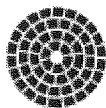


TRANSICIONES DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA

Redacción:

Tibor Berta
Zsuzsanna Csikós
Katalin Jancsó
Eszter Katona
András Lénárt
Veronika Praefort



Szeged, 2016

Transiciones: de la dictadura a la democracia. Actas del Congreso Internacional organizado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, 19-20 de noviembre de 2015.

Redacción: Tibor Berta, Zsuzsanna Csikós, Katalin Jancsó, Eszter Katona, András Lénárt, Veronika Praefort

Revisión: Laia Serret Prunera, Marcos Eduardo de Juana Espinoza, Oxel Uribe-Etxebarria Lete

Lectora: Dra. Mária Dornbach

ISBN: 978-615-5423-30-7 (PoD); 978-615-5423-31-4 (ePUB); 978-615-5423-32-1 (mobi)

Published by the Department of Hispanic Studies in collaboration with the Inter-American Research Center at the University of Szeged, Hungary

Cover image by Paul Jarvis
Book design by Zoltán Dragon



This ebook is released under the Creative Commons 3.0 – Attribution – NonCommercial – NoDerivs 3.0 (CC BY-NC-ND 3.0) licence. For more information, visit: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.hu>

ÍNDICE

Zsuzsanna Csikós: PALABRAS DE BIENVENIDA	1
SESIONES PLENARIAS	3
Encarnación Lemus López: LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA. MIRADAS DESDE LA CRISIS ACTUAL	4
José María Caparrós Lera: EL CINE ESPAÑOL EN LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA (1975-1982)	21
Marcel Nagy: LA REVOLUCIÓN MANSA. UN PASTOR PROTESTANTE EN LA DICTADURA URUGUAYA	35
HISTORIA	54
Fabiola Arellano Cruz: EL ROL E IMPACTO DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN EN LA AGENDA TRANSICIONAL PERUANA	55
Jaime Cosgaya García, Carlos González Martínez, Jorge Lafuente del Cano: LA POSICIÓN INTERNACIONAL DE LA NUEVA ESPAÑA DEMOCRÁTICA	67
Darío Díez Miguel: ADOLFO SUÁREZ Y EL FINAL DE LA “GUERRA FRÍA”: LA POLÍTICA EXTERIOR ESPAÑOLA DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL CENTRO DEMOCRÁTICO Y SOCIAL	80
Carolina Garay Doig: DE QUE VAN LOS INTELLECTUALES EN TIEMPOS DE VIOLENCIA	91
José Girón Garrote: LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA CON LA PERSPECTIVA DE CUARENTA AÑOS	102
Anna Isabella Grimaldi: PARA UNA COMISIÓN VIVIENTE: OBSERVACIONES DE LA COMISION NACIONAL DE LA VERDAD EN BRASIL	121
Manuel José de Lara Ródenas: TRANSICIONES Y CONTINUIDADES ENTRE EL ANTIGUO Y EL NUEVO RÉGIMEN: UNA REFLEXIÓN	129

Domingo Lilón: LA TRANSICIÓN DOMINICANA: ORÍGENES Y DESARROLLO	138
Marianna Katalin Racs – Ágnes Judit Szilágyi: PORTUGAL EN ETAPA TEMPRANA DE LA CONSOLIDACIÓN DEMOCRÁTICA IDEAS DE NATÁLIA CORREIA Y ANTÓNIO DE SPÍNOLA, ABRIL-SEPTIEMBRE 1974	153
Eduardo Andrés Vizer: REPRESENTACIONES SOCIALES DE LA DICTADURA, LA DEMOCRACIA Y LA MEMORIA. EL CASO ARGENTINO. 165	
Anita Zalai: MEMORIA OLVIDADA. MUJERES REPUBLICANAS Y LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA	178
LITERATURA	188
Carlos Burgos Jara: LA MEMORIA COMO INDUSTRIA: UNA DISCUSIÓN A PARTIR DE <i>EL IMPOSTOR</i> DE JAVIER CERCAS	189
Ana Belén Cánovas Vidal: DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA A TRAVÉS DE LA POESÍA: EL TESTIMONIO DE ANÍBAL NÚÑEZ (1944-1987) Y DE JAVIER EGEA (1952-1999)	199
Ágnes Cselik: LA HUELLA DE LA DICTADURA Y DE LA REPRESIÓN EN LA LITERATURA <i>RESPIRACIÓN ARTIFICIAL</i> DE RICARDO PIGLIA	210
Vesna Dickov: LA RELACIÓN DE MARIO VARGAS LLOSA CON LA REALIDAD: SU REFLEJO EN LAS REVISTAS LITERARIAS SERBIAS	221
Alba Diz Villanueva: BUCAREST, DE LA DICTADURA A LA LIBERACIÓN: UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LAS OBRAS DE MIRCEA CĂRTĂRESCU	232
Zsuzsanna Dobák-Szalai: TRANSICIONES UTÓPICAS – LA FORMACIÓN DE UNA SOCIEDAD DEMOCRÁTICA EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR 243	
Marija Uršula Geršak: EL ARTE DE DENUNCIA EN LA POSTDICTADURA LATINOAMERICANA, LUISA VALENZUELA Y REGINA JOSÉ GALINDO	253
Katarzyna Kacprzak: RITOS DE PASO EN EL TEATRO VANGUARDISTA/ALTERNATIVO ESPAÑOL Y POLACO DE LAS TRANSICIONES DEMOCRÁTICAS	266
Bojana Kovačević Petrović: LOS REFLEJOS DE LA DICTADURA EN LA OBRA LITERARIA DE ZOÉ VALDÉS	280

