

## Publicidad y cine erótico en la prensa de la transición

Juan Carlos Rodríguez Centeno

Javier Corredor

El 20 de noviembre de 1975 moría el General Franco. Comenzaba en España un período de incertidumbres y de cambios que pasó a la historia con el nombre de La Transición. Había que dismantelar un sistema que se acercaba a los cuarenta años de existencia y sustituirlo por otro: La Democracia.

En un país en ebullición social y política, entre el miedo y la esperanza, el ansia de libertad se manifestaba de muy diversas maneras. Una de ellas se convertiría con el paso de los años en una de las señas de identidad de la época: el erotismo.

Las revistas de chicas desnudas empezaron a copar los quioscos. Las tiradas de *Lib* o *Bazaar* crecían con cada número. *Lui* llegó a alcanzar los ciento cincuenta mil ejemplares vendidos. En 1978 *Interviú*, que combina la información política con el desnudo de famosas, vende un millón de ejemplares, un fenómeno excepcional en la historia de los medios en España.

A la prensa erótica le acompaña el cine. Las películas del «destape» pueblan las carteleras con un éxito de público sin precedentes. La publicidad de este tipo de cine se convertiría en una de los mayores fuentes de ingresos de la prensa del momento.

Es en este punto dónde hemos querido centrar este trabajo. En la unión de tres formas de comunicación que cohabitan en una época y que nos sirven como ventana por la que asomarnos a un período trascendental de la historia de España. Por un lado la prensa del estado, con la información controlada y de espaldas a la realidad; por otro lado el cine erótico, un auténtico fenómeno sociológico; y por último la publicidad de este tipo de películas que ofrecía al espectador un mundo de sensaciones ocultas durante cuatro décadas.

### *Sur/Oeste*. Una breve historia

El *Franquismo*, como todos los sistemas dictatoriales, garantizaba su supervivencia en el dominio absoluto de todas las instituciones. Uno de los pilares básicos del régimen era el control de los medios de comunicación, bien a través de la censura o bien a través de la llamada Prensa del Movimiento, conjunto de medios impresos dependientes del Ministerio de Información y Turismo, que funcionaba como aparato propagandístico.

El diario *Sur/Oeste* se origina en esta citada Prensa del Movimiento. Se trata de un diario que posee la cualidad de ser reflejo de una época de cambios, desde el momento en que nace en 1976, recién abierto el proceso de transformación política, hasta que desaparece en 1983, poco tiempo después de la subida al poder de Felipe González. *Sur/Oeste* pretendía ser un intento de renovación y relanzamiento de la prensa controlada por el estado. Dotado de una moderna maquinaria y con la adopción del offset, formalmente se destacaba del resto de los medios locales y regionales, especialmente del diario *Sevilla* que se encontraba en plena decadencia.

*Sur/Oeste* gozará de un amplio margen de libertad en comparación con otras cabeceras de la Prensa del Movimiento. No obstante, su pertenencia al Estado le estigmatizaba a los ojos de un público decididamente inclinado hacia otras fórmulas ideológicas y periodísticas. Por entonces habían aparecido dos diarios independientes y progresistas que en poco tiempo se hicieron con un hueco importantísimo en el panorama mediático de La Transición, eran *Diario 16* y *El País*.

*Sur/Oeste* parecía no encajar demasiado bien dentro del contexto de la comunicación que se estaba gestando. El Decreto 708/1977 del 15 de abril certificaba la desaparición de la Prensa del Movimiento, aunque fue algo meramente formal ya que las cabeceras que integraba pasaron a formar parte del denominado Organismo Autónomo Medios de Comunicación del Estado, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, y creado por el propio Decreto.

La puesta en marcha de este organismo iba a suponer un primer paso para la progresiva desaparición de la prensa dependiente del Estado. Tras las elecciones de mayo de 1979 comienzan a cerrarse los primeros diarios. En 1981 se presenta al Congreso el Proyecto de Ley para la Supresión del Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social del Estado, aunque éste no desaparecería efectivamente hasta el 16 de mayo de 1984 cuando el Consejo de Ministros (ya en la época socialista) aprueba el Reglamento de Supresión.

Atrás quedaba una forma de entender el periodismo subordinado al poder, con la información controlada y manipulada, un auténtico entramado panegirista del régimen, que ocultaba la realidad bajo el manto de una aparente y tranquila normalidad política-social. Y atrás quedaban también las cuantiosas subvenciones oficiales que recibieron las cabeceras de la Cadena de Medios de Comunicación Social del Estado, «que sólo en 1979 ascendieron a más de 4.000 millones de pesetas, lo que le daba ventaja sobre la prensa privada» (Montabes Pereira 1989).

