parallel narratives with the novelty of *Un hombre llamado Flor de otoño* and *El diputado* both claiming male homosexuality. The cinema of the seventies would reflect the political and social turbulent moment indirectly,

mainly attending the hegemonic discourse whichever this has been each year of the decade. Therefore, male homosexuality, for example, gets reinvigorated, but the female one does not.

- II. *The role of women in the symbolic universe of the cinematography of the decade is correlated with stereotyped patterns, and is defined in the wife-virgin-decent woman / prostitute binomial without major gradients.*

Even though this hypothesis is confirmed in many cases, it can be refuted by the overall approach of the research. Although, female stereotypes could be traced through the decade, more fleshed-out roles have also been registered. The character of the *mother* as a representation of Spain is portrayed in both metaphoric auteur films as well as commercial comedies has been present in both late-Francoism and during the Spanish Transition, but many other roles, from murders to doctors can be found for female characters in the Spanish films of the seventies.

The analysis of *The Blood Splattered Bride*, *Beyond Erotica* or *Cut-throat Nine* show how these texts presented female characters which were much more than capable of rebelling against violent and dominant men, women with very explicitly aggressive behaviors in the first years of the studied period and a more intelligent, if also twisted, profile during the mid-decade. In their own way, the ending of both *Beyond Erotica* or *La petición* offer the female leads a chance to win the battle against a society that oppresses and patronizes them.

The analysis of the selected films has allowed a deeper understanding of cinematographic discourse during that period. Interesting nuances have been detected in an initially unsuspected period such as the late-Francoism years. The films analyzed in depth have shown the multiple layers of the female characters who try to claim their freedoms and avenge their abuses. Female characters capable of being empowered have been traced. A female leading role such as the main character in *La petición* extremely intelligent if also very maleficent and selfish could prove that the diversity of female portraits in the cinema of the seventies can become easily apparent after watching a fair quantity of films shot in those years. However, the full-on years of “destape” with unjustified erotic content mainly based on female nudity also brought to the screen certain stereotypes which consisted on young, attractive, naïf, eager to please and quite sexualized female roles. Still, the diversity of narratives in the seventies offered an array of female characters, but objectification of women, as well as violent content against female characters could be considered a common trend increased throughout the end of decade.

- III. *At the beginning of the Transition, the cinematographic narratives offer more explicit scenes relating sexual and/or violent content. The change is remarkable compared to films in the throes of Francoism.*

This hypothesis has been confirmed. As it has been elaborated in the previous analysis, explicit violence was already in development during the late-Francoism years. Along the decade, films became more lurid in terms of both sexual and violent content. As mentioned, the keyword “sexual aggression” has been traced through hundreds of films and it was observed how it kept increasing every year of the period studied. Although male victims have also been registered in some narratives which portrayed sexual violence, it had been women in most cases.

Regardless of the dictatorship and Francoism censorship had come to an end by 1977, the U-turn in the second half of the seventies meant that films did not continue to offer story-lines in which women’s struggles were being portrayed as the main subject. The upcoming of new narratives such as “cine quinquí” also emphasized certain masculinities based on sexual violence against women in their incipient constructs.

In the cinema of the first years of Transition, women can commit adultery or manifest dissident sexualities, to give some examples that differentiate one discourse (late-Francoism) to the other (Transition). The narrative of the Transitional cinema will delve into all the plot-lines censored during Francoism, such as neutrally portraying adultery, homicide, vengeance, etc.

However, the violent eroticism in those years presented female roles at the receiving end of the aggression. Examples of these could be traced in films such as *Los violadores del amanecer*, *Las eróticas vacaciones de Stela*, *El maravilloso mundo del sexo* or even *Bilbao*, released in 1978.

- IV. *Violence against women would be presented in both the cinema of the late Franco regime and during the transition. In turn, the sexual liberation manifested in the Spanish cinema of the seventies is based on the revelation and exploitation of the female body as an erotic claim.*

This hypothesis could be confirmed in an overall look at the Spanish cinema in the 70s. Even though it had been initially conceived as a political attitude captured by the media, the term “el destape” could also point out to a bunch of sleazy films in the 70s packed with female nudity. The few books that have been published on the subject usually list the female stars that went naked in films and magazines more often, without getting much deeper in other aspects of the subject.

However, the end of Francoism and the beginning of the Transition meant that new narratives, such as LGBTB themes, became part of the cinematographic discourse as diverse minorities were gradually represented. Although LGBTB characters were generally stigmatized in commercial films at the beginning of the decade, an unprecedented visibility can still be appreciated overall. A discourse change around diverse topic trends, such as single mothers, abortion, divorce, religion, etc. has also been detected.

Feminism as well as LGBTBIQ+ themes appeared in films some years before the dictatorship was over. In any case, during the Spanish transition, with nearly complete freedom in terms of narratives and content, the focus turned to the exploitation of nudity and explicit violent and/or sexual content, which evolved around the eroticism of the female body in most cases.

Simultaneously, during the years 1977 and 1978, explicit violent and/or sexual content became more frequent. By then, scenes of female nudity seemed to be forced in nearly every film genre or cinematographic narrative. As it has been elaborated in previous chapters, this aspect can be traceable even in the cinematographic discourse of referential Spanish filmmakers such as Buñuel or Berlanga.

- V. *With the exception of referential and concrete films such as those corresponding to the so-called metaphorical cinema, Spanish cinema in the last years of the late Franco regime and the beginning of the Transition would result from little aesthetic-narrative effort.*

This hypothesis is refuted. After directing thirty-two films in ten years, filmmaker Mariano Ozores only came second place on the list of the most productive Spanish directors of the decade. His work helped to define some national film narrative trends at the time such as *landismo*, as he directed and wrote the scripts of numerous commercial films starring Alfredo Landa. The actor played the stereotypical characters which helped him become extremely popular those days.

On the other hand, many of the films Ozores directed reproduce very similar story-lines and situations. In this sense, he has not come across in Spanish film history as particularly innovative

or creative, but rather as a story-teller focused on low-budget, crowd pleasing commercial films that resembled a popular Spanish style of *saucy* (and often musical) theatre known as *revista*. Even though films directed by Ozores were and still are very popular with the audience, Spanish films in the seventies present such a vast variety of genre and style overall —which changed considerably from the beginning of the decade to the second half— that it could be misleading to assume Ozores' work represent that period. In fact, although film narratives took a complete turn during the Spanish Transition, his scripts and filmmaking style hardly evolved in those late years.

Regarding the Spanish cinema of the seventies, commercial 'S' can be a habitual reference. However, it should probably be added that Spanish 70s cinema explores new cinematographic conventions aswell, and starts developing modern Spanish film narratives.

In terms of form and substance, most of the films analyzed offer a quite elaborated discourse and relatively complex image composition. Irregularities have been detected specially in *Los violadores del amanecer*, with some sequences of poorer cinematographic resources, Simoultaneously, it happens to be the film that stresses explicit sexual aggression content the most.

5.2. General Results.

Due to the political and social turmoil during the late-Francoism as well as the first part of the Spanish transition, a drastic narrative change can be expected. The cinematographic discourse in the last years of the decade made a big effort to offer, in large amounts, anything previously forbidden by the Francoist censorship. Partially due to the lack of previous conventions, some boundaries might have even transgressed along the way.

Up until 70s Spanish democracy, genre cinema had channeled the representation of subversive attitudes and the manifestation of explicit aggression. Throughout the decade, violence —of a sexual nature or not— has proved to be increasingly explicit in the chronological succession of the films analysed. As it has been pointed out previously, the staging of violence takes up longer narrative time as the decade progresses. At the same time, it also recreates a context that can be considered gradually closer to the daily reality of 70s Spanish audience.

At the beginning of the decade, *Cut-throats Nine* presents a gang of cold-blooded murderers and other dangerous delinquents located in a foreign country and a previous century. The distance is not only geographical but also time related. The following film in 1972, *The Blood Splattered Bride* is a genre film packed with surrealism and metaphor, therefore the distance can be underlined by the narrative discourse. In any case, it would be slightly closer to the audience's every-day life than *Cut-throats Nine* as it has been located in Spain in present time. Two years later, *Beyond Erotica* displays more explicit violence and sexual aggression in a realistic environment, but the scenery is foreign country. Therefore, the approximation to the audience's context can be considered gradual but also evident in the beginning of the 70s.

The films *Cut-throats Nine* and *Beyond Erotica*, both shot in the first half of the decade, recur to flash-backs and emotionally devastating traumas to support the character's violent conduct. *The Blood Splattered Bride* (1972) also offers some references to the past to explain the character's need for vengeance. From 1976 on, the films analyzed seem considerably more straight forward in their explicitation of violence, with less explanation over the cause of aggression.

Teresa in *La petición* is presented as a twisted character by nature and without justification. Since she was a child, she amuses herself abusing Miguel. In *Perros callejeros*, even though it might be implicit that the juvenile gang steal and assault others due to their marginalized situation, they refuse to give up their criminal behavior when they are offered help and assume their lifestyle as their true freedom. The same can be said regarding *Los violadores del amanecer*. Rafia does count on a working father who supports him if he is willing to make an effort in getting an education, but he chooses delinquency and becomes a compulsive sexual assaulter apparently just because. Also, quinqu cinema films present a much less intervened time-line, with hardly any flashbacks or references to the past. In this sense, being *El sacerdote* a film about guilt, it differs to the other texts analyzed in the second half of the decade.

Overall, the narrative redounded on the gratification of sexual aggression as elaborated in the previous analysis. In 1976, *La petición* offers a female character who explicitly finds satisfaction in extremely violent contexts. In any case, by 1977 and 1978, film narrative mostly suggests the reaffirmation in the role of women at the receiving end of sexual aggression.

Even though some attention has been paid to the role of women, the analysis of the films selected has allowed a deeper understanding on the complexity in themes regarding social status. Power abuse is present in virtually every film in the selection of analysis one way or another. The increase of violent content has been addressed. However, the analysis has delved into the films narrative on the actual gratification of violence which would be ever-expanding during the given period.

As a novelty, a marginalized social class does get portrayed thanks to the first films of quinqu cinema. However, in 1977 and 1978 the image offered is that of a poor and working-class youth that supposes a threat to the average Spanish citizen. As it has been mentioned, film discourse in the second half of the decade integrates nearly any tabu in Franco's censorship, the subtext, nevertheless, might have not changed that much yet.

6. CONCLUSIÓN Y DISCUSIÓN

6.1. Análisis crítico de la investigación.

Esta tesis doctoral fue planteada inicialmente como un estudio cartográfico, una monografía que examinara el cine español en un periodo concreto, y que pudiera detectar, en el proceso de acercamiento y conocimiento del mismo, rasgos llamativos para profundizar en la investigación. La primera crítica en relación a la propuesta sería la gran amplitud del corpus de análisis —una producción nacional que desbordaba ya en el periodo objeto de estudio la centena de largometrajes anuales—. Por otra parte, si la concreción opera como una premisa investigadora, en este caso, la propuesta permitía el abordaje de diversas perspectivas simultáneamente: planteamiento atractivo para quien se embarca en la trayectoria investigadora de manera neófita, pero arriesgado para marcar unas fechas de entrega prestas y factibles.

Cabe mencionar que las estancias internacionales realizadas a lo largo de esta tesis han resultado altamente esclarecedoras para observar el objeto de estudio, el cine nacional de los años setenta, desde fuera de las fronteras patrias y acceder a bibliografía internacional y referencias audiovisuales paralelas en la historia.

Sin perder el hilo del análisis crítico que motiva este apartado, se cuestiona la extensión del intervalo temporal de esta investigación y se enfatiza el interrogante de si era necesaria. Desde la labor activa que ha supuesto este trabajo, contestamos positivamente. Del mismo modo que el estudio del comportamiento de una persona conllevaría posiblemente el planteamiento sobre las personalidades de sus progenitores y su contexto particular, el análisis del cine realizado durante la Transición española germina tanto desde el cine anterior como la sociedad coetánea que lo incubaba (o al menos, los poderes de la misma).

A su vez, cabría objetar la heterogeneidad de relatos contemplados. Aludimos de nuevo al cine nacional como una red intertextual, como un gran árbol genealógico en el que hibridan y evolucionan constructos, convenciones y géneros narrativos. De este modo, conocer el cine español de una determinada época ha conllevado una aproximación transversal con un espíritu crítico que significó, desde el inicio, reflexionar sobre los conceptos lo “español” y “cine nacional” tanto como la simbiosis de los mismos. La identificación de variables conllevó la definición de conceptos de una elasticidad tan notable como los mencionados a los que podríamos sumar la idea de “destape”. En este sentido, aludimos a otra de las motivaciones de este trabajo en lo que al término se refiere, pues se ha realizado un esfuerzo por abordar, no el cine del “destape”, sino el “destape” en el cine: directamente en los textos de análisis y sin acotaciones significativas en relación a la, tal vez somera, bibliografía publicada al respecto. A su vez, con la finalidad de aplicar una perspectiva objetiva y abierta, se analizó el corpus filmográfico junto con la bibliografía de referencia con la motivación de ahondar en el concepto de “destape” desde acepciones plurales.