Simon Kroll: MEMORIA Y SECRETO EN <i>EL DUEÑO DEL SECRETO</i> DE MUÑOZ MOLINA.....	292
Joanna Mańkowska: EL ETERNO RETORNO DE DON JUAN: FIGURACIONES DEL MITO DEL ETERNO RETORNO EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LA DICTADURA Y DE LA DEMOCRACIA (<i>REPRESENTACIÓN DEL TENORIO A CARGO DEL CARRO DE LAS MERETRICES AMBULANTES</i> DE LUIS RIAZA, Y <i>DON JUAN ÚLTIMO</i> DE VICENTE MOLINA FOIX).....	303
Enikő Mészáros: VERDAD Y RECONCILIACIÓN EN LA LITERATURA CHILENA (ROBERTO BOLAÑO).....	314
Krisztina Nemes: LA LARGA TRANSICIÓN DEL LIBRO EN CATALÁN	324
Flavio Pereira: ENTRE LAS EXIGENCIAS ESTÉTICAS Y LOS DICTÁMENES DEL MERCADO: LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA DEL PASADO RECIENTE DE ESPAÑA EN TRES NOVELAS DEL SIGLO XXI	336
Mariángeles Rodríguez Alonso: EL PARADÓJICO SILENCIO DEL TEATRO EN LA TRANSICIÓN POLÍTICA.....	347
Alejandro Rodríguez Díaz del Real: EL CELEBRADO REGRESO DE MARÍA ZAMBRANO A NINGUNA PARTE	358
Alba Saura Clares: LOS NIÑOS PERDIDOS Y ROBADOS: REPRESENTACIONES ESCÉNICAS DE UN TRAUMA COLECTIVO	368
Éva Serfőző: <i>TODO LO QUE ERA SÓLIDO</i> DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA REFLEXIONES SOBRE LAS TRANSICIONES DEMOCRÁTICAS EN ESPAÑA Y HUNGRÍA	380
CINE	387
Juan Manuel Alonso Gutiérrez: <i>¡ARRIBA HAZAÑA!</i> LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA CONTRA LA ENSEÑANZA FRANQUISTA	388
Carmen Burcea: UN REFLEJO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL SOBRE LA TRANSICIÓN RUMANA. CARLOS IGLESIAS: “1 EURO, 3.6 LEI”	398
Andrea Cagua M.: VACÍOS Y SOMBRAS: EL OLVIDO DE <i>LA VIOLENCIA</i> ALREDEDOR DE LA LITERATURA Y EL CINE DURANTE EL <i>FRENTE NACIONAL (1958-1974)</i> EN COLOMBIA	408
Valerio Carando: LA TRANSICIÓN EN DIRECTO (Y EN CLAVE	

<i>UNDERGROUND</i>): SHIRLEY TEMPLE STORY COMO TESTIMONIO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL.....	420
Erzsébet Dobos : LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN EN EL CINE.....	430
Iris Pascual Gutiérrez : UNA TRANSICIÓN PARALIZADA. “APERTURA DEMOCRÁTICA” Y CINE EN MÉXICO, 1970-1976.....	438
András Lénárt : TERROR AL DESNUDO: EL CINE DE EXPLOTACIÓN EN EL CONTEXTO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.....	450
Ludovico Longhi : EL ATENTADO A CARRERO BLANCO: LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA VISTA DESDE ITALIA (<i>OGRO</i> , PONTECORVO, 1979).....	462
Enric Ruiz Gil : LA LEGALIZACIÓN DEL PCE EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.....	475
Farnescs Sánchez Barba : POLICÍAS Y DETECTIVES EN LA PRIMERA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.....	490
Josefina Sánchez-Money : EL DESENCANTO ¿UNA METÁFORA DE LA TRANSICIÓN?.....	505
María Elena Soliño : ÁNGEL SANZ BRIZ, EL ÁNGEL DE BUDAPEST: UN HÉROE INTERNACIONAL PARA UNA NACIÓN ESPAÑOLA SIN HÉROES	518
PRENSA Y TELE	530
Mioara Adelina Anghelută : “PUEDO PROMETER Y PROMETO”: ¿LA GARANTÍA DE UN COMPROMISO O UN MERO ACTO DE HABLA COMPROMISORIO?.....	531
Jaime Cosgaya García, Carlos González Martínez, Jorge Lafuente del Cano : LA “EMBAJADA” DE ANTONIO FONTÁN ANTE EL <i>INTERNATIONAL PRESS INSTITUTE (IPI)</i>	543
Mircea-Doru Branza : UN PARANGÓN IMPOSIBLE: LA RETÓRICA DE LA PRIMERA FASE DE LA TRANSICIÓN EN ESPAÑA Y RUMANÍA.....	552
Mónika Contreras Saiz : TELENÓVELAS Y MEMORIA HISTÓRICA: REPRESENTACIONES Y PERCEPCIONES DE LA HISTORIA RECIENTE EN CHILE Y COLOMBIA.....	573
Katlin Jancsó : EL GOBIERNO MILITAR PERUANO Y EL REGRESO A LA DEMOCRACIA EN <i>LA VANGUARDIA ESPAÑOLA</i>	587