*Sur/Oeste* desaparece el 13 de febrero de 1983, fecha en que se publicó por última vez, tras haber cubierto un breve periplo existencial, dejando paso a un nuevo panorama informativo en la capital de Andalucía, en el que la competencia empresarial primaría ya definitivamente sobre fórmulas estatistas marcadamente obsoletas. En aquellos momentos, y de acuerdo con los datos referentes al último ejercicio antes de su desaparición, el rotativo arrastraba unas pérdidas de 137 millones de pesetas, manteniendo una paupérrima difusión de sólo 681 ejemplares (Montabes Pereira 1989: 122)

## El cine de La Transición

El cine postfranquista, que como dice John Hopewell se inicia a principios de los setenta con el Dictador aún vivo, se caracteriza por tres grandes líneas. Una primera buscaba un cine elitista y de calidad, plasmado en las producciones de Elías Querejeta que dirigen Carlos Saura o Basilio Martín Patino entre otros. Un segundo grupo de películas lo formaban la llamada *comedia sexy celtibérica* o el *Landismo*, cine de ínfima calidad que explotaba todos los tópicos del españolismo y cuyo único fin era la búsqueda del mayor lucro comercial posible. Por último, entremedias, aparecía un nuevo camino, la llamada *tercera vía* auspiciada por José Luis Dibildos, que trataba de construir un cine comercial dotándole de una cierta calidad, ejemplo de este caso son las obras de Roberto Bodegas o José Luis Garci.

La legalización del cine pornográfico en algunos países europeos y en Estados Unidos a finales de los sesenta y principios de los setenta inaugura una corriente de cine erótico que triunfa en occidente y que repercute en España produciendo una flexibilización de facto en la censura. Así, ya en 1973, el cine español registra referencias explícitas al sexo, como sucede en *La loba y la paloma*, dónde aparece el pecho desnudo de Carmen Sevilla. Sin embargo la apertura oficial de la censura no se produce hasta el 19 de febrero de 1975, fecha en la que entra en vigor una orden ministerial que permitía el desnudo en el cine según su artículo noveno «siempre que esté exigido por la unidad total del filme, rechazándose cuando se presente como intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía» (Timoteo Álvarez 1989: 464). Había nacido lo que popularmente se conocería como el *destape*.

Aprovechando esta nueva situación las carteleras empiezan a poblarse de películas cuyo principal reclamo es el desnudo de sus intérpretes y que se publicitaban haciendo referencia a la propia apertura. Este es el caso de *Baby Love (Piel Joven)* que se autoproclama como «el film que inicia la nueva ola de producciones permitidas por la censura». Dicha censura quedaría definitivamente suprimida por el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre que abole la necesidad de solicitar el permiso para rodar una película. En lo referente a la exhibición finaliza la división entre *Salas*

comerciales y Salas de arte y ensayo surgiendo una nueva distinción entre Salas comerciales y Especiales destinadas estas últimas para las proyecciones de películas clasificadas «S», catalogación que obtenían las producciones de alto contenido erótico o violento, aunque en realidad casi en su totalidad se trataban de películas *softcore* o porno blando.

Uno de los efectos inmediatos de la desaparición de la censura fue la autorización para proyectar películas extranjeras prohibidas hasta la fecha. Esta permisividad unida a la falta de una producción propia y a una demanda creciente por parte del público había propiciado el estreno en España de títulos como *Victim* de Basil Dearden, realizada en 1961 o la polaca *Marie Jeanne des Anges* que data de 1960. No obstante la publicidad de estas películas oculta la fecha de realización presentándolas como una novedad. Esta nueva ola del destape tiene su eclosión durante el ya citado año 1977 con títulos como *Las adolescentes* de Pedro Masó, *Ya soy mujer* de Manuel Summers o *La trastienda* de Jorge Grau que incluye el primer desnudo integral del cine español protagonizado por la estrella de la época María José Cantudo.