Varios aspectos condicionaron el planteamiento inicial para la investigación. El primero consistía en la carencia de investigaciones en profundidad sobre la época de estudio. Tal y cómo ha sido referido en el marco teórico, por supuesto, ha habido trabajos referenciales que abordan la historia del cine español que incluyen el cine del franquismo, tardofranquismo y la Transición, como también publicaciones que tratan aspectos sobre el cine en los años objeto de estudio. De manera sistemática, con puntuales excepciones, estos trabajos segregan el cine del tardofranquismo del realizado durante la Transición española con buenas razones para ello: la obsolescencia de la censura, la diferencia en las propuestas narrativas, el (gran) cambio generacional, etc. En este sentido, hemos experimentado y asumido, desde el inicio de esta investigación, objeciones de historiadores/as por sus límites temporales. Sin embargo, nos

atrevernos a plantear su aparente debilidad, paradójicamente, como una fortaleza. Hemos confiado en un planteamiento inusual con la finalidad de conocer prioritariamente el objeto de estudio de manera evolutiva en lugar de monolítica.

6.2. Aportaciones.

En líneas generales, ofrecemos un estudio profundo y caleidoscópico del cine del tardofranquismo y la Transición española. Se trata de paliar ciertas asunciones, a veces inexactas, que se pueden presuponer en la actualidad sobre un objeto de estudio que demandaría ser revisado desde una perspectiva actualizada.

Como se ha planteado en capítulos anteriores en relación a los tópicos argumentales, estas propuestas se incubaron en el tardofranquismo y apuntaban a aspectos realacionados con el cuestionamiento del matrimonio tradicional, la masculinidad hegemónica y el feminismo, el consumo y la publicidad, la diferencia de clases, tabúes sexuales, así como sexualidades disidentes, o la reforma de la Iglesia entre otros.

Entre las aportaciones que despuntamos, estaría el análisis del contenido sexual y/o violento como refuerzo en la construcción de roles en el establecimiento de lo masculino vs. lo femenino. Esta investigación ofrece un análisis del discurso fílmico español en la década de los setenta con la finalidad, entre otras, de detectar cómo evolucionaron los constructos más reincidentes.

En lo que al planteamiento discursivo se refiere, se han hallado trasvases que emplazan el contenido sexual y/o violento explícito en el cine de género en el inicio de la década para experimentar una reubicación en diversos cines que van desde el quinquí al drama social en la segunda mitad del decenio. Este planteamiento de trasvases entre géneros cinematográficos sería un síntoma más en una evolución discursiva cinematográfica que no solo incrementa la alusión directa a la violencia —violencia sexual en gran parte de los casos— sino que la emplaza en un contexto paulatinamente más cercano y afín al de la cotidianidad de la audiencia. Esta aproximación, de notas frenéticas en los años de estudio, puede ser rastreada también en el tratamiento del discurso narrativo-fílmico desde su orden, duración y frecuencia, como ha sido demostrado en el análisis.

De manera sincrónica, la violencia de género y la violencia sexual explícitas son subrayadas por el discurso cinematográfico en los últimos años decenio, con propuestas registradas que van, de nuevo, desde el cine de autor al cine de explotación, encontrando su momento más álgido en 1977.

De forma paralela, el presente trabajo ha estudiado la intertextualidad, con alusiones a la filmografía internacional y nacional. Se han elaborado referencias a los filmes internacionales clave del decenio que han repercutido en la irrupción de propuestas estético-narrativas rupturistas en la Transición, —y que van desde *La naranja mecánica* hasta *Historia de O*—.

A su vez, ha sido elaborado cómo propuestas narrativas que trataban de ofrecer un cierto “realismo” en su perspectiva, ya fuera por lo explícito del erotismo o el protagonismo de la marginalidad o la delincuencia callejera, han conllevado engranajes discursivos propios de la mayor abulación cinematográfica, como serían los constructos característicos del más puro cine de acción en el primer cine quinquí, por ejemplo.

La Transición española supuso una época de cambio, renovación y apertura socio-cultural. Esperamos poder ofrecer variables fundamentales en el discurso fílmico de entonces que puedan contribuir a entender el peso que ciertos rasgos argumentales han tenido en los últimos cincuenta años no solo en el cine, sino en los medios de comunicación. Planteamos que los

símbolos y las convenciones que se establecieron entonces en los medios de comunicación no solo continuaron resonando fuertemente en las décadas siguientes, sino que también se podría detectar su eco en la actualidad.

6.3. Nuevas líneas de investigación.

Una de las principales motivaciones de este trabajo consiste en exponer los constructos filmico-narrativos que emergen durante la Transición española para poder estudiar su evolución en el cine nacional posterior. A su vez, se pretende ofrecer una investigación que arroje cierta luz sobre las raíces narrativas del cine español contemporáneo, cuya concepción tendría lugar a partir de la Transición española en gran medida.

Como investigación posterior, plantearíamos seguidamente analizar la evolución del contenido sexual y/o violento, pasando por las últimas décadas del siglo veinte hasta la actualidad. Podría resultar de interés analizar el comportamiento de estos mismos contenidos en la evolución en el posible cine de género u otras propuestas narrativas, e incluso la observación del paralelismo entre los planteamientos narrativos y el momento político /económico correspondiente.

Por otra parte, en el apartado 2.4. de este trabajo se desglosaron las temáticas recurrentes a lo largo de la década y se describió los aspectos destacados de su evolución. De este modo, la profundización en diversos tópicos argumentales elaborados sobre el cine de la década, como el cuestionamiento del matrimonio institucional, las sexualidades disidentes o la diferencia de clases podrían abrir investigaciones devenidas.

Si el “destape” fuera el modo en el que el cine español traduce en cierta medida la revolución sexual plasmada desde unos años antes en cierto cine internacional, otros cines nacionales experimentaban procesos similares. Por ejemplo, el cine australiano reemerge en la segunda mitad de la década con contenidos paralelos a los observados en el cine patrio y expuestos en este trabajo, como sería el recrudescimiento del contenido con la explicitud de lo violento o incluso la aparición de personajes cómico-cinematográficos populares que tienen en la represión sexual uno de sus principales rasgos narrativos. Planteamos un análisis paralelo entre cines nacionales en el mismo periodo. Se ha podido asumir en ocasiones que el comportamiento de la producción cinematográfica y las propuestas narrativas del cine español de los años setenta responderían fundamentalmente al final de la dictadura franquista y la transición política. Sin embargo, es posible que los fenómenos principales acontecidos en el cine nacional de entonces presenten similitudes con otros cines nacionales de la cultura occidental en bastante mayor medida de la presupuesta. El ahondar en este aspecto podría ayudar a comprender la globalidad de la narrativa fílmica en lugar de continuar acentuando las particularidades del caso español para subrayar su singularidad como habitualmente se ha hecho.

Otra posible línea de investigación posterior podría estudiar en mayor profundidad la evolución de los discursos en el cine de temática católico-religiosa. En la línea de lo apuntado anteriormente, puede ser conveniente tener en cuenta la influencia internacional de cine de explotación denominada *nunexploitation*, que habría otorgado constructos narrativos para un cine nacional en los setenta que arremetía contra la religión con mayor ferocidad según avanza la década. Un estudio focalizado en este cine y tal vez emplazado desde las narrativas propuestas en el cine de terror nacional que se desarrolla desde los sesenta y tiene a la religión como motivo argumental de relevancia en numerosas ocasiones —y que servía, como ha sido apuntado, para una crítica soterrada al régimen que complacía al mercado internacional—.

7. APLICACIONES

7.1. ¿Para qué?

Desde comienzos del siglo XXI y últimos años del siglo XX, el programa *Cine de barrio* (RTVE, 1995 - presente) ha ofrecido un espacio de revisión para filmes populares de la historia del cine español realizados durante la dictadura franquista, logrando cierta repercusión socio-cultural desde entonces. Con muy buena respuesta de audiencia, numerosos títulos que se ofrecen pertenecen al cine del tardofranquismo: sirva como referencia, entre otras, para demostrar el vínculo histórico y emocional que estas cintas, más allá de su calidad cinematográfica, siguen generando en el público incluso cincuenta años después. Apuntamos que el cine de tardofranquismo, casi sin proponérselo, se mantiene sorprendentemente en vigencia y posiblemente ejercerá un rol de indiscutible trascendencia en la cultura patria por mucho tiempo, razones que lo postulan como objeto de estudio de envergadura que, además, suele generar poca atención académica; al menos, hasta recientemente, donde incluso “las películas de mayor éxito comercial durante el tardofranquismo configuran un corpus menos estudiado” (Huerta y Pérez, 2015). Por otra parte, esta investigación ve la luz en un momento de motivación social general por revisar contenidos y publicaciones generados durante la Transición española. Ciertamente, no mucho se ha dicho de las películas que conforman el corpus filmográfico popularmente conocido como cine del “destape”.

El cine de la época, poco estudiado en toda su extensión, configura una inquietud investigadora plasmada en el último capítulo de la serie de 2020 *La Veneno* (Atresmedia Player). Esta ficción, bandera del colectivo trans, presenta a su personaje protagonista, la periodista y escritora Valeria Vegas, entrando en la librería 8 ½ de Madrid especializada en cine para pedir bibliografía sobre la Transición española dado que se encuentra a la búsqueda de inspiración para su siguiente proyecto. Aunque es prevenida por el sesgo machista de la mayoría de las publicaciones, en el plano siguiente la encontramos revisando bibliografía dedicada plenamente al “destape”, tratando de sacar información relevante de las fuentes disponibles. Sin embargo, como apuntábamos con anterioridad a lo largo del presente trabajo, las acepciones del término popular “destape” entre las que se encuentran: cine ‘S’, ruptura socio-política reflejada en los medios, erotismo, libertad de expresión e incluso “españolada”, pueden continuar resultado confusas la mayor parte de los casos. En este sentido, insistimos en la relevancia de conocer la evolución narrativa del cine de la época y sus propuestas discursivas como solución al caos potencial que puede conllevar el término.

Simultáneamente, a las exponencialmente crecientes alusiones en prensa en los últimos años que se han citado a lo largo de este trabajo podemos sumar algunas de las últimas, como la entrevista a la actriz Josele Román (2021) en la que, una vez más, se revisa el sexismo en el cine del “destape”, o el propio documental dirigido por Valeria Vegas *Susana y el sexo* (2021) sobre el rol de la actriz Susana Estrada como “símbolo por excelencia del cine del destape” (Sánchez, 2021). A su vez, Eva Vizcarra estrena también en 2021 *Mujeres sin censura*, un largometraje documental que rinde homenaje a actrices del momento como Teresa Gimpera, Claudia Gravy, María José Goyanes, la misma Josele Román o Eva Lyberty que, con su labor cinematográfica, contribuyeron a dar “el empujón definitivo a un cambio social que transformó España en algo completamente distinto a lo que había sido hasta entonces” (Cinemagavia, 2021, párr. 5). En definitiva, la atención que recibe el cine realizado en el periodo con el foco en el contenido erótico parece evidente.

A la vez, exponemos la relevancia de cineastas escasamente referenciados académicamente como Manuel Summers, Pedro Masó o incluso aún Eloy de la Iglesia, cuyas aportaciones en esos años resultan fundamentales para comprender la creación fílmica española de finales del siglo XX y del actual siglo XXI, y otros relevantes por su prolífica labor como Mariano Ozores, José Antonio de la Loma o Pedro Lazaga quedan aún por ser revisados en profundidad.

Esta investigación ha tratado de relacionar lo fílmico con lo social, lo político con lo narrativo y lo estético con lo emocional. A su vez, ha elaborado la interdependencia de unos géneros con otros, de unas propuestas con otras coetáneas y del concepto de lo “español” con el cine español contemporáneo. Los constructos sobre lo sexual explícito y los roles de género han repercutido también en el debate feminista particularmente presente en los últimos años. Se subraya la importancia del rol de la mujer en la ficción audiovisual y en las alusiones, también, al contenido sexual y/o violento, así como la definición de las masculinidades. El cine español resulta, además, configurador de la marca España, por lo que el estudio del mismo y su evolución afectarían considerablemente su imagen.

7.2. ¿Para quién?

En primer lugar, este trabajo podría concernir a historiadores de cine y, más concretamente, de cine español. Si bien hay publicaciones que abarcan la historia del cine español por completo, la década de los setenta no supondría la más estudiada en particular: esperamos poder aportar algunos aspectos en relación a la evolución discursiva de la misma.