TRANSICIONES

Virginia Martín Jiménez: TRANSICIÓN Y TERRORISMO: LA IMAGEN DEL TERROR EN TELEVISIÓN ESPAÑOLA (1976-1979).....	603
Mónika Szente-Varga: IMAGEN DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA EN HUNGRÍA EN EL DIARIO CATALÁN <i>AVUI</i> , 1988-1990	636
Naftalí Paula Veloz: UN NUEVO REY: LA DEMOCRACIA Y EL PAPEL DE LA PRENSA EN LA EXPANSIÓN DE LA MONARQUÍA.....	648

TERROR AL DESNUDO: EL CINE DE EXPLOTACIÓN EN EL CONTEXTO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA¹

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged

Resumen: En la década de los 60, debido a los cambios realizados por José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, los cineastas se atrevieron a acercarse a temas más delicados. Como consecuencia, desde la segunda mitad de la misma década aparecen algunos realizadores que introducen en su filmografía el terror y el sexo, aunque todavía de manera moderada. Los que querían mostrar escenas más explícitas (ej. Jesús Franco), se vieron obligados a trabajar en el extranjero. Sin embargo, la muerte del dictador conllevó un cambio trascendental en la mentalidad española y provocó la aparición de algunos géneros (o solo escenas) que hasta entonces habían sido impensables e irrepresentables en el cine español. El llamado *cine exploitation* (siguiendo el modelo estadounidense, pero con un toque hispano) inundó las pantallas de España. En esta época proliferaba el cine "S", el género de destape, el terror hispano, e hicieron acto de presencia los realizadores e intérpretes que llegaron a ser los símbolos de la Transición democrática.

Palabras clave: explotación, clasificación "S", terror, desnudos, censura

Abstract: In the 1960s, due to changes introduced by the popular director-general of cinema and theatre, José María García Escudero, the filmmakers had the possibility of touching more sensitive topics. Consequently, from the second half of the decade, some directors introduced in their films elements of horror and sex, although still moderately. Those who wanted to show more explicit scenes (eg. Jesús Franco), were forced to work abroad.

¹ La versión definitiva de este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D "Ortodoxias y rebeldías. La pluralidad de intereses en la convergencia peninsular hacia Europa (1961-1986)" (ORYRI, Ref. HAR2015-65909-R), del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

However, the dictator's death led to a change in the Spanish mentality and also to the emergence of some genres (or just scenes) that had previously been unthinkable and unrepresentable in the Spanish cinema. The so-called exploitation film (following the US model, but with Spanish characteristics) invaded the screens of Spain. At that time proliferated the films categorized as "S", the genre of *destape*, Hispanic horror movies, and that was the moment when those film directors and actors appeared who became the symbols of the Spanish democratic Transition.

Keywords: exploitation, "S" films, horror, nudity, censorship

El cine, por su estrecha vinculación con los "temblores" sociales, culturales y políticos de un país, generalmente sirve como una radiografía sobre las circunstancias contemporáneas de la sociedad. El caso de España tampoco es una excepción: durante la Transición democrática el cine español participó activamente en la transformación cultural del país, en la cual los cineastas, percibiendo y aprovechando la libertad que les facilitaba la caída del régimen franquista, intentaron expresar su inquietud y demostrar al público varios temas cuya representación había sido imposible durante la dictadura nacionalcatólica². En este periodo el cine de explotación también encontró a su público adecuado.