### La publicidad al desnudo

El cine del destape se estaba convirtiendo en un lucrativo negocio. Los años de oscurantismo y represión sexual habían forjado un público que ahora se abría con avidez y curiosidad ante un panorama nuevo. Los carteles de películas eróticas empezaron a inundar los diarios del momento. Sin embargo por regla general la publicidad de este tipo de películas era mucho más generosa en sus promesas que en la realidad que luego encontraba el espectador en el filme. El ambiente de libertad que impregnaba la época se traduce en el terreno sexual en la búsquedas de alternativas a los usos tradicionales y monogámicos que defendía el régimen anterior. Ahora salen a la luz todas aquellas prácticas que habían sido relegadas al ostracismo, si no prohibidas, durante años. Sin embargo el tratamiento que se da en las películas y en la publicidad al sexo y sus variantes en vez de desmitificarlo y presentarlo como algo natural contribuye a reforzar la imagen

pecaminosa y negativa que el *franquismo* había construido durante años. Así el cartel de *La verdadera naturaleza de Bernardette* se interroga si la protagonista es una «¿loca, prostituta o anarquista?» por el hecho de su promiscuidad; mientras que *La Coleccionista* es una «pequeña desvergonzada que cada noche comparte su cama con un muchacho diferente».

El ámbito de la homosexualidad masculina aparecerá representado a través de dos formas que son las caras de una misma moneda: una primera visión es la inclusión del gay dentro de un contexto marginal cuyo más claro ejemplo es *A la caza* de Jerry Schatzberg, interpretada por un Al Pacino que se sumerge en el «turbio mundo de invertidos; degenerados y mujeres de vida airada con sus secuelas: criminalidad, impotencia y locura». Al mismo grupo pertenecería *Él quiso ser mujer* que refleja «el mundo atormentado de los homosexuales». La segunda mirada es la crítica ácida, ridiculizante e inmisericorde como demuestran la italiana *Desnudísimos sin pudor* o la española *Ellas los prefieren locas*. En esta representación del mundo homosexual surgen las primeras voces reivindicativas que tratan de cambiar la imagen negativa que hasta ese momento habían reflejado las películas. Será una película española la que enarbole la bandera del orgullo gay. *Ocaña, retrato intermitente*, se presenta como «un documento y además un espectáculo gay, un testimonio y un estallido de fantasía, de humor y sarcasmo».

Utilizando la vieja técnica publicitaria de «nadie le dará más que nosotros», las películas de entonces inician una carrera «donde el destape alcanza cotas insospechadas» según prometía *La nueva Marilyn* (protagonizada por otra gran estrella de este género: Ágata Lys). *El fin de la inocencia* aseguraba a sus espectadores la contemplación de «el desnudo más atrevido y la película más polémica». *La violación* iba aún más lejos y se presentaba como la película «que deja atrás en osadía a cualquier título extranjero que usted recuerde».

En un alarde de espectacularidad la publicidad de *El calor de la llama*, del prolífico Rafael Romero Marchent rezaba: «¿Recuerda la violación de Margot Hemingway en Lápiz de labios...?. Mucho más se impresionará con la brutal violación de Elli MacLure». Claro que los movimientos

feministas van a dejar sentir también su presencia reivindicativa ante este tipo de agresiones, y así *Los violadores del amanecer* esgrime en su publicidad un contundente «¡Contra violación castración!» que era coreado a menudo por las feministas en sus manifestaciones.

Una práctica sexual delictiva, pero mórbosamente atrayente a los ojos de un público deseoso de sensaciones nuevas, es el incesto. Algunas cintas como *Le souffle au coeur*, del francés Louis Malle, lo trata de manera desmitificadora y desenfadada, o igualmente *Mi hermana, mi amor* aclara que «el asunto de esta película no es el incesto sino como vivir el incesto». Sin embargo la mayoría lo muestra bajo el punto de vista del pecado y del conflicto interno. Esto sucede en *Deseo carnal* donde aparece la «violencia de un hijo que evita el incesto», o en la francesa *El engaño* que muestra el «idilio ilícito» de sus protagonistas.

El lesbianismo es contemplado a través de una perspectiva más abierta y tolerante que el mundo de los gays, por ello las producciones que dan entrada a escenas lésbicas conformarán un buen porcentaje de los filmes estrenados, aunque los que se centran exclusivamente en este tema son en realidad escasos, siendo la española *La playa vacía* una de esas excepciones. En *Deslizamientos progresivos del placer* se proclama que «la joven lesbiana de los juegos inconfesables vuelve a triunfar, aunque tenga que pagar por ello el precio de vivir dentro del mundo atormentado de una joven por el placer, el deseo y el sexo». Esta frase viene a reflejar la filosofía de la mayoría de las películas del destape: la libertad sexual y su disfrute llevan finalmente al caos y la perdición.