También podrá atraer a investigadores de medios y estudios fílmicos con especial interés en alguno/a de los cineastas que se abordan en esta tesis, y que no suelen ser acometidos en profundidad por otros trabajos sobre la época —sirvan Pedro Lazaga, Mariano Ozores o Pedro Olea como ejemplos—. A su vez, se podrán beneficiar de esta investigación quienes estudien alguno de los planteamientos narrativos reincidentes en la década, como el cine de género en la primera mitad del decenio o el cine ‘S’ en la segunda.

Quienes deseen ahondar en alguno de los rasgos temáticos desglosados en el apartado 2.4. encontrarán un resumen referencial, así como la contextualización de los diversos motivos a lo largo del intervalo histórico. También podría servir a quienes estudien a otros y otras cineastas futuros, cuyos estilemas autorales deriven de las narraciones propias de este momento histórico, como puede ser los trabajos escritos y dirigidos por Almodóvar o Trueba.

Esperamos ofrecer inferencias de interés para investigadores/as del campo de los estudios de género, así como las sexualidades disidentes. Aunque esta tesis no se centraría en los estudios de género, sí se han elaborado temáticas relacionadas en los motivos argumentales reincidentes (apartado 2.4.). Nos gustaría que fuera de utilidad para aquellas personas interesadas en los constructos reiterados que el cine contemporáneo ha ofrecido en este sentido y que pueden guardar gran parte de su raíz actual en los discursos que establecen las propuestas rupturistas desarrolladas a lo largo de esta década.

El análisis narratológico y su aplicación para el discurso fílmico puede servir a analistas textuales como propuesta metodológica de aplicación para el estudio, también, intertextual de un determinado intervalo histórico tal y como se plantea en esta investigación. Aquellas personas interesadas en la cultura nacional y estudiosos/as del arte

Por supuesto, ofrecemos esta investigación a cinéfilos/as, pertenezcan o no al entorno académico, que deseen profundizar en la evolución de la historia del cine y aprender sobre los designios del “destape” o los vínculos intertextuales entre el cine de explotación y el cine comercial por poner algunos ejemplos, o simplemente, averiguar si Mariano Ozores fue o no el cineasta más prolífico del momento entre otros aspectos posibles.

8. FUENTES DOCUMENTALES

8. 1. Bibliografía.

ABC.

- (2 de febrero de 2018). No es nada mamá, solo un juego 1974. <https://www.abc.es/play/pelicula/no-es-nada-mama-solo-un-juego-36681/>
- (14 de enero de 2021). La novia ensangrentada 1972. <https://www.abc.es/play/pelicula/la-novia-ensangrentada-8199/>
- (s. f.). No es nada máma, solo un juego 1974. <https://www.abc.es/play/pelicula/no-es-nada-mama-solo-un-juego-36681/>

Alegre, L. (2002). *Vicente Aranda. La vida con encuadre*. Diputación provincial de Huesca.

Alfeo, J. C. (2003). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3708/1/T21969.pdf>

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

Álvarez, N. Á. (2016). La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica. *Revista humanidades*, 6(1), 1-32.

Álvarez Junco, J. (2001). *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Taurus.

Andrés, B. (2019). Los contenidos audiovisuales: una herramienta contra la violencia de género. *Desafíos do direito no século XXI*, 333.

Aguilar, C.

- (1999). *Joaquín Romero Marchent: La firmeza del profesional*. Diputación de Almería.
- (2 de agosto de 2017). *Historia de nuestro cine*. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-no-desearas-vecino-del-quinto-presentacion/4146578/>

Aguilar, C. y Llinás, F. (1996). Visceralidad y autoría. En Aguilar, C. (Ed.). *Conocer a Eloy de la Iglesia*, pp. 97-176. Filmoteca Vasca.

Aguilar, J. (2012). *Estrellas del destape y la Transición*. T&B.

Alonso, G. (3 de noviembre de 2019). Entre la tragedia, el olvido o el retiro: el caprichoso destino de los ídolos eróticos del destape. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/10/31/icon/1572511763_760566.html

Arce, J. (2014). Con "S" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición. *Quaderns*, 9, pp. 97-105.

Aristóteles. (1984). *El arte de la poética*. Espasa Calpe.

Armesto, J. (2017). Giallo: thriller a la italiana. *Ventana Indiscreta*, (018), 32-37.

Aróstegui, J. (2000). *La Transición (1975-1982)*. Editorial Acento.

Asenjo, D. (2019). *Artisbando representaciones" trans" e intersexuales en" Mi querida señorita": discursos genérico-sexuales en el cine pretransicional*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/54981/1/T41010.pdf>

Asión, A.

- (28-30 de junio de 2017). Tocata y fuga de Lolita (1974): ¿diferencias generacionales o choque entre dos Españas? En E. Gambi Giménez & M. Marcos Ramos (Eds.), *IV Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués*, (pp. 185-199). Salamanca.
- (2019). Memoria y reflexión en el cine de Jaime de Armiñán. *La Tadeo Dearte* 5(5), 134-141. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd/article/view/1550>

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Paidós.

Ayllón, D. (28 de agosto de 2019). Pilar Miró, la directora que cambió el cine español. *InfoLibre*. https://www.infolibre.es/noticias/verano_libre/2019/08/28/pilar_miro_directora_que_cambio_cine_espanol_98202_1621.html

- Barthes, R.
- (1970). *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo.
 - (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón.
 - (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Tiempo Contemporáneo.
- Bazin, A. (1977). *Cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock*. Editorial Vizcaína.
- Belategui, O. (18 de abril de 2018). Los héroes caídos del cine quinquí. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/culturas/cine/heroes-caidos-cine-20180418222247-nt.html>
- Belinchón, G. (10 de agosto de 2019). Los guiños a España de Quentin Tarantino. *El País*.
- Benalcázar, M., & Venegas, G. (2017). Micromachismo: manifestación de violencia simbólica. *UTCiencia" Ciencia y Tecnología al servicio del pueblo"*, 2(3), 140-149. <http://investigacion.utc.edu.ec/revistasutc/index.php/utciencia/article/view/34>
- Berzal, E. (4 de febrero de 2017). "Raza", 75 años del guion de Francisco Franco. *El norte de Castilla*. <https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/201702/04/raza-anos-guion-francisco-20170120203537.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Berzosa, A. (2019). Introducción. En Platero, L. (Ed.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70*. Bellaterra.
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Cátedra.
- Bresler, R. J. (2000). *Us vs. them: American political and cultural conflict from WW II to Watergate*. Rowman & Littlefield.
- Brito, M. (2014). Contexto sociohistórico y rebeldía en la Generación «Beat». *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, (25), 39-49. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4038>
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Calvo, A. G. (16 de agosto de 2020). *Las 50 mejores películas del cine español*. Sensacine. <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18584082/>
- Camporesi, V. (s. f.). *En busca de una política cinematográfica. La «españolidad» del cine español en el contexto europeo (1940-1946)*. Instituto Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-busca-de-una-politica-cinematografica-la-espanolidad-del-cine-espanol-en-el-contexto-europeo-19401946--0/html/ff8bbd6a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1_1
- Caparrós, J. M.
- (1976). *El cine de los años 70*. Eunsá.
 - (1983). *El cine español bajo en régimen de Franco (1936-1975)*. Universitat de Barcelona.
- Caparrós, J. M.; De España, R. (2018). *Historia del cine español*. T&B Editores.
- Carballo, C. G. (2019). Calígula (1979), ¿cine erótico o cine pornográfico? *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (19), 301-325.
- Carmona, L. M. (2010). *Cine erótico a la europea*. T&B Editores.
- Casas, Q.
- (13 de febrero de 2020). Muere Rafael Romero Marchent, gran pionero del western en España. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200213/muere-rafael-romero-marchent-cine-western-espana-7847403>
 - (12 de febrero de 2021). 'Deprisa, deprisa', 40 años de un clásico del cine quinquí. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210212/deprisa-deprisa-carlos-saura-cuarenta-anos-estreno-berlinale-1981-11515896>
- Castelló, J. (2018). Cine quinquí. La pobreza como espectáculo de masas. *Filmhistoria online*, 28(1-2), 113-128.
- Castillejo, J. (2006). *Vicente Aranda: El cine como compromiso*. Saimel.
- Cebollada, P. (1993). *José María Forqué, un director de cine*. Royal Books.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- Chion, M. (1990). *La audiovisión*. Paidós.
- Cinemagavia. (30 de octubre de 2021). "Mujeres sin censura": sobre las actrices que triunfaron en los años 70. <https://cinemagavia.es/mujeres-sin-censura-documental/>

- Claver, J. M. (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Centro de Estudios Andaluces.
- Clemente, J. y Abuín N. (2008). Situación actual del sector cinematográfico español. *Comunicación: memoria, historia y modelos*, p. 182-188.
- Clemente, Y. (20 de noviembre de 2015). Evolución del desempleo (1975 - 2015). Paro y parados desde hace 40 años. *El País*. https://elpais.com/elpais/2015/11/18/media/1447871942_778264.html
- Comas, A. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Laertes.
- Cook, D. A. (2002). *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979* (Vol. 9). Univ of California Press.
- Colmena, E. (1996). *Vicente Aranda*. Cátedra.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Blume.
- Deltell, L.
- (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Centro Cultural del Conde Duque.
 - (2011). José Jara: Un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad. *Área abierta*, (30), 1-16.
 - (2012). *Marqués de Leguineche & son: análisis de La escopeta nacional, Patrimonio Nacional, Nacional III y de los proyectos cinematográficos Nacional IV y ¡Viva Rusia!* In Luis G. Berlanga: de Villar del Río a Tombuctu. Universidad Complutense de Madrid, pp. 110-129. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/15626/>
- Deltell L., & García, J. (2015). Límites del lenguaje cinematográfico en el cine experimental durante el tardofranquismo. *Escritura e imagen*, 11, 65-76.
- De la Loma, J. A. (1985). *Juan José Moreno Cuenca. Yo, "El Vaquilla"*. Seix Barral.
- De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.
- De Rosia, M. (2003). An Erotics of Violence en S. Y. McDougal & H. Andrew (Eds.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. 61-84. Cambridge University Press.
- Desdentado, E. (2016). Las reformas de la regulación del trabajo doméstico por cuenta ajena en España. *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, 7, 129-148.
- Divisa Home Vídeo. (2016). *Iglesia, Eloy de la 1944-2006 director de cine*. [Edición especial en DVD].
- Dornaletche, J. (2009). El trailer cinematográfico: historia de un género publicitario en EE. UU. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, vol III, nº 1, 163-180. <https://www.proquest.com/docview/814386305/fulltextPDF/16F16B8142AB4BADPQ/1?accountid=14514>
- Durnat, R. (2017). *A long hard look at 'Psycho'*. Bloomsbury.
- De España, R. (21 de junio de 2010). El gran Iquino. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20100621/el-gran-iquino-339372>
- El Correo de España. (5 de marzo de 2015). ¿Qué es el uxoricidio? ¿Lo hubo en el Régimen franquista? <https://elcorreodeespana.com/politica/324671286/que-es-el-uxoricidiolo-hubo-en-el-regimen-franquista.html>
- Fayanás, E. (20 de noviembre de 2017). La sexualidad en el franquismo. *Nueva Tribuna*. <https://nuevatribuna.publico.es/articulo/historia/la-sexualidad-franquismo/20171120171754145484.html>
- Fernández, F. (6 de abril de 2017). *No es no: "Negación" y otras películas que también dicen no*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g18599305/no-es-no-negacion-y-otras-peliculas-que-tambien-dicen-no/?slide=6>
- Ferrante, L. (2018). Hacia una estética de la violencia: el policial de Dario Argento. *Imagofagia*, (18), 251-273.
- Filmoteca de Catalunya. (6 de febrero de 2019). *Vida en sombras*. Youtube. <https://youtu.be/0-Am5P82WI8>
- Florido, J. (2015). José Antonio De la Loma: un conquistador en el universo indígena del quinquí. En Florido, J., Martín, L., Matos, E. y Robles-Valencia, R. (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al cine quinquí*, pp. 131-150. Constelaciones.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona.

- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Siglo XXI.
- Freixas, R. & Bassa, J.
- (1996). *Expediente S: Softcore, sexploitation, cine S. Futura*.
 - (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Paidós.
 - (2005). *Cine, erotismo y espectáculo*. Paidós.
- Galán, D. (23 de agosto de 2012). "Joaquín Romero Marchent, creador del Western español". *El País*.
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/23/actualidad/1345758237_619463.html
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, (183), 147-168.
- Garcí, J. L. (20 de febrero de 2016). "Estos de Podemos no saben lo que fue acabar con el franquismo" / Entrevistado por Ignacion Amestoy. *El Español*.
https://www.elespanol.com/reportajes/20160219/103489859_0.html
- García Escudero, J. M. (1962). *Cine español*. Rialp.
- García García, F.
- (2000). El niño en el cine: Historia de una mirada. En García García, F. (Ed.), *La imagen del niño en los medios de comunicación*, pp. 11-27. Huerca Fierro.
 - (2006). Los tiempos de la narración audiovisual. En García García, F. (Ed.), *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, pp. 109-120. Laberinto.
 - (2011). Ética y narración audiovisual. En García García, F. y Rajas, M., *Narrativas audiovisuales: el relato*, pp. 13-34. Icono14.
 - (2018). La retórica como método para una creatividad publicitaria: Hacia una poética publicitaria. En García García, F. (Ed.), *Creatividad en publicidad. Del impacto al comparto*. (pp. 115-146). Dykinson.
 - (18 de noviembre de 2019). *Figuras retóricas en audiovisual*. Asociación Cineduca.
https://youtu.be/T05r_etd5zM
- García Guardia, M. L. y Núñez Gómez, P. (2011). La relación del espacio narrativo en el cómic, el lenguaje audiovisual en el relato hipermedia. En García García, F. y Rajas, M. (Eds.), *Narrativa audiovisual: mediación y convergencia*, pp 217-229. Icono14.
- García Guardia, V. (2011). El cuerpo grotesco y la configuración de los personajes principales en la película "Pink Flamingos" de John Waters. En García García, F. (Ed.), *Narrativas audiovisuales: los discursos*. (pp. 143-172). Icono14.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Giddins, G. (2010). *Warning shadows: Home alone with classic cinema*. WW Norton & Company.
- Gil Ruiz, F. J. (2014). *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/25336/>
- Guerra A. (2012). El rostro amable de la represión. Comedia popular y "landismo" como imaginarios en el cine tardofranquista. *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, (10), 31.
<http://hispanianova.rediris.es/10/dossier/10d009.pdf>
- Guillamón, S. (2018). El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en *Furtivos*. *Fonseca, Journal of Communication*, n. 17, pp. 173-19
- Gómez, C. (2000). Aventuras y desventuras de Vicente Aranda con los productores de este país. En Cánovas, J. (Ed.). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, pp. 49-76. Universidad de Murcia
- Gómez Bermúdez de Castro, R. (1989). *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1988)*. Mensajero.
- Gómez García, J. A. (2017). *Los Derechos Humanos en el cine español*. Midac.
- González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Editorial Complutense.
- González Requena, J.
- (2008). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.

- (2 de octubre de 2014). Avance "El texto y el abismo. Diálogos con González Requena". *E-imagen*. <https://www.e-imagen.net/project/avance-el-texto-y-el-abismo-dialogos-con-gonzalez-requena/>
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale: recherche et méthode*. Larousse.
- Grupo Entrevernes (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción - teoría - práctica*. Cristiandad.
- Guarner, J. L.; Besas, P. (1985). *El inquietante cine de Vicente Aranda*. Artes Gráficas Municipales.
- Gubern, R.
- (1981). *La censura función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Península.
- (2004). *Historia del cine español*. Cátedra.
- (2006). *Historia del cine*. Lumen.
- Gubern, R. & Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso (2ª Edición)*. Editorial Euros.
- Gubern, R., Monterde, J.E. y Pérez, J. (1995). *Historia del Cine Español (2ª Edición)*. Cátedra.
- Guarinos, V. (2011). Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine. En Núñez, T; Troyano, Y. (Ed.), *Cine y violencia contra las mujeres: reflexiones y materiales para la intervención social* (pp. 37-45). Fundación 1º de Mayo.
- Harguindey, Á. (2 de diciembre de 1976). "La petición", de Pilar Miró, al Festival de Teherán. *El País*. https://elpais.com/diario/1976/12/02/cultura/218329211_850215.html
- Heredero, C.
- (2000). La lava y el iceberg. Lenguaje y estilo en el cine de Vicente Aranda. En Cánovas, J. (Ed.). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, pp. 113-132. Universidad de Murcia.
- (5 de agosto de 2015). *Historia de nuestro cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-hay-matar-presentacion/3239320/>
- Hernández, I. (2018). Así son los clientes de la prostitución en España. *El mundo*. <https://www.elmundo.es/papel/historias/2018/06/17/5b228bde268e3ed14a8b46b6.html>
- Herrera, A. A. (13 de agosto de 2018). El destape conquistó el cine español. Duró una década desde la muerte de Franco y se extinguió por el aburrimiento puro del espectador. *ABC*. https://www.abc.es/estilo/verano/abci-destape-conquisto-cine-espanol-201808130257_noticia.html
- Hjemslev, L. (1974). *Prologómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco 1973-1988*. El Arquero.
- Huerta, M. A.
- (2006). *Análisis fílmico del cine español: sesenta películas para un fin de siglo*. Caja Duero.
- (2012). *El "cine de barrio" tardofranquista: reflejo de una sociedad*. Biblioteca Nueva.
- (4-7 de diciembre de 2012). *Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): La tradición idealizada*. Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: comunicación, control y resistencias. La Laguna, Tenerife.
- Huerta, M. A. & Pérez Morán, E.
- (2015). Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista. *Arbor*, 191 (773): a243. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.773n3013>
- (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el 'ciclo Paco Martínez Soria'. *Comunicación y Sociedad Vol. XXV • Núm. 1*. 289-311.
- Instituto Cervantes (15 de febrero de 2018). *Actividades culturales, Praga, Proyección de cine: La petición*. <https://cultura.cervantes.es/praga/es/La-petici%C3%B3n/118397>.
- Jancovich, M., Rebolí, A. L., Stringer, J., & Willis, A. (Eds.). (2003). *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*. University Press.
- Jiménez, M. (2015). En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9, 208-229.

- Labrador, G. (2017). *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/49836?page=62>.
- Large, V. (22 de febrero de 2011). *The Blood Spattered Bride*. Notcoming. <http://www.notcoming.com/reviews/thebloodspatteredbride>
- Le Fanu, S. (2014) *Carmilla*. Idartes.
- Llopis, E. (2016). Entrevista a Roberto Robles Valencia y Eduardo Matos-Martín, La Cultura Quinqui, “borrón” de la Transición”. *El Viejo Topo*. Nº. 337. <https://www.elviejotopo.com/articulo/la-cultura-quinqui-borron-de-la-transicion/>
- Llorca, Á. (1995). Monográfico: La Liga Mundial para la reforma sexual sobre bases científicas (1928-1935). *Revista Española de Sexología*, nº 69. Publicaciones del Instituto de Sexología de Madrid.
- Lomas, S. (2019). Creación y expresión homosexual en el cine industrial del Segundo Franquismo. Divas, musical, copla y camp en (torno a) “Casa Flora” (1972). En Platero, L. (Ed.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70*, pp. 271-289. Bellaterra.
- López Frías, D. (9 de marzo 2016). 'Los bingueros' llena el cine 37 años después. *El Español*. https://www.elespanol.com/espana/20160309/108239179_0.html
- Losilla, C.
- (1996). En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués. En Aguilar, C. (Ed.). *Conocer a Eloy de la Iglesia*, pp. 49-78. Filmoteca Vasca.
 - (2015) “Vicente Aranda. La vanguardia popular”, *Caimán* nº39. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1ff95895-3483-49c7-8864-779ca916e50f/0116-5-vicentearanda.pdf>
- Lotman, Y. M. (1996). *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Cátedra.
- Magariños J. A. (3-5 de diciembre de 1992). *Objetivos y técnicas de la semiótica de enunciados. In Semiótica y modernidad*. V Congreso Internacional. de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, pp. 171-182. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8676/CC081art13ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Majorín Andrés, S. (2013). *Una vida de cine. Pasión, utopía, historia. Lecciones de Vicente Aranda*. Zumaque.
- Mánver, K. (3 de abril de 2020). *Durante el destape había una especie de acoso y de obligación para hacerte fotos en pelotas / Entrevistada por Ana Fernández*. El País. <https://smoda.elpais.com/placeres/kiti-manver-durante-el-destape-habia-una-especie-de-acoso-y-de-obligacion-para-hacerte-fotos-en-pelotas/>
- Martín, L. (2015). Los quinquis nunca fueron blancos: infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio De la Loma. En Florido, J., Martín, L., Matos, E. y Robles, R. (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al cine quinquí*, pp. 109-130. Constelaciones.
- Martínez, A. (15 de abril de 2018). “Tigres de papel”, la película de los comienzos. *Cadena Ser*. https://cadenaser.com/programa/2018/04/14/sucedio_una_noche/1523709750_934240.html
- McCarty, J. (2000). *The Sleaze Merchants*. St. Martins.
- Medina, M. (10 de agosto de 2019). Érase una historia de amor entre... Tarantino y el cine español. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-08-10/tarantino-cine-espanol-directores_2170867/
- Melero, A.
- (2011). Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (44), 61-75.
 - (2011). La técnica confesional como recurso narrativo. La Transición y el cine “S” de Ignacio F. Iquino. *Revista Icono 14 (Año 9)*. 120-144.
- Mendíbil, A. & García García, F., & García Guardia, M. (2017). Narratología porno: Una lectura semiótica de Tras la puerta verde. *Fotocinema*, 15, 155-177. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/3504>
- Millet, K. (1970). *Política sexual*. Cátedra.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo Veintiuno.

- Monaco, P. (2001). *The sixties, 1960-1969. History of american cinema*. University of California Press.
- Monterde, J. E.
 — (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Paidós.
 — (1995), "Continuismo y disidencia (1951-1962)", En Gubern (Ed.), *Historia del cine español*, pp. 239-294.
- Montero, F. (2007). La Iglesia en el tardofranquismo o el "despegue" de la Iglesia". *Historia del presente*, 10, 2.
- Montero, L. (21 de noviembre de 2017). *Eloy de la Iglesia: un cine al margen*. Textos y contextos. <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=156>
- Morris, C. W. (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. Walter de Gruyter.
- Muro, M. A. (2004). *Análisis e interpretación del comic. Ensayo de metodología semiótica*. Universidad de la Rioja.
- Museo Reina Sofía (5 de septiembre de 2013). "Spain is different": Imágenes críticas de la España franquista. <https://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/spain-different-imagenes-criticas-espana-franquista>
- Navarrete, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Quiasmo.
- Nieto, R. (1 de agosto de 2019). *Crítica en cien palabras (o casi): Condenados a vivir (1972)*. Cinema Nostrum. <https://cinemanostrum.com/2019/08/01/critica-en-cien-palabras-o-casi-condenados-a-vivir-1972/>
- Ocaña, J.
 — (21 de octubre 2015). *Historia de nuestro cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-peticion-presentacion/3330565/>
 — (11 de enero de 2017). *Historia de nuestro cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-nuevos-espanoles-presentacion/3864379/>
- Olaya, V. G. (7 de mayo de 2019). La leyenda negra española que ha difundido Hollywood. *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/05/03/actualidad/1556884697_837781.html
- Ozores, M. (2002). *Respetable público: cómo hice casi cien películas*. Planeta.
- Palacios, J. (27 de julio 2019). Tarantino, por encima del bien y del mal. *Canarias 7*. <https://www.canarias7.es/cultura/pleamar/tarantino-por-encima-del-bien-y-del-mal-JJ7685469>
- Palmer, R. (2006). *Herschell Gordon Lewis, godfather of gore: The films*. McFarland.
- Parés, L. E. (13 de febrero de 2018). *Historia de nuestro cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-gota-sangre-para-morir-amando-presentacion/4475638/>
- París, E. (2015). Pilar Miró y el revival del noir en los noventa: Beltenebros y la femme fatale en proceso de de (con) strucción. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (21), 73-87.
- Pasolini, P. P. (1972). *Empirismo herético*. Garzanti.
- Payne, S. G. (2020). *En defensa de España. Desmontando mitos y leyendas negras*. Espasa.
- Pereda, E. (16 de diciembre 1984). 'El Torete' y 'El Vaquilla', vidas paralelas. *El País*. https://elpais.com/diario/1984/12/16/espana/471999620_850215.html
- Pérez Millán, J. A. (1992). *Pilar Miró: directora de cine*. SEMINCI.
- Pérez Núñez, J. (1995). *José María Forqué: la lucha por la supervivencia*. Teatro Arriaga.
- Pérez Rubio, P. y Hernández-Ruiz, J.
 — (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Paidós.
 — (2011). *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*. Institución Fernando el Católico.
- Pernas, R. (20 de diciembre de 2002). El efecto Xan das Bolas. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/opinion/2002/12/20/efecto-xan-das-bolas/0003_1383681.htm
- Picas, J. (15 de octubre 1971). *Varietés. Fotogramas*, año XXVI, nº 1200, 7.