1. El cine de explotación: génesis y variantes

En la historia de la cinematografía universal, *exploitation cinema* (en su versión española: cine de explotación) ha granjeado una valoración crítica que tiende a menospreciar, incluso a despreciar, tanto las obras como a los cineastas que participan en la realización de estos filmes, e incluso al público que asiste a las proyecciones. Es indudable que la calidad artística de este tipo de cine generalmente desmerece bastante de la calidad del cine *mainstream*, pero no podemos concluir que se tratara solamente de un "cine basura", como algunos califican estos productos cinematográficos. El nacimiento de este fenómeno filmico a nivel universal, sobre todo en los Estados Unidos, se debe a una serie de razones y circunstancias, y su implantación en España tampoco fue una casualidad o una mera aventura para que los cineastas tuvieran la posibilidad de profundizar en géneros e historias poco convencionales. En general, el cine de explotación demuestra temas y escenas que muchas veces son o eran moralmente inaceptables en

² Para obtener un panorama general sobre los temas y títulos más importantes del cine español de la Transición democrática, véase el ensayo de José María Caparrós Lera que aparece en este mismo tomo y Caparrós Lera, 1992.

la época de la proyección para la mayoría del público, sacando así a la superficie los temores (y también los deseos) del público contemporáneo y provocando, más de una vez, escándalo o repudio. La violencia, la brutalidad exagerada y el sexo son los rasgos característicos de este género, pero también se pueden añadir varios otros elementos o la combinación de todos. Este cine tiene varios objetivos: sacar el mayor provecho posible, explotar la “sed” de la gente de presenciar escenas polémicas y morbosas vistas rara vez, o incluso prohibidas en algunos círculos o países y, en algunos casos, demostrar al público, a modo de denuncia social, varios problemas del que no quieren saber nada o que ignoran. Es cierto que a menudo pertenecen al conjunto de producciones de baja calidad y de bajo coste, pero todos intentan alcanzar y atraer a un público que esté dispuesto a adentrarse en el mundo oscuro de los instintos humanos o de los fenómenos sobrenaturales. No en vano: varias obras de explotación se convirtieron en películas de culto y sirvieron como modelo para producir obras semejantes.

El cine de explotación, aunque su origen generalmente se asocia con los EE. UU. de los años 60, estaba presente ya justo después del nacimiento del cine con la aparición de las primeras escenas eróticas y pornográficas rodadas en los Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Dinamarca. “Representar lo irrepresentable” ha sido siempre el objetivo de los cineastas de explotación en todas las partes del mundo, desvinculándose con frecuencia de los referentes estadounidenses para crear su propia tradición de explotación. Algunas de estas películas, como las de Italia y Japón, lograron una valoración estética bastante elevada, demostrando que este género, aunque no con todas sus obras, merece una mención aparte en la historia del cine universal. Dentro del género aparecieron subgéneros, enfocando un tema especial, al que las obras se vincularon en cuanto a su acercamiento o planteamiento; nació así, por ejemplo, el cine de *blaxploitation* (énfasis en la cultura afroamericana con personajes y temas relacionados con este ambiente), *sexploitation* (ambiente erótico con desnudos y sexo), *nazisploitation* (violencia y sexo durante el nazismo, destacando la brutalidad y perversidad del Tercer Reich), *nunsploitation* (monjas que aparecen en situaciones sexuales), para mencionar solo algunas subcategorías. Además, debemos mencionar los subgéneros que no incluyen en su denominación ninguna referencia a la explotación, pero que, por su tema, indudablemente pertenecen a este lugar; como, por ejemplo, las películas de *gore*, *slasher*, *giallo* o *spaghetti western*, que tocan incluso temas

extremadamente polémicos, como lo hacen el cine de *rape/venge* (violación y venganza) y el cine de canibalismo.³

2. Explotación *made in Spain*

Las raíces del cine de explotación español se remontan a la segunda mitad de los años 60, a la época de la política cinematográfica que se formó después de la salida de José María García Escudero de su puesto en la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Como primer paso hacia un cine que se alejaba de la corriente cinematográfica española tradicional, los cineastas españoles no tenían la intención de crear nada nuevo u original, solamente copiar o imitar las obras estadounidenses, adaptando las historias, poco originales ya en su génesis, a un ambiente español o utilizando el universo de la mitología original. Tras el éxito de un film extranjero, pronto llegó su variante española – tal fue el caso, por ejemplo, del australiano *Mad Max* (George Miller, 1979) y la “respuesta española”, *El exterminador de la carretera* (Giuliano Carnimeo, 1984). Para obtener el verdadero *glamour* de Hollywood, incluso dieron papel principal o secundario a actores estadounidenses cuyo nombre encerraba en sí la posibilidad de atraer al público: Christopher Lee, Peter Cushing, Mel Ferrer, Tony Curtis o Telly Savalas aparecieron en las películas de terror hispano. *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1973), por citar un ejemplo, ofrece un verdadero elenco estelar y una historia típica de estas películas hispanas de explotación, reuniendo en la pantalla a los mencionados Lee, Cushing y Savalas con un monstruo prehistórico. Además, algunas figuras habituales y clásicas del cine de terror o de aventuras internacional también “se trasladaron” provisionalmente a la península Ibérica para que su universo filmico se enriqueciera con varios capítulos hispanos – así, el conde Drácula, el doctor Frankenstein y su monstruo, el Hombre Lobo, Tarzán y Zorro hicieron acto de presencia en varios filmes españoles.