Ante la creciente invasión de cine erótico que tiene lugar en la Transición algunas voces se alzan para criticar el uso del destape indiscriminado en las películas. Una de las prácticas que se utilizaron para dignificar este tipo de cine y dar una coartada pseudointelectual a los desnudos fue la adaptación de novelas de autores prestigiosos. Este es el caso de *Las cuatro novias de Augusto Pérez*, versión libre de *Niebla* de Miguel de Unamuno; *Los días impuros del extranjero*, basada en la obra *El marino que perdió la gracia del mar* del japonés Mishima; o *Pantaleón y las visitadoras* versión de la novela homónima de Vargas Llosa.

También se buscaron motivos históricos para justificar el desnudo como en el caso de *La Espada Negra* que mostraba «los amores prohibidos de los Reyes Católicos». Esta película presenta un aliciente que publicitariamente sería muy utilizado entonces. Había sido prohibida en 1974 y autorizada poco tiempo después. La prohibición de películas lejos de ser un lastre se convertía en un valor añadido a la luz de las libertades recién estrenadas. El hecho de que una película hubiera sido estigmatizada con el sello de «prohibido» por el *franquismo* parecía garantizar un contenido lo suficientemente fuerte como para arrastrar al público a las salas. El éxito popular y económico que suponía el publicitarse como perseguido lo supo aprovechar Eloy de la Iglesia en su película *Los Placeres Ocultos*. Prohibida en febrero de 1977, en marzo se permite su exhibición y, días antes del estreno, se difunde una campaña publicitaria caracterizada por la profusión de anuncios que la presentaban directamente como «la película prohibida».

Las técnicas de impresión de los periódicos del momento no permitían aún una gran calidad de reproducción de los anuncios, por ello los creativos publicitarios recurren mucho más a la persuasión textual que a la imagen. Sin embargo, ningún anuncio se priva de incluir alguna imagen, por mínima que sea, donde aparezca un trozo de carne. La mayoría de las imágenes se limitaban a mostrar a una pareja en situación cariñosa donde por regla general ella aparece desnuda y él vestido. A pesar de esto, el referido desnudo es sólo aparente, dada la utilización de los rótulos (en ocasiones simples parches) que ocultan estratégicamente las zonas más eróticas de las actrices.

Con todo, el recurso publicitario que actuaría como reclamo más poderoso serían los propios títulos de los filmes. La proliferación de este tipo de cine proporcionaba una oferta abundante, lo cual endurecía la competencia por llevar al público a las salas. Los nombres de las películas se hacían cada vez más concisos y directos, tratando por una parte de atrapar al lector y por otra de facilitar la memorización de los mismos. Buen ejemplo de ello son los significativos nombres de *Clímax*, *El conejo caliente*, *Fango*, *Más fina que las gallinas*, *Pecado mortal*, *Pasión*, *Violación a una apache*, *Mi hermana mi amor*, *La violación*, *Batida de ranosas*, *Sexo*, *Los*



*inmorales, Acto de posesión o La llamada del sexo.*

Como conclusiones generales a todo lo dispuesto anteriormente cabe señalar que el *boom* del cine erótico, más conocido como cine del «destape», es fruto de la ruptura y la apertura democrática tras la muerte del General Franco. Su apogeo tendrá lugar entre los años 1976 y 1979, año en que comienza a declinar, ante el avance del cine X o *hardcore*, y se eclipsa definitivamente a mediados de la década de los ochenta. El erotismo deja de ser el tema central de los filmes y pasa a constituirse como un ingrediente habitual del cine convencional.

En lo referente a la publicidad hay que señalar una doble vertiente. Por un lado gran parte de los ingresos publicitarios de Sur/oeste (y de otros muchos coetáneos) provienen de las inserciones de este tipo de películas, lo cual viene a señalar un ritmo de producción alto y una gran acogida por parte del público. Por otro lado un análisis de contenido nos muestra un tipo de publicidad muy directa y explícita que juega con las viejas represiones y los tabúes sexuales de los españoles.

La saturación de títulos, la baja calidad de los mismos y sobre todo el mayor grado de libertad y cultura que adquiere la sociedad en la década siguiente acabaría con un cine reflejo de toda una época de cambios.



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUBERN, R.(1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal.
- HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco. 1973-1988*, Madrid, El Arquero.
- MONTABES PEREIRA, J.(1989): *La prensa del Estado durante la transición política española*, Madrid, C.I.S.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, J Y AGUILERA, C. (1989): *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona, Ariel.