- Pita, E. (4 de Septiembre de 1999). Luis García Berlanga. *La Revista, El Mundo*. <https://www.elmundo.es/larevista/num203/textos/berlanga1.html>
- Ponce, J. M. (2004). *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*. Glénat.
- Prieto, C. (14 de abril de 2014) Sara Montiel, el extraño caso de un icono sexual, feminista y gay en pleno franquismo. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-04-14/sara-montiel-el-extrano-caso-de-un-icono-sexual-feminista-y-gay-en-pleno-franquismo_495223/
- Prieto, M. (2020). *La guerra de papel "Origen iconográfico de la Leyenda Negra"*. Modus Operandi Arte.
- Powell, Ch. (2001). *España en democracia, 1975-2000* Plaza & Janés Editores.
- Producciones Luminosas. (16 de marzo de 2019). *José Antonio de la Loma COLOQUIO! en Historia de nuestro cine* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/2CkqlwmsH8E>
- Purić, B. (2017). Kubrick's Neobaroque Spectacle: An Aesthetic Analysis of Artificiality and Violence in A Clockwork Orange. *Етноантрополошки проблеми*, 12(2), 489-503.
- RTVE
- (3 de diciembre de 2011). *Cine de Barrio: "Un lujo a su alcance"*. (<https://www.rtve.es/alacarta/videos/cine-de-barrio/cine-barrio-20111203-1900-169/1265045/>)
- (1995-presente). *Cine de barrio*.
- Rimbau, E. (1978). "La escopeta nacional". *Dirigido por*. Núm. 57.
- Rimbau, E. y Torreiro, C. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Cátedra/Filmoteca Española.
- Robinson, J. (28 de junio de 2020). *"The Blood Spattered Bride" Is A Brilliant Exploration Of Oppression And The Hunger For Liberation Masquerading As A Stylish And Sexy Lesbian Vampire Film*. Morbidly Beautiful. <https://morbidlybeautiful.com/blood-spattered-bride/>
- Robles, R. (2016). *El quinquí explotación como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos* [Tesis de Doctorado, Universidad de Málaga]. https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13330/TD_ROBLES_GUTIERREZ_Rafael.pdf?sequence=1&isAllowed=n
- Roca, M. E. (2016). *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio Español*. Siruela.
- Rodríguez, J. (2000). Cine de sangre, cine vivo. En Cánovas, J. (Ed.). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, pp. 133-146. Universidad de Murcia.
- Román, J. (27 de octubre de 2021). *A mí nunca me importó eso de estar más o menos destapada / Entrevistada por Álex Ander*. Vanity Fair. <https://www.revistavanityfair.es/articulos/josele-roman-actriz-entrevista-destape>
- Romero, M. T. (2007). Cine y poder: el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática. *Política y sociedad*, 44(3), 71-87.
- Rosen, P. (2006). History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas. En Vitali, V. & Willemen, P. (Eds.). *Theorising National Cinema*, pp. 17-28. British Film Institute.
- Ruiz, M. (3 de julio de 2018). *La manada en la masculinidad*. Feminicidio.net. <https://geoviolenciassexual.com/la-manada-en-la-masculinidad/>
- Sánchez, C. (4 de octubre de 2019). El estigma de La Mina a través del cine quinquí. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20191004/47650585961/la-mina-cine-quinqui-estigma-marginalidad-perros-callejeros-el-vaquilla-el-torete.html#foto-10>
- Sánchez, J. M. (5 de octubre de 2021). Susana Estrada, pionera del destape: "Me quitaron el derecho a voto por un consultorio sexual". *elplural*. https://www.elplural.com/sociedad/susana-estrada-pionera-destape-me-quitaron-derecho-voto-por-consultorio-sexual_276081102
- Sánchez González, S. (2011). ¿El ocaso de los dioses?: Nuevos estilos frente a viejos relatos (1950-1969). En García Fernández, E. C. (Ed.), *Historia del cine*, pp. 263-371. Fragua.
- Sánchez Noriega, J.L. (2002) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza.

- Sáinz, S. (29 de noviembre de 2011). *La cólera del viento (1970)*. Diario de Cine. <http://www.diariodecine.es/sscineclasico13.html>
- Sanguino, J. (26 de marzo de 2021). Los cinco géneros que reventaron las taquillas. *El País*. <https://elpais.com/cultura/cine-espanol-en-casa/2021-03-26/los-cinco-generos-que-reventaron-las-taquillas.html>.
- Sconce, J. (1995). 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, 36 (4), 371-393.
- Sedgwick, J. (2009) Measuring Film Popularity en M. Ross, M. Grauer, & B. Freisleben (Eds.), *Digital tools in media studies. Analysis and research*, pp. 43-54. Media Upheavals.
- Sociedad General de Autores. (2017). *Actualidad de la tercera vía*. <http://www.sgae.es/es-es/sitepages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=2032&s=0&p=1>
- Schaefer, E. (1999). *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Duke University Press.
- Schinkel, W. (2010). *Aspects of Violence: A Critical Theory*. Palgrave MacMillan <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=RSSHDAQAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=definition+of+violence&ots=Pr9Mkv3Yzl&sig=IVs - BPDKo28JX3JtJY5CXrwymU#v=onepage&q=definition%20of%20violence&f=false>
- Shipka, D. (2011). *Perverse Titillation, The Exploitation Cinema in Italy, Spain and France*. McFerland & Company.
- Siles, B. (1999). *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)*. Euskal Herriko Unibertsitatea
- Silva, L. (21 de febrero de 2001). Carne de presidio. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/magazine/m59/textos/vaquilla1.html>
- Soria, F. (1990). *José María Forqué*. Filmoteca Regional de Murcia.
- Soriano, D. (16 de julio de 2017). Sesenta años del inicio del milagro económico español: del subdesarrollo a la clase media occidental. *Libre Mercado*. <http://www.libremercado.com/2017-07-16/sesenta-anos-del-inicio-del-milagro-economico-espanol-del-subdesarrollo-a-la-clase-media-occidental-1276602963/>
- The Motion Picture Production Code (Hays). (s.f.). *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)*. https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php
- Torres, S. L. (2015). Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal. En Florido-Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E. y Robles-Valencia, R. (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al cine quinquí*, pp. 67-90. Constelaciones.
- Torreiro, C.
 — (1995). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En Gubern, R. (Ed.). *Historia del cine español*, pp. 341-398. Cátedra.
 — (1996). *Del cineasta como cronista airado*. En Aguilar, C. (Ed.). *Conocer a Eloy de la Iglesia*, pp. 97-176. Filmoteca Vasca.
- Tropiano, S. (1997). Out of the Cinematic Closet: Homosexuality in the Films of Eloy de la Iglesia. En Kinder, M. (Ed.). *Refiguring Spain*, pp. 157-177. Duke University Press.
- Trueba, F.
 — (4 de noviembre de 1977). Las buenas intenciones. *El País*. https://elpais.com/diario/1977/11/04/cultura/247446003_850215.html
 — (1 de septiembre de 1978). "El hombre que supo amar": una superproducción penosa. *El País*. https://elpais.com/diario/1978/09/01/cultura/273448805_850215.html
- Truffaut, F. (1966). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Urquijo, P. (2002). Joaquín Romero Marchent. *Nosferatu. Revista de cine*. (41): 194-205. <http://hdl.handle.net/10251/41311>.
- Urrero, G. (18 de mayo de 2020). «Condenados a vivir» (1971), de Joaquín Luis Romero Marchent. *Cualia*. <https://cualia.es/condenados-a-vivir-1971-de-joaquin-luis-romero-marchent/>
- Uzal, M. (2013). Les paradoxes de la Nouvelle Vague. *Comparative Cinema*, (2).
- Vázquez Montalbán, M. (2005). *Crónica sentimental de la Transición*. Debolsillo.

- Viadero, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Marcial Pons.
- Vilarós, T. M. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/116601?page=32>.
- Villacastín, R. (2017). *Los años que amamos locamente. Amor, sexo y destape en la Transición*. Plaza Janés.
- Villaverde, M. J. (20 de mayo de 2017). Una historia interminable. *El País*. https://elpais.com/elpais/2016/05/02/opinion/1462213464_344053.html
- Villegas, M. (1991). *Aquel llamado Nuevo Cine Español*. Ediciones JC.
- Villeta, Á. O. (2005). La huida de la realidad en el cine de ficción español actual. I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC) (p. 45). Universitat Pompeu Fabra
- Vitali, V. & Willemen, P. (2006). *Theorising National Cinema*. British Film Institute.
- Yilán, E. (2003). *La transición Española*. Akal.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Clarke, Irwin & Company Limited.
- Zavaleta, J. A. (2018). Elementos para la construcción del concepto de campo de la violencia. *Sociológica (México)*, 33(93), 151-179.
- Zola, E. (2010). *Por una noche de amor*. Biblioteca Virtual Universal.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós Ibérica.
- Zurro, J. (28 de junio de 2018). El cine español no se puede permitir más desnudos gratuitos. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180625/cine-espanol-no-puede-permitir-desnudos-gratuitos/317719237_0.html

8.2. Películas y series citadas.

- Aldrich, R. (1954). *Veracruz*. Hecht-Lancaster.
- Antonioni, M. (1976). *El reportero*. Cipi Cinematográfica.
- Aguirre, J.
- (1970). *Pierna creciente, falda menguante*. Ágata Films.
 - (1970). *El astronauta*. C.B. Films.
 - (1970). *De profesión sus labores*. C.B. Films Producción.
 - (1973). *El jorobado de la morgue*. Eva Film.
 - (1973). *El gran amor del conde Drácula*. Janus Films.
 - (1977). *Acto de posesión*. 5 Films S.A.
 - (1978). *Carne apaleada*. Bautista Soler Crespo.
 - (1979). *El consenso*. Gondola P.C.
- Aranda, V.
- (1965). *Brillante porvenir*. Buch-San Juan.
 - (1966). *Fata Morgana*. Films Internacionales.
 - (1969). *Las crueles*. Films Montana.
 - (1971). *La novia ensangrentada*. (*The Blood Splattered Bride*). Vicente Aranda Ezquerra.
 - (1975). *Clara es el precio*. Impala.
 - (1977). *Cambio de sexo*. Impala.
- Arévalo, C. (1942). *Rojo y negro*. CEPICSA.
- Armiñán, J.
- (1969). *Carola de día, Carola de noche*. Guión Producciones.
 - (1970). *La Lola, dice que no vive sola*. Kalender Films.
 - (1972). *Mi querida señorita*. El Imán.
 - (1973). *Un casto varón español*. José Frade P.C.
 - (1974). *El amor del capitán Brando*. InCine.
 - (1975). *¡Jó, papá!* Impala.

- Balbuena, S. (1977). *Fango*. Scorpio Films.
- Balcázar, A. (1972). *La casa de las muertas vivientes*. Producciones Balcázar.
- Bardem, J. A.
- (1954). *Cómicos*. Unión Films.
 - (1955). *Muerte de un ciclista*. Trionfalcine.
 - (1971). *Varietés*. Copercines.
 - (1973). *La corrupción de Chris Miller*. Xavier Armet P.C.
 - (1973). *La isla misteriosa*. Albina Productions.
- Bartolomé, C. (1978). *¡Vámonos Bárbara!* InCine S.A.
- Bellmunt, F. (1978). *La orgía*. Producciones Zeta.
- Bergonzelli, S. (1971). *Las endemoniadas*. MGB Cinematografica.
- Berlanga, L.
- (1953). *Esa pareja feliz*. Altamira.
 - (1953). *¡Bienvenido Mr. Marshall!* Uninci.
 - (1970). *¡Vivan los novios!* Suevia Films
 - (1974). *Tamaño natural*. Jet Films.
 - (1978). *La escopeta nacional*. InCine S.A.
- Bertolucci, B. (1972). *El último tango en París*. Produzioni Europee Associati.
- Betriu, F. (1975). *Furia española*. Luis Puigvert Gabriel.
- Billinton, K. (1971). *La luz del fin del mundo*. Triumphfilm.
- Bird, A. (1999). *Ravenous*. Fox 2000 Pictures.
- Bodegas, R.
- (1971). *Españolas en París*. Ágata Films.
 - (1974). *Vida conyugal sana*. Ágata Films.
 - (1975). *La adúltera*. Cámara P.C.
 - (1976). *Libertad provisional*. Ágata Films.
- Borau, J. L.
- (1974). *Hay que matar a B*. Europea de Cine S.A.
 - (1975). *Furtivos*. El Imán.
 - (1979). *La Sabina*. El Imán.
- Bosch, J.
- (1971). *Abre tu fosa amigo... llega Sabata*. Devon Film, IFI.
 - (1971). *Los buitres cavarán tu fosa*. Devon Film.
 - (1973). *Tu fosa será la exacta... amigo*. Lea, Astro C.C.
 - (1976). *Mauricio, mon amour*. Estela Films.
 - (1979). *Cuarenta años sin sexo*. 2000 Productions.
- Buñuel, L.
- (1929). *Un perro andaluz*. Luis Buñuel.
 - (1950). *Los olvidados*. Ultramar Films.
 - (1961). *Viridiana*. Uninci.
 - (1970). *Tristana*. Talia Films.
 - (1977). *Ese oscuro objeto del deseo*. Les Films Galaxie.
- Buchs, J. (1932). *Carceleras*. Exclusivas Diana.
- Buchs, J.
- (1970). *Una señora llamada Andrés*. Ízaro Films.
 - (1971). *El apartamento de la tentación*. Ízaro Films.
 - (1972). *Alta tensión*. Ízaro Films.
- Cadena, J. (1977). *La oscura historia de la prima Montse*. Ona Films.
- Camino, J.
- (1973). *Mi profesora particular*. Impala.
 - (1976). *Las largas vacaciones del 36*. José Frade P.C.
- Camus, M.