Para asegurar el bajo presupuesto de las obras, algunos cineastas españoles optaron por la coproducción (principalmente con Italia y Alemania) o por la confección de películas mediocres, sin intención de crear filmes de alto nivel artístico. Como resultado de la confluencia de todas las tendencias, nació el cine de terror hispano, el destape, el cine sexy-celtibérico, el quinquí, los spaghetti western rodados en España, al margen de los largometrajes que pertenecían a los géneros más tradicionales (las películas de aventuras, las policíacas o la ciencia ficción), pero por las

³ Existe una bibliografía bastante amplia especializada en estos filmes (véase en inglés, por ejemplo: Watson, 1997; Schaefer, 1999; Mathijs–Mendik, 2004; Thrower, 2007; Shipka, 2011).

circunstancias de su realización o por el resultado formaban parte de la categoría de cine de explotación. Todas estas obras tenían su razón de existir, porque, con las palabras de Casimiro Torreiro, “la aceptación comercial de este filón popular, incluso fuera de España, sirvió de momentánea válvula de salida a unas productoras a las que se les cerraba el camino de las dávidas estatales y que intentaban como fuese mantenerse en el mercado, aunque siempre con escasa inversión” (2009:363). El verdadero auge de las películas de explotación llegó tras la muerte del general Franco, dentro del marco del cine de la Transición democrática, tras la abolición de la censura mediante el Real Decreto 3071, firmado el 11 de noviembre 1977 por el gobierno de Adolfo Suárez (Kowalsky, 2007:203).

Los géneros más conocidos y populares del cine de explotación son el terror y el tema erótico. Los otros géneros de explotación también encontraron su referente en suelo español, como el nazisploitation en el caso de *Tren especial para Hitler* (Alain Payet, 1977)⁴, pero la mayoría de las obras pertenecían a las dos subcategorías mencionadas o a la mezcla de estas dos.

3. La pantalla desnuda

Las mujeres comenzaron a desnudarse no porque la trama les hubiera exigido tal acción atrevida, sino porque ya tenían la posibilidad de hacerlo. Con las palabras del escritor Camilo José Cela, “lo que pasa es que España se ha puesto cachonda” (Eslava Galán, 1997:85-86). El destape, que apareció en las pantallas a comienzos de los años 70, suponía la glorificación de las comedias con escenas desnudas, tomando como punto de partida las películas protagonizadas por José Luis López Vázquez, Alfredo Landa y otros actores que seguían el mismo camino. En estos filmes desfilaban mujeres semidesnudas (de cintura para arriba) y constituían los antecedentes del cine “S”. El destape fue, por fin, algo original, donde España no quería copiar a los productos y géneros fílmicos extranjeros, sino que ofrecía una creación propia, añadiendo así un elemento autóctono al concepto de cine nacional español (Lénárt, 2012:112). Los argumentos y repartos se repetían con frecuencia, los esquemas y situaciones archiconocidos constituían los elementos integrantes del destape (Ponce, 2004). Desde la desaparición de la censura hasta el inicio de la crisis del género (la primera mitad de los años 80), la mayoría de las comedias españolas contenían escenas de desnudos, algunas incluso cercanas al *softcore*. Los directores de destape, como Mariano

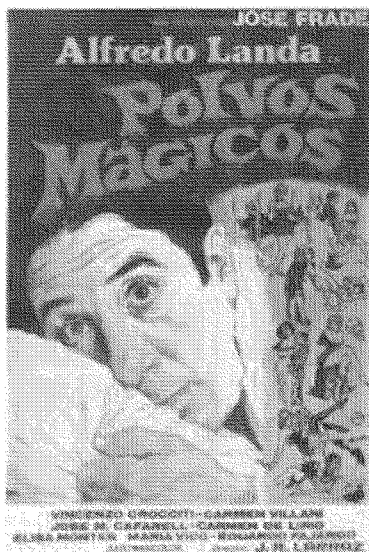
⁴ Según el plan de la productora, el director de esta película hubiera sido Jesús Franco, pero debido al conflicto del realizador con los productores Lesoeur (padre e hijo) la dirección del film pasó a las manos de Alain Payet (Aguilar, 2011:259).

Ozores, llegaron a ser cineastas populares cuyas películas prometían la misma calidad, los mismos temas y generalmente no decepcionaban al público que sabía perfectamente qué tipo de diversión le estaba esperando en la oscuridad de la sala de proyección.

En la segunda mitad de la década de los 70 la gestión de los asuntos cinematográficos se hizo bastante confusa. José García Moreno, que desempeñaba el cargo de director general de cinematografía en 1978 solo durante seis meses, hizo aprobar la clasificación "S", que designaba un cine para espectadores mayores de 18 años, con la especificación que "esta película, por su temática o contenido, puede herir la sensibilidad del espectador" (Puigdomènech, 2007:28). La violencia, la sangre, los desnudos y el sexo, en cantidades jamás vistas hasta entonces, ofrecían al público español algo que durante la dictadura nacionalcatólica no se había podido representar. La represión del régimen provocó que durante la agonía del general, y sobre todo después de su muerte, se desencadenaran los deseos, pasiones, agresiones e instintos sofocados. En los años 60, con la llegada de Manuel Fraga Iribarne y José María García Escudero, la pantalla había comenzado una tímida liberalización (Lénárt, 2009:40-47), hasta que desde 1973 la presencia de las mujeres desnudas sería más frecuente. El primer desnudo integral llegó a las pantallas españolas en 1975 con *La trastienda* (Jorge Grau). Directores destacados de varios géneros hicieron acto de presencia en el mundo del cine "S" y las estrellas glamurosas del cine del antiguo régimen (como Marisol, Carmen Sevilla, Aurora Bautista) también se libraron de sus ropas de vez en cuando.

La clasificación "S" la recibieron varios largometrajes extranjeros importados a España en esta época, como *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) o *La gran comilona* (*La grande bouffe*, Marco Ferreri, 1973). Aunque varias películas recibieron esta calificación por su alto contenido de violencia (como la ya mencionada *Mad Max* de George Miller o *Las colinas tienen ojos* de Wes Craven), la mayoría de las obras de esta categoría pertenecían a la misma debido a su hilo erótico. En cuanto a las películas españolas, el tema erótico tuvo un gran impacto tanto en los cineastas como en el público; parafraseando una antigua consigna, según la cual el desnudo había podido aparecer en el film por exigencias del guión, ahora el guión se escribía por exigencias del desnudo (Puigdomènech, 2007:29). Los títulos son bastante explícitos: *¿Podrías con cinco chicas a la vez?* (Ignacio F. Iquino, 1979), *Polvos mágicos* (José Ramón Larraz, 1979), *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured, 1981), etc⁵.

⁵ La película *Los años desnudos. Clasificada S* (Félix Sabroso, 2008) representa con fidelidad el ambiente de estos rodajes y la vida de las actrices que se desnudaban en el plató.



Al parecer, toda España tenía algún vínculo con el tema erótico, incluso las personas que en teoría pertenecían a los sectores conservadores. A finales de los años 70 y a lo largo de los 80 el nieto del general Franco, Francisco Franco y Martínez-Bordiú permitió que los cineastas alquilaran Valdefuentes, la finca favorita de su abuelo fallecido; al margen de la clásica *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978), se rodaron aquí unas quince películas eróticas y de terror, filmando escenas incluso en la capilla donde el Caudillo había rezado durante décadas (Sánchez-Soler, 2003: 58-59).

En cuanto al caso nacional, la especificación original de la clasificación “S” no la tomaron en cuenta siempre. Por ejemplo, algunas obras de Eloy de la Iglesia, como *El sacerdote* (1978) o *El ministro* (1978), también fueron tildadas con esta clasificación, pero es mucho más probable que su contenido político ofreciera problemas y resultaran ser políticamente inaceptables. Entre 1977 y 1982 se catalogaron 424 películas de categoría “S”, unas 300 de estas fueron producciones extranjeras, mientras que 130 títulos fueron españoles o coproducciones con países extranjeros. Estas obras se podían proyectar en todas las salas de cine del país y tenían la posibilidad de obtener la misma cantidad de subvención que cualquier otro film español. El cine “S” entre 1977 y 1979 se caracterizaba más bien por un cierto tipo de experimentación y una sexualización aumentada, mientras que entre 1980 y 1982 se iba acercando hacia el softcore (Kowalsky, 2007:204-206). Además de los cines tradicionales, algunas salas se especializaron en la proyección de este tipo de películas.

El fin de la letra “S” sería la letra “X”: en febrero de 1982, bajo el amparo de la directora general de cinematografía, la realizadora Pilar Miró,

un decreto ley creó la clasificación “X” para los filmes de contenido pornográfico (Puigdomènech, 2007:34) y pronto se legalizaron las salas “X” para la proyección de películas pornográficas. El *hardcore* tomó el relevo del *softcore*, la clasificación “S” quedó relegada a segundo plano (y luego casi aniquilada) por la categoría “X”.

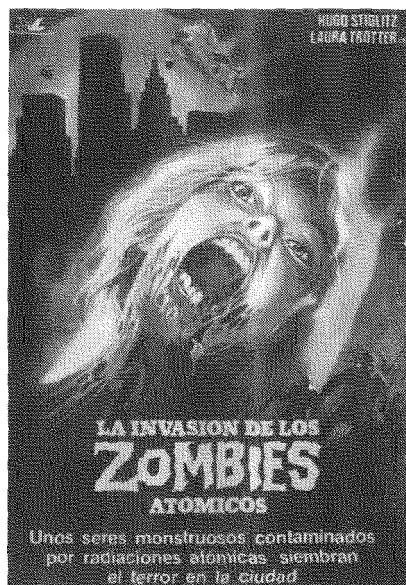
Una explicación clara sobre el fenómeno del destape y del cine “S” nos la brinda Víctor Matellano: “Obviamente en un primer momento la cuestión sexual era un reflejo directo de la época. Al existir represión sexual, las películas muestran eso, represión. Es decir los personajes mostraban todas las carencias y las frustraciones locales frente a la apertura del exterior: la sueca maciza y liberada versus el cateto reprimido” (2011:91).