- (1971). *La cólera del viento*. Cesáreo González P.C.
- (1977). *Los días del pasado*. Impala.
- Caño, M. (1972). *Vudú sangriento*. Mingyar P.C.
- Carnimeo, G.
 - (1970). *Llega Sartana*. Devon Film.
 - (1972). *Y le llamaban El Halcón*. C.C. Astro.
- Carretero, G. (1977). *Abortar en Londres*. Cinemat.
- Castellari, E.
 - (1972). *Los fríos ojos del miedo*. Atlántida Films.
 - (1979). *Diabla*. Este Films.
- Chávarri, J.
 - (1976). *El desencanto*. Elías Querejeta.
 - (1977). *A un dios desconocido*. Elías Querejeta.
- Calvo, J.; Ambossi, J.; Rueda, M.; Rodrigo, A. (2020) *La Veneno*. Atresmedia.
- Caño, M. (1973). *Vudú sangriento*. Mingyar P.C.
- Collison, P.
 - (1974). *Los cazadores*. Impala.
 - (1974). *Diez negritos*. Talia.
- Comencini, L. (1979). *El gran atasco*. José Frade P.C.
- Comerón, L. J. (1974). *Larga noche de julio*. Movirama Telecine.
- Colomo, F.
 - (1977). *Tigres de papel*. La Salamandra Producciones.
 - (1978). *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* La Salamandra Producciones.
 - (1980). *La mano negra*. Ogro Films.
- Corbucci, S.
 - (1966). *Django*. B.R.C.
 - (1971). *Vamos a matar, compañeros*. Atlántida Films.
 - (1972). *Los hijos del día y de la noche*. Orfeo.
- Cukor, G. (1937). *La dama de las Camelias*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Damiano, G. (1972). *Garganta profunda*. Gerard Damiano.
- De la Iglesia, E.
 - (1970). *Cuadrilátero*. Federal Films Internacional.
 - (1971). *Techo de cristal*. Fono España S.A.
 - (1972). *La semana del asesino*. José Truchado.
 - (1973). *Una gota de sangre para morir amando*. José Frade P.C.
 - (1975). *Juego de amor prohibido*. Arturo González P.C.
 - (1976). *La otra alcoba*. Alborada P.C.
 - (1977). *Los placeres ocultos*. Alborada P.C.
 - (1977). *La criatura*. Alborada P.C.
 - (1978). *El sacerdote*. Oscar Guarido Tizón.
 - (1978). *El diputado*. Ufesa.
 - (1980). *Navajeros*. Acuaris Films.
 - (1981). *La mujer del ministro*. Carlos Suárez.
 - (1982). *Colegas*. Ópalo Films.
 - (1987). *La estanquera de Vallecas*. Ega Medios Audiovisuales.
- Del Amo, A. (1951). *Día tras día*. Altamira.
- De la Loma, J. A.
 - (1956). *¿Por qué seguir matando?* Atomo Film.
 - (1957). *Manos sucias*. Galatea Film.
 - (1964). *Vivir un largo invierno*. IFISA.
 - (1964). *Totó de Arabia*. Producciones Balcázar.
 - (1968). *El magnífico Tony Carrera*. Moncayo Films.

- (1972). *Razzia (La redada)*. C.B. Films Producción S.A.
 - (1974). *Metralleta Stein*. C.B. Films Producción S.A.
 - (1976). *La nueva Marilyn*. Films Zodíaco.
 - (1977). *Las alegres chicas del molino*. Diasa P.C. Profilmes.
 - (1977). *Perros callejeros*. Profilms.
 - (1978). *Nunca en horas de clase*. Films Zodíaco.
- Delgado, L. M.
- (1972). *Guapo heredero busca esposa*. Diasa P.C.
 - (1974). *Cuando el cuerno suena*. José Frade P.C.
 - (1974). *Un curita cañón*. Talia Films.
 - (1978). *Pepito piscina*. Ízaro Films.
 - (1979). *El alcalde y la política*. 5 Films S.A.
- De Orduña, J.
- (1948). *Locura de amor*. CIFESA.
 - (1950). *Pequeñeces*. CIFESA.
 - (1951). *Alba de América*. CIFESA
 - (1957). *El último cuplé*. Producciones Orduña Films.
 - (1973). *Me has hecho perder el juicio*. Arturo González P.C.
- De Palma, B. (1976). *Carrie*. United Artists.
- De Sica, V. (1961). *Dos mujeres*. Compagnia Cinematografica Champion.
- Donner, R. (1976). *La profecía*. 20th Century Fox.
- Drove, A.
- (1974). *Tocata y fuga de Lolita*. Ágata Films.
 - (1975). *Mi mujer es decente, dentro de lo que cabe*. José Luis Dibildos.
- Elorrieta, J.
- (1976). *Si quieres vivir, dispara*. Enrique Uviedo Herrara.
 - (1979). *La larga noche de los bastones blancos*. Apollo Films.
 - (1989). *Sangre y arena*. José Frade P.C.
- Ercoli, L.
- (1972). *La muerte camina con tacón alto*. Atlántida Films.
 - (1972). *La muerte acaricia la medianoche*. C.B. Films Producción.
- Escrivá, V.
- (1971). *Aunque la hormona se vista de seda*. Aspa producciones.
 - (1972). *La curiosa*. Aspa Producciones Cinematográficas.
 - (1973). *Lo verde empieza en los Pirineos*. Filmayer Producción.
 - (1974). *Una abuelita de antes de la guerra*. Filmayer Producción.
 - (1974). *Polvo eres*. Aspa Producciones Cinematográficas.
 - (1975). *Zorrita Martínez*. Aspa Producciones Cinematográficas.
 - (1975). *El señor está servido*. Aspa Producciones Cinematográficas.
 - (1976). *La lozana andaluza*. Aspa Producciones Cinematográficas.
- Estelrich, J. (1976). *El anacoreta*. InCine.
- Fandiño, R. (1976). *La espuela*. Galgo Films.
- Fellini, F.
- (1957). *Las noches de Cabiria*. Lopert Films.
 - (1962). *8 ½*. Cineriz.
- Fernán Gómez, F.
- (1970). *Cómo casarse en siete días*. Arturo González P.C.
 - (1976). *La querida*. Equiluz Films.
- Fernández, R.
- (1970). *No desearás al vecino del quinto*. José María Reyzaal Larroy.
 - (1971). *Simón contamos contigo*. Ízaro Films.
 - (1971). *El Cristo del océano*. José M^a Reyzaal Larroy.

- (1972). *Los novios de mi mujer*. Urfesa P.C.
- (1973). *Casa Flora*. Moviola Films.
- (1975). *Un lujo a su alcance*. URFESA.
- (1977). *La muerte ronda a Mónica*. Arturo González P.C.

Fernández Ardavín, C.

- (1971). *Hembra*. Producciones Benito Perojo S. A.
- (1974). *No matarás*. Producciones Intern.

Ferrés Iquino, I.

- (1965). *Oeste nevada Joe*. CI.AS.
- (1971). *Un colt por cuatro cirios*. IFI.
- (1972). *Los fabulosos de Trinidad*. IFI.
- (1972). *La liga no es cosa de hombres*. IFI.
- (1973). *Aborto criminal*. IFI.
- (1973). *Busco tonta para fin de semana*. IFI.
- (1974). *Chicas de alquiler*. IFI.
- (1975). *Las marginadas*. IFI.
- (1976). *Fraude matrimonial*. IFI.
- (1976). *La zorrilla en bikini*. IFI.
- (1977). *La máscara*. IFI.
- (1978). *Los violadores del amanecer*. IFI.
- (1978). *Las que empiezan a los 15 años*. IFI.
- (1978). *Emmanuelle y Carol*. IFI.
- (1980). *La caliente niña Julieta*. IFI.

Ferroni, G. (1971). *El arquero de Sherwood*. Talia Films.

Forqué, J. M.

- (1957). *Amanecer en puerta oscura*. Atenea Films.
- (1962). *El secreto de Mónica*. Producciones Tecuara.
- (1962). *Atraco a las tres*. Hesperia Films.
- (1964). *Tengo 17 años*. Época Films.
- (1970). *El monumento*. Orfeo.
- (1971). *El ojo del huracán*. Orfeo.
- (1973). *La cera virgen*. Orfeo.
- (1974). *No es nada mamá, solo un juego (Beyond Erotica)*. Orfeo.
- (1974). *Una pareja distinta*. Orfeo.
- (1975). *Madrid, Costa Fleming*. Orfeo.

Fons, A.

- (1971). *La primera entrega de una mujer casada*. Emiliano Piedra P.C.
- (1972). *Marianela*. Cámara P.C.
- (1976). *Emilia... parada y fonda*. Cámara P.C.

Fosse, B. (1972). *Cabaret*. Allied Artists.

Friedking, W. (1973). *El Exorcista*. Warner Bros.

Fulci, L.

- (1971). *Una lagartija con piel de mujer*. Atlántida Films
- (1974). *Colmillo blanco*. Incine.

Fuller, S. (1957). *Yuma*. RKO.

Garcí, J. L.

- (1977). *Asignatura pendiente*. José Luis Tafur.

García Berlanga, L.

- (1961). *Plácido*. Alfredo Matas.
- (1978). *La escopeta nacional*. Incine.

García de la Vega, F. y Borrado, R. (1971). *En un mundo nuevo*. Cesáreo González P.C.

- García, M. V. y Carretero, G. (1978). *El maravilloso mundo del sexo*. Corona Films.
- García Pelayo, G.
- (1978). *Vivir en Sevilla*. Za-Cine.
 - (1978). *Intercambio de parejas frente al mar*. Za-Cine.
- Gary, R. (1972). *Kill*. Enrique Esteban Delgado.
- Gavaldón, R. (1974). *La madrastra*. Cámara Producciones Cinematográficas.
- Gicca, P. (1972). *El corsario negro*. ABC Cinematográfica.
- Gil, R.
- (1942). *El hombre que quiso matar*. Coral P.C.
 - (1943). *Eloísa está debajo de un almendro*. CIFESA.
 - (1944). *El clavo*. CIFESA.
 - (1948). *La calle sin sol*. Suevia Films.
 - (1970). *El relicario*. Coral P.C.
 - (1971). *El sobre verde*. Coral P.C.
 - (1972). *La duda*. Rafael Gil.
- Giménez Rico, A.
- (1970). *¿Es usted mi padre?* Manuel José Goyanes Martínez.
 - (1976). *Retrato de familia*. Sabre Films.
 - (1977). *Del amor y la muerte*. Ízaro Films.
- Grau, J.
- (1971). *Chicas de club*. X Films
 - (1973). *Ceremonia sangrienta*. X Films
 - (1974). *No profanéis el sueño de los muertos*. Star Films S.A.
 - (1975). *La trastienda*. José Frade P.C.
 - (1976). *El secreto inconfesable de un chico bien*. José Frade P.C..
 - (1976). *La siesta*. José Frade P.C.
 - (1978). *Cartas de amor a una monja*. José Frade.
- Guerin, C. (1971). *La casa de las palomas*. Star Films S.A.
- Guerin, C. y Bardem, J. A. (1973) *La campana del infierno*. Hesperia Films
- Guevara, E. (1977). *Una loca extravagancia sexy*. Juan Vivo Margall.
- Gutiérrez Aragón, M.
- (1977). *Habla mudita*. Elías Querejeta P.C.
 - (1977). *Camada negra*. El Imán.
 - (1978). *Sonámbulos*. Profilmes.
 - (1979). *El corazón del bosque*. Arándano S.A.
 - (1980). *Maravillas*. Arándano S.A
- Iglesias, M. (1978). *Deseo carnal*. Alba Films.
- Heston, C. (1972). *Marco Antonio y Cleopatra*. Ízaro Films.
- Hitchcock, A.
- (1958). *Vértigo*. Paramount Pictures.
 - (1960). *Psicosis*. Paramount Pictures.
- Hopper, D. (1969) *Easy Rider*. Columbia Pictures.
- Isla, S. (1975). *El señor está servido*. Aspa Producciones Cinematográficas S.A.
- Ivaldi, M. (1979). *Experiencia extramarital de una esposa*. José Frade.
- Jaekin, J.
- (1974). *Emmanuelle*. Orphée.
 - (1975). *Historia de O'*. Yang Films, S. F.
- Jaque, C. (1972). *Las petroleras*. Cine España.
- Johnson, L. (1976). *Lápiz de labios*. Paramount Pictures.
- Kelly, G. (1969). *Hello, Dolly!* 20th Century Fox
- Klimovsky, L.
- (1971). *La casa de las Chivas*. Galaxia Films.