Luego el mismo autor añade: “Con la desaparición de la censura este binomio representativo de las carencias sexuales no desaparece en fondo pero sí en forma. Ahora los personajes femeninos no deambularon en pantalla en ropa interior sino directamente en estricto desnudo, materializando lo que antes tan sólo se insinuaba” (2011:91).

4. La pantalla asustada

El acta de nacimiento del género de terror hispano fue emitida en las últimas décadas del franquismo debido al aterrizaje en la península Ibérica de aquellas figuras legendarias ya mencionadas que antes habían sido responsables de los derramamientos de sangre cinematográficos en las producciones procedientes de los países anglosajones. Las historias sobre vampiros, hombres lobo y muertos vivientes se completaron posteriormente con un amplio abanico de obras que seguían el sendero de las clásicas *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968), *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Wes Craven 1972), *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) y *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978). También se nota la influencia de los italianos Lucio Fulci y Dario Argento, que forman parte de la nueva corriente de los filmes de *euroexploitation* o *eurocult* que adaptaron fielmente las tradiciones de explotación estadounidenses, añadiendo un cierto “sabor” europeo para convertirse en verdaderas películas de culto en Italia, Francia y España (Shipka, 2011:6-8). Entre 1972 y 1982, es decir, incluso en el periodo de la Transición, aproximadamente el 25% de las películas españolas pertenecía al género de films de terror, pero las cifras caen en 1983 con la ley Miró (Matellano, 2011:123). Algunos elementos del cine de terror de la Transición ya habían aparecido mucho antes en el cine español, por ejemplo, en *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1961) o en *La marca del hombre lobo* (Enrique Eguiluz, 1967). A principios de los años 70 cada vez más filmes de terror intentaron asustar al público, pero la Transición sería la

época en la que los monstruos y los temas aterradores iniciaran su proliferación. Largometrajes típicos de terror de la época son, por ejemplo, *El extraño amor de los vampiros* (León Klimovsky, 1975), *La invasión de los zombis atómicos* (Umberto Lenzi, 1980), *Mil gritos tiene la noche* (Juan Piquer, 1981) o *El lago de los muertos vivientes* (Jean Rollin, 1982).



El aumento de las obras pertenecientes al género de terror tuvo varias razones. Por un lado, en consonancia con el cine de clasificación "S", fue mostrar al público algo que antes no había podido ver en el cine: en este caso, en vez de las partes del cuerpo femenino hasta entonces invisibles en la gran pantalla, representaba la violencia, la brutalidad, la sangre, etc.; es decir, trataba sobre el desencadenamiento de los instintos humanos con una representación explícita. Por otro lado, los directores querían conseguir el mayor ingreso posible a cambio de la menor inversión posible con temas que seguramente atraerían a un elevado número de espectadores. Ver (mejor dicho: tener la libertad de ver) la violencia desinhibida servía también como un cierto tipo de evasión y alivio para una sociedad que hasta hacía poco había tenido que mantener ocultos sus instintos. Además, era mejor ver (y gozar de) la violencia en vez de cometerla.

Al margen de los realizadores habituales (Jesús Franco, León Klimovsky, Paul Naschy, Amando de Ossorio, entre otros), de vez en cuando aparecieron detrás de la cámara directores cuya filmografía cuenta con solamente algunos filmes de terror, sobre todo en la etapa inicial de su

carrera; tal es el caso de Vicente Aranda y su película *La novia ensangrentada* (1972).

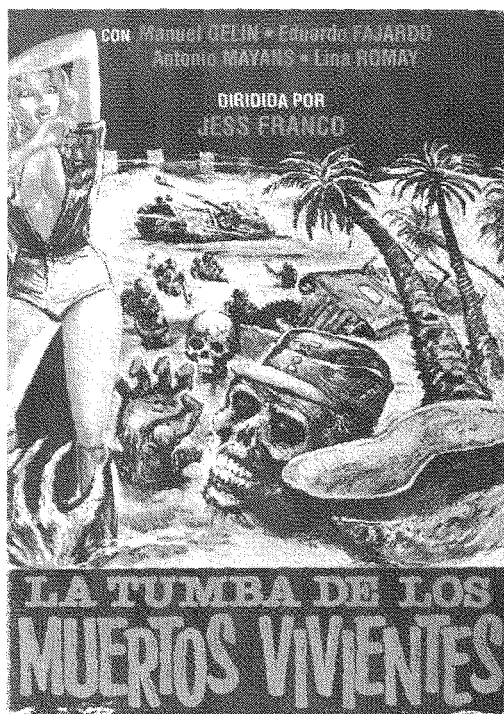
Víctor Matellano opina sobre las razones que impulsaron la existencia y popularización de tal género: “Con el peplum y posteriormente el western se había consolidado un público de barrio y provincias, de películas de doble sesión, al que había que “alimentar” rápidamente con nuevos títulos. El terror, por toda la carga de sexualidad y violencia latente, podría ser rentable” (2011:126).

Los años 70 supusieron un verdadero *boom* en cuanto al número de películas rodadas, pero desde el aspecto cualitativo las producciones no tenían la intención de conquistar las cimas más altas. Naturalmente, el público tampoco reclamaba que los directores satisficieran sus exigencias artísticas y estéticas, solo esperaban recibir noventa minutos de puro entretenimiento y desahogo.

A modo de conclusión, pensamos oportuno citar como figura esencial a Jesús (Jess) Franco, que llegó a ser el maestro del cine de explotación por excelencia, sus películas suponían la confluencia de todas las tendencias que caracterizaban estos géneros. Desde la segunda mitad de la década de los 60 este director, por la violencia y los desnudos que representaba de manera bastante atrevida, se vio obligado a trabajar en el extranjero y rodar sus filmes en dos versiones.⁶ Tras el desmantelamiento de la dictadura regresó a su país natal, porque las circunstancias para rodar cualquier escena con la mayor libertad eran perfectas en la España posfranquista; desde entonces las escenas de sexo y violencia cada vez más explícitas se apoderaron de sus obras. *La tumba de los muertos vivientes* (1981) o *La mansión de los muertos vivientes* (1982) intentaron seguir el sendero popular de las películas *zombie*, pero la mayoría de sus obras ya pertenecían al género de *softcore* y, posteriormente, de *hardcore*, mezclando definitivamente la violencia y el sexo explícitos. Títulos como *Sinfonía erótica* (1978), *Aberraciones sexuales de una mujer casada* (1980), *La chica de las bragas transparentes* (1980) o *La noche de los sexos abiertos* (1981) marcan las piedras angulares de su cine de explotación en la Transición democrática, además de sus obras sobre muertos vivientes. Siendo un verdadero referente del cine español de la Transición y un cineasta polifacético (director, productor, guionista, actor, compositor, montador y director de fotografía), en 2008 la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España le otorgó a Jesús Franco uno de los galardones más importantes, el Premio Goya de honor. Su carrera cinematográfica excepcional (con más de doscientas películas), su popularidad nacional e internacional y su personaje mítico demuestran que

⁶ En los años 60 se rodaron dos versiones de algunas películas: una para el mercado español, con poco sexo y violencia, y otra para la versión que se exportaría al extranjero, entonces con sangre y desnudos.

trabajar y crear obras dentro del marco del género de explotación podía contribuir con elementos valiosos a la historia del cine español.



BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Carlos (2011), *Jesús Franco*, Madrid, Ediciones Cátedra.

CAPARRÓS LERA, José María (1992), *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Editorial Anthropos.

ESLAVA GALÁN, Juan (1997), *La España de las libertades*, Madrid, Espasa Calpe.

LÉNÁRT, András (2009), "Un hombre de la apertura franquista. García Escudero", *Acta Scientiarum Socialium*, XXX, Kaposvár, 37-48.

LÉNÁRT, András (2012), "En busca del concepto del *cine nacional* español", *Acta Hispanica*, XVII, Szeged, 103-113.

KOWALSKY, Daniel (2007), "Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1974-1982)" en Nancy Berthier – Jean-Claude Seguin (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 203-216.

MATELLANO, Víctor (2011), *Spanish exploitation. Sexo, sangre y balas*, Madrid, T&B Editores.

MATHIJS, Ernest – MENDIK, Xavier (2004), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, London, Wallflower Press.

Ponce, José María (2004), *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*, Barcelona, Glénat.

PUIGDOMÈNECH, Jordi (2007), *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*, Madrid, Ediciones JC.

SÁNCHEZ-SOLER, Mariano (2003), *Los Franco, S.A.*, Madrid, Oberon/Grupo Anaya.

SCHAEFER, Eric (1999), “Bold! Daring! Shocking! True!” *A history of exploitation films, 1919–1959*, Durham – London, Duke University Press.

SHIPKA, Danny (2011), *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980*, Jefferson – London, McFarland & Company.

THROWER, Stephen (2007), *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independents*, Godalming, FAB Press.

TORREIRO, Casimiro (2009), “Del tardofranquismo a la democracia (1969–1982)”, en Román Gubern – José Enrique Monterde – Julio Pérez Perucha – Esteve Rimbau – Casimiro Torreiro (eds.): *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 341-398.

WATSON, Paul (1997), “There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory”, en Deborah Cartmell – I.Q. Hunter – Heidi Kaye – Imelda Whelehan (eds.): *Trash Aesthetics. Popular Culture and Its Audience*, London – Sterling, Pluto Press, 66-83.