- (1973). *La rebelión de las muertas*. Profilmes.
 - (1973). *La orgía nocturna de los vampiros*. José Frade Producciones.
 - (1974). *Odio mi cuerpo*. Galaxia Films.
- Knowland, N. (1969). *La cama de la paz*. Bag Productions.
- Kubrick, S.
- (1971). *La naranja mecánica*. Warner Bros.
 - (1980). *El resplandor*. Hawk Films.
- Lamond, J. D. (1979). *Felicity*. Krystal Motion Picture.
- Lara Polop, F.
- (1974). *Perversión*. Intern.
 - (1975). *Las protegidas*. Oscar Guarido Tizón.
 - (1975). *Virilidad a la española*. Este Films.
 - (1975). *Obsesión*. Plata Films.
 - (1977). *Clímax*. Calixto Pérez.
 - (1979). *Historia de 'S'*. Bombyx Films.
 - (1980). *Adulterio nacional*. Francisco Lara Polop, P.C.
- Larraz, J. R.
- (1977). *El mirón*. José María Cunillés.
 - (1977). *El fin de la inocencia*. José María Cunillés.
 - (1979). *El periscopio*. ASA Cinematográfica.
- Lazaga, P.
- (1970). *¿Por qué pecamos a los 40?* Pedro Masó.
 - (1970). *Verano 70*. Filmayer-Pedro Masó.
 - (1970). *Las siete vidas del gato*. Mundial Film.
 - (1970). *Vente a ligar al oeste*. Aspa Producciones.
 - (1971). *Hay que educar a papá*. Filmayer Producción.
 - (1971). *¡Vente a Alemania, Pepe!* Aspa Producciones.
 - (1972). *Black story (La historia negra de Peter P. Peter)*. Mundial Films.
 - (1972). *París bien vale una moza*. Estudios Roma.
 - (1972). *Mil millones para una rubia*. Productora Cinemat del Norte.
 - (1972). *El padre de la criatura*. Filmayer Producción.
 - (1973). *El abuelo tiene un plan*. Estudios Roma.
 - (1974). *Una mujer de cabaret*. Aldebarán Films.
 - (1974). *Cinco almohadas para una noche*. Aldebarán Films.
 - (1975). *Yo soy Fulana de Tal*. Salvador Baccells González.
 - (1975). *Tres suecas para tres Rodríguez*. Argumento Films.
 - (1975). *El alegre divorciado*. Orfeo.
 - (1976). *Estoy hecho un chaval*. Filmayer.
 - (1976). *La amante perfecta*. Ízaro Films.
 - (1976). *Terapia al desnudo*. Plata Films.
 - (1977). *¡Vaya par de gemelos!* Filmayer Producción.
 - (1977). *Hasta que el matrimonio nos separe*. Ágata Films.
- Lazarov, V. (1976). *La mujer es un buen negocio*. Arturo González P.C.
- Lizzani, C. (1967). *Requiescant*. Castoro.
- Logar, J. (1971). *Fieras en una jaula*. Arvo Film.
- Lorente, G.
- (1965). *Vivir al sol*. Cocinex.
 - (1975). *Sensualidad*. Bautista Soler Crespo.
 - (1977). *La violación*. Bautista Soler Crespo.
- Lucas, G. (1977). *La guerra de las galaxias*. Lucasfilm.
- Lucía, L.
- (1972). *La novicia rebelde*. Cámara P.C.

- Lumière, A. & Lumière, L. (1896). *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*. Lumière. Madrid, M.
- (1974). *El asesino de muñecas*. Huracán Films.
 - (1979). *Bacanal en directo*. Góndola Producciones.
- Maesso, J. G. (1970). *El gran crucero*. Euro American.
- Martín, E.
- (1971). *La última señora Anderson*. Filmayer.
 - (1972). *Pánico en el transiberiano*. Granada Films.
 - (1972). *El hombre de río Malo*. Apollo Films.
 - (1973). *La chica del Molino Rojo*. José Frade.
 - (1975). *Esclava te doy*. Plata Films.
- Martínez Lázaro, E.
- (1978). *Las palabras de Max*. Elías Querejeta.
 - (1992). *Amo tu cama rica*. Fernando Trueba.
 - (1997). *Carreteras secundarias*. Elías Querejeta.
 - (2002). *Al otro lado de la cama*. Telespan 2000.
 - (2014). *Ocho apellidos vascos*. Lazonafilms.
- Martino, S.
- (1972). *Todos los colores de la oscuridad*. Lea Cinematografica.
 - (1972). *La cola del escorpión*. Devon.
- Martín Patino, B. (1966). *9 cartas a Berta*. Eco Films.
- Martino, S. (1971). *Arizona vuelve*. Astro C.C.
- Mauri, R. (1971). *La espada Normanda*. Talia Films.
- Masó, P.
- (1971). *Las ibéricas F. C.* Pedro Masó.
 - (1976). *La menor*. Pedro Masó.
- Mercero, A.
- (1975). *Manchas de sangres en un coche nuevo*. Arturo González P.C.
 - (1976). *Las delicias de los verdes años*. José Frade.
 - (1977). *La guerra de papá*. José Frade.
 - (1978). *Tobi*. Blau Films S.A.
- Merino, F.
- (1971). *Ivanna*. Órbita.
 - (1971). *Los días de Cabirio*. José Frade.
 - (1971). *El Zorro caballero de la justicia*. Carthago.
 - (1973). *El padrino y sus ahijadas*. Bocaccio Films.
 - (1975). *Préstame 15 días*. Bocaccio Films.
 - (1975). *El comisario G*. Kalender Films.
 - (1976). *Marcada por los hombres*. Amanecer Films.
- Merino, J. L.
- (1972). *La rebelión de los bucaneros*. Carthago.
 - (1976). *Marcada por los hombres*. Amanecer Films.
- Miró, P.
- (1976). *La petición*. Cipi.
 - (1979). *El crimen de Cuenca*. InCine.Mitchell, A. & Mitchell, J. (1972). *Detrás de la puerta verde*. Cinema 7 Film Group Jartech.
- Mitchell, A. & Mitchell, J. (1972). *Detrás de la puerta verde*. Cinema 7 Film Group Jartech.
- Mogherini, F. (1977). *La chica del pijama amarillo*. Cinematográficas Asociadas.
- Mollica, A. (1971). *El corsario*. Copercines.
- Molina, J. (1973). *Vera, un cuento cruel*. Gabriel Moralejo Hernández.
- Múrua, L. (1977). *La Raulito en libertad*. Eguiluz Films.
- Navarro, A.

- (1970). *Enseñar a un sinvergüenza*. Eva Film.
- (1971). *La casa de los Martínez*. Cite S.L
- Negrín, A. (1978). *Tráfico de menores*. C.I.P.I.
- Neville, E.
 - (1939). *Frente de Madrid*. Film Bassoli.
 - (1945). *La vida en un hilo*. Edgar Neville.
 - (1946). *El crimen de la calle Bordadores*. Manuel del Castillo.
- Nichols, M. (1967). *El graduado*. Embassy Films.
- Nieves Conde, J. A.
 - (1951). *Surcos*. Atenea Films.
 - (1971). *Historia de una traición*. Atlántida Films.
 - (1971). *Marta*. Atlántida Films.
 - (1973). *Las señoritas de mala compañía*. José Frade.
 - (1974). *Revolución matrimonial*. José Frade.
 - (1977). *Casa manchada*. Hidalgo Producciones.
- Nostro, N. (1971). *Carmen Boom*. General International Film.
- Olea, P.
 - (1970). *El bosque del lobo*. Amboto P.C.
 - (1973). *No es bueno que el hombre esté solo*. Lotus Films.
 - (1974). *Tormento*. José Frade.
 - (1975). *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* José Frade.
 - (1976). *La Corea*. José Frade.
 - (1978). *Un hombre llamado Flor de Otoño*. José Frade Cinemat.
- Ôshima, N. (1976) *El imperio de los sentidos*. Oshima Productions.
- Ossorio, A.
 - (1972). *La noche del terror ciego*. Interfilme.
 - (1973). *El ataque de los muertos sin ojos*. Ancla Century Films.
 - (1974). *El buque maldito*. Ancla Century Films.
 - (1975). *La endemoniada*. Isaac Hernández Poncela.
- Ozores, M.
 - (1970). *En un lugar de la Manga*. José Frade.
 - (1971). *La red de mi canción*. Cesáreo González.
 - (1971). *A mí las mujeres ni fu ni fa*. Benito Perojo.
 - (1971). *Venta por pisos*. Intern.
 - (1972). *Dos chicas de revista*. Intern.
 - (1973). *La descarriada*. Intern.
 - (1973). *Manolo, la nuit*. Filmayer.
 - (1973). *La llamaban la madrina*. Intern.
 - (1974). *Jenaro, el de los 14*. Filmayer.
 - (1974). *Fin de semana al desnudo*. Alfa Films.
 - (1974). *El calzonazos*. Filmayer
 - (1974). *Celedonio y yo somos así*. Alborada P.C.
 - (1974). *Dormir y ligar, todo es empezar*. Lotus Films.
 - (1974). *El reprimido*. Día P.C.
 - (1975). *Tío, ¿de verdad vienen de París?* Lotus Films.
 - (1976). *Alcalde por elección*. Lotus Films.
 - (1976). *Mayordomo para todo*. Lotus Films.
 - (1977). *El apolítico*. Abadía Films.
 - (1978). *Donde hay patrón...* Arturo González P. C.
 - (1979). *Los bingueros*. Ízaro Films.
 - (1979). *Los energéticos*. Bermúdez de Castro.
 - (1979). *Unos granujas decentes*. Ízaro Films.

- Palacios, F.
- (1962). *La gran familia*. Pedro Masó.
 - (1963). *Marisol rumbo a Río*. Cesáreo González.
- Paso, A.
- (1972). *Ligue Story*. Arturo González.
 - (1973). *Celos, amor y mercado común*. José Frade.
- Payet, A. (1977). *Tren especial para Hitler*. Plata Films.
- Picazo, M. (1964). *La tía Tula*. Surco Films.
- Penn, A. (1967). *Bonnie & Clyde*. Warner Bros.
- Pérez Tabernero, J. (1972). *Sexy Cat*. Julio Antonio López Pérez Tabernero.
- Polanski, R. (1968). *La semilla del diablo*. William Castle Productions.
- Puerto, C. y Piquier, S. (1978). *Escalofrío*. Almena Films.
- Quevedo, N. (1970). *Goya, historia de una soledad*. Surco Films.
- Regueiro, F.
- (1965). *Amador*. Alfredo Matas.
 - (1969). *Me enveneno de azules*. Cite S.L.
 - (1975). *Las bodas de Blanca*. José Frade.
 - (1975). *Duerme, duerme, mi amor*. José Frade.
- Rodríguez Fernández, F. (1977). *Gusanos de seda*. Intern.
- Roma, F. (1979). *Tres en raya*. Enrique Belloch López.
- Romero Alba, R. (1971). *Las melancólicas*. Dauro Films.
- Romero-Marchent, J.
- (1954). *Juzgado permanente*. Atlante Films.
 - (1955). *El Coyote*. Palacio Films.
 - (1955). *La justicia del Coyote*. Centauro Films.
 - (1965). *Sor Angélica*. IFI.
 - (1971). *Condenados a vivir. (Cut-throats Nine)*. Films Triunfo.
- Romero-Marchent, R.; Camus, M.; Miró, P.; Merino, F.; Drove, A.; Romero-Marchent, R.; Rovira Beleta, F. (1976). *Curro Jiménez*. TVE.
- Romero-Marchent, R.
- (1965). *Ocaso de un pistolero*. Astro Cooperativa.
 - (1975). *Tu dios y mi infierno*. Lotus Films.
 - (1976). *El límite del amor*. Munder Films.
 - (1977). *El calor de la llama*. Mundial Films.
- Rovira i Beleta, F.
- (1970). *La larga agonía de los peces fuera del agua*. Estela Films.
 - (1973). *No encontré flores para mi madre*. C.P. Cinematografica.
- Ruiz Marcos, J. L. (1974). *Una mujer prohibida*. Cámara P.C.
- Ruiz Vergara, F. (1980). *Rocío*. Tangana Films.
- Sáenz de Heredia, J. L.
- (1942). *Raza*. Cancilleria del Consejo de la Hispanidad.
 - (1943). *El escándalo*. Ballesteros S. A.
- Saura, C.
- (1970). *El jardín de las delicias*. Elías Querejeta.
 - (1973). *Ana y los lobos*. Elías Querejeta.
 - (1974). *La prima Angélica*. Elías Querejeta.
 - (1976). *Cría cuervos*. Elías Querejeta.
 - (1979). *Mamá cumple 100 años*. Elías Querejeta.
 - (1981). *Deprisa, deprisa*. Elías Querejeta.
- Savona, L. (1971). *Apocalipsis Joe*. Cine España.
- Scandurra, S. (1978). *Yo soy mía*. Munder Films.
- Schlesinger, J. (1969). *Cowboy de medianoche*. United Artists.

- Scorsese, M.
- (1976). *Taxi Driver*. Columbia Pictures.
 - (1977). *Alicia ya no vive aquí*. Warner Bros.
- Sherman, G. (1964). *La nueva Cenicienta*. Guión Producciones.
- Spilberg, S.
- (1975). *Tiburón*. Zanuck/Brown.
 - (1993). *Parque Jurásico*. Universal Pictures.
- Suarez, G.
- (1972). *Morbo*. Gonzalo Suárez.
 - (1973). *Al diablo con amor*. Gonzalo Suárez.
 - (1974). *La loba y la paloma*. Francisco Vives Reguant.
 - (1974). *La regenta*. Emiliano Piedra Miana.
 - (1976). *Beatriz*. Lotus Films.
 - (1977). *Parranda*. Lotus Films.
- Summers, M.
- (1963). *Del rosa al amarillo*. Impala.
 - (1970). *Urtain, rey de la selva*. Impala.
 - (1970). *Adiós, cigüeña, adiós*. Kalender Films.
 - (1972). *El niño es nuestro*. Impala.
 - (1974). *¡Ya soy mujer!* Kalender Films.
 - (1976). *Mi primer pecado*. Kalender Films.
- Tarantino, Q.
- (2003). *Kill Bill*. Miramax.
 - (2015). *Los odiosos ocho*. Double Feature Films.
- Truchado, J. (1977). *Juventud drogada*. Jacinto Santos Parra.
- Trueba, F.
- (1980). *Ópera prima*. Salamandra P.C.
 - (1984). *Sal gorda*. Ópera Films.
- Urbiola, Z. (1978). *Las eróticas vacaciones de Estela*. Góndola.
- Vadja, L. (1955). *Marcelino, pan y vino*. Falco Film.
- Vegas, V. (2021) *Susana y el sexo*. TVE.
- Villalba, R. (1966). *La casa de lo Martínez*. TVE.
- Viota, P. (1978). *Con uñas y dientes*. Paulino Viota.
- Vizcarra, E. (2021) *Mujeres sin censura*. Unicorn Content y Nadie es Perfecto SL
- Ward Baker, R. (1970). *The Vampire Lovers*. Hammer.
- Wilder, B. (1963). *Irma la Dulce*. United Artists.
- Wise, R. (1965). *Sonrisas y lágrimas*. Robert Wise Productions.
- Xiol, J. (1975). *El precio del aborto*. United Artists
- Yagüe, J.
- (1975). *La mujer es cosa de hombres*. Ágata Films.
 - (1977). *Cara al sol que más calienta*. Lotus Films.
- Zahler, C. (2015). *Bone Tomahawk*. Caliber Media Company.
- Zarchi, M. (1978). *La violencia del sexo*. Cinemagic Pictures.

8.3. Fuentes consultadas pero no citadas.

- Álvarez Monzoncillo, J. M. (1993). *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*. Ministerio de Cultura.
- Amiguet, T. (25 de febrero de 2020). Pilar Miró procesada tras mostrar en un filme las torturas de la guardia civil. *La vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20200225/473738819741/pilar-miro-el-crimen-de-cuenca-cine-direrctoras-mujeres-espana.html>

- Ardánaz, N. (1998). La Transición política española en el cine (1973-1982). *Comunicación y sociedad*. Vol XI, Nº2, p. 153-175.
- Arnau Roselló, R. (2013). Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias. *Revista Digital de Cinema Documentario*, (15), 293-318.
- Ayuso, R. (11 de agosto de 2019). Quentin Tarantino: “Ya no es fácil ser un provocador”. *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/08/10/actualidad/1565447779_917036.html
- Barreira, D. (7 de julio de 2019). Hildegart, la niña prodigio asesinada por su madre de cuatro balazos: ella iba a ser “la mujer del futuro”. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/historia/20190707/hildegart-prodigio-asesinada-madre-balazos-mujer-futuro/411459614_0.html
- Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español*. Alianza.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Caballero, D. M. G. (2015). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976)*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/>
- Cáceres García, J. (2008). *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt) ibérica*. [Tesis de doctorado, Georgetown University]. <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/553233>
- Callahan, W. J. (1989). *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Nerea.
- Calleja, P. (2013). *Cine caliente*. Ma Non Troppo.
- Carr, R. (1969). *España 1808 – 1939*. Ariel.
- Casanova, J. (2012). *Breve historia de España en el siglo XX*. Ariel.
- Casas, Q. (2007). *Películas clave del Western*. Robinbook.
- De Prada, J. M. (12 de junio de 2010). “Condenados a vivir”. *ABC*. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2010/06/12/039.html>
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica general*. Lumen.
- Eguizábal, R. (Ed.)
— (2015). *Metodologías I*. Fragua.
— (2016). *Metodologías 2*. Fragua.
- Esbilla, A. (10 de enero de 2012). *Condenados a vivir, el Western horror de Joaquín Romero Marchent*. Esbilla cinematográfica popular. <http://esbilla.wordpress.com/2012/01/10/cerca-del-animal-condenados-a-vivir-el-western-horror-de-joaquin-romero-marchent/>
- Europapress. (27 de octubre de 2016). 8 cosas que quizás no sabías de Felipe IV, el “Rey Planeta”. <https://www.europapress.es/sociedad/noticia-cosas-quiza-no-sabias-felipe-iv-rey-planeta-20161027193305.html>
- European Film Treasures. (17 de julio de 2019). *Los europeos, maestros del cine erótico*. <http://www.europafilmtreasures.es/los-europeos-maestros-del-cine-erotico/>
- Fontana, J. (2007). *Historia de España (vol. vi): La época del liberalismo*. Fontana.
- Fraguas, R. (17 de mayo de 2007). Destape ante el Viejo Profesor. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/05/17/madrid/1179401067_850215.html
- Galán, D.
— (1975). “El cine ‘político’ español”. En E. Braso (Ed.), *Siete trabajos de base sobre el cine español* (pp. 87-107). Fernando Torres.
— (2 de febrero de 1983). “Hay que matar a B”, una película maldita. *El País*. https://elpais.com/diario/1983/02/02/radiotv/412988404_850215.html
- González, J. F. (2007). *El héroe del Western crepuscular: Dinosaurios de Sam Peckinpah*. Fundamentos.
- Guarinos, V. (2008). Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de cine*, 2, 51-62.

- Haro, J. (abril 2013). *Spaghetti Western, parte uno*. Cine Desencadenado. <http://cinedesencadenado.blogspot.com.es/2013/04/spaghetti-western-parte-i.html#outer-wrapper>
- Heredero, C. F. y Monterde, J. (2003). *Los "nuevos cines" en España*. Institut Valencià de Cinematografia.
- Herrera De La Muela, I. (2008). *La promoción cultural española en el exterior la actividad cultural y promoción del cine del Instituto Cervantes (1991-2004)*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8733/>
- Lara, F. y otros. (1975). *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Fernando Torres.
- Letamendi, J. & Seguin, J. C. (s. f.). «*Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*»: la fraudulenta creación de un mito franquista. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/salida-de-misa-de-doce-del-pilar-de-zaragoza-la-fraudulenta-creacion-de-un-mito-franquista--0/html/ff9e4f02-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html
- López Díaz, M. J. (6 de diciembre de 1999). J. Romero Marchent: Hacer consideraciones de uno mismo conduce a pecado. *El País*. http://elpais.com/diario/1999/12/06/andalucia/944436144_850215.html
- Losada, M. Y Matellano, V. (2009). *El Hollywood español*. T&B Editores.
- Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the Mind. A semiotic theory of culture*. Taurus.
- Magariños J. A. (3-5 de diciembre de 1992). *Objetivos y técnicas de la semiótica de enunciados*. In *Semiótica y modernidad*. V Congreso Internacional. de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, pp. 171-182. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8676/CC081art13ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Majarín Andrés, S. (2013). *Una vida de cine. Pasión, utopía, historia. Lecciones de Vicente Aranda*. Zumaque.
- Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Caja España.
- Matés Barco, J. M. (1998). "La economía durante el régimen de Franco (1939-1975)", en Paredes, J. (Ed.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, (pp. 806-835). Ariel Historia.
- Mendibil, A. (2019). *Jess Franco: de los márgenes al cine de autor*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51685/>
- Miguel, A. (2015). La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal. *Investigaciones Feministas*. Vol. 6, 20-38. <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/51377>
- Miró, F. (21 de mayo de 2019). "El crimen de Cuenca", el filme de Pilar Miró secuestrado no por su brutalidad, sino por su mensaje. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/cine/cuenca-vigente-cuarenta-despues-secuestro_1_2728929.html
- Montero Díaz, J. (1998). "El franquismo: del esplendor a la crisis final (1959-1975)", En Paredes, J. (Ed.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel Historia, pp. 686-719.
- Morales, M. (2017). España: Una, grande ¡y cine! un pormenorizado estudio analiza la producción de películas al servicio de la nación en el franquismo, *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/05/actualidad/1483608419_758257.html
- Morillo, J. (25 de marzo de 2018). La Leyenda Negra española nació en Italia y no en los Países Bajos. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-leyenda-negra-espanola-nacio-italia-y-no-paises-bajos-201803250121_noticia.html
- Morán, E. P. (4-7 de diciembre de 2012). Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el cine de barrio tardofranquista: 20 películas para un periodo. *IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*, Universidad de la Laguna, Tenerife, España.
- Otero, J. M. (2009). *¿Por qué se ayuda el cine? Protección, arte y humor*. Egeda.
- Packer, M. (1985). La investigación hermenéutica en el estudio de la conducta humana. *American Psychologist*, 40 (10), 1-25.
- Palacio, M.
- (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar*, 15(29).
 - (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Biblioteca Nueva.

- Parés, L. E.
- (15 de junio de 2016). *Historia de nuestro cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ese-oscuro-objeto-del-deseo-presentacion/3635364/>
 - (13 de septiembre de 2017). *Historia de nuestro cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-furia-espanola-presentacion/4219518/>
- Payne, S. G. (1987). *El régimen de Franco: 1936-1975*. Alianza.
- Puleo, A. (1997). Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea. *Revista de Filosofía*. Nº 14, 167-172.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (2008). Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado. Cátedra/Filmoteca Española.
- Ruiz, M. J. (2015). *El cine olvidado de la transición española. Historia y memoria del audiovisual independiente en Andalucía*. Universidad de Sevilla.
- Sánchez, M.E., Urchaga, J.D. & Huerta, M.A. (2012). La nacionalidad de las comedias vistas en España entre 1980 y 2009. *Revista Comunicación*, Nº10, Vol.1, 585-598.
- Sánchez del Pulgar, R. M. (2017). *Homosexualidad latente en el cine*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- Trenzado Romero, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. CIS/Siglo XXI.
- Valles Copeiro del Villar, A. (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Vegas, A. (31 de marzo de 2014). *La economía durante la Transición Española*. Escuela de Organización Industrial. <https://www.eoi.es/blogs/EOLporelMundo/2014/03/31/la-economia-durante-la-transicion-espanola/>
- Vidal, J. V. (20 noviembre de 2006). Investidura como Doctor “Honoris Causa” por la Universitat de València a José Vidal Beneyto. Discurso de aceptación Valencia. <https://core.ac.uk/download/pdf/71055587.pdf>
- Zubiaur Carreño, F. J. (2008). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Eunsia.

