

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

# “Retórica visual en el cine de destape español”

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autor/a:  
**Roldán Pascual, Daniel**

Tutor/a:  
**Burgos Ramírez, Enric Antoni**

**GANDIA, 2018**

## Resumen

En el presente Trabajo Final de Grado se abordarán los distintos elementos visuales y sonoros que caracterizan el cine de destape español para poder desarrollar un modelo audiovisual de este subgénero.

Para ello, se comentará el brusco cambio de mentalidad de la sociedad española y su consumo de cine de destape y se desglosarán los aspectos socioculturales de los españoles en el periodo de la transición. Así, se dará sentido al cambio sufrido en apenas 10 años: de la censura de contenidos explícitos a una libertad sexual sin tapujos.

Seguidamente, cuando se hayan sentado las bases sobre la situación de la España de la época, nos centraremos en el análisis audiovisual de los films que nos ayudará a desarrollar un conjunto de pautas comunes en la estética y la sonorización del cine de destape.

La finalidad de este trabajo es analizar los distintos elementos visuales y sonoros que se repiten en la mayoría de obras del destape español para elaborar un patrón de representación en este subgénero.

**Palabras clave:** Destape, erótico, cine, estética audiovisual, transición española

## Abstract

In the present Final Degree Project, the different visual and sound elements that characterize the spanish cinema of Destape will be approached in order to be able to create an audiovisual model of this subgenre.

To do so, the following different aspects will be investigated: the abrupt change of mentality of the Spanish society and their consumption of cinema of Destape and the sociocultural aspects of the Spaniards in the political period of the transition. Thanks to that, we will be able to understand the change undergone in 10 years from the censorship of explicit contents to an openly sexual freedom.

Then, after establishing the bases of the sociopolitical situation of the country during those times, we will focus on the audiovisual analysis of the films that will help us to develop the common patterns in the aesthetic and the sound treatment in the Destape's cinema.

The purpose of this essay is to analyze the different visual and sound elements that are repeated in most of the works of the Spanish Destape, in order to develop a pattern of representation in this subgenre.

**Keywords:** Destape, erotic, cinema, audiovisual aesthetics, Spanish transition

## Resum

En el present Treball de Final de Grau s'abordan els distints elements visuals i sons que caracteritzen el cinema de destape espanyol i així poder realitzar un model audiovisual d'aquest subgènere.

Amb aquesta finalitat, es comentarà el brusca canvi de mentalitat de la societat espanyola i el seu consum de cinema de destape i es desglossaran els aspectes socioculturals dels espanyols en el període de la transició. Així, es donarà sentit al canvi patit en a penes 10 anys: de la censura de continguts explícits a una llibertat sexual sense embuts.

A continuació, quan s'hagen assentat les bases sobre la situació de l'Espanya de l'època, ens centrarem en l'anàlisi audiovisual dels films que ens ajudarà a desenvolupar un conjunt de pautes comunes en l'estètica i la sonorització del cinema de destape.

La finalitat d'este treball és analitzar els distints elements visuals i sons que es repeteixen en la majoria d'obres del destape espanyol per a elaborar un patró de representació en aquest subgènere.

**Paraules clau:** Destape, eròtic, cine, estètica audiovisual, transició espanyola

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
1.1. OBJETIVOS.....	8
1.2. METODOLOGÍA.....	8
<b>2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA ESPAÑA DE 1969-1982</b> .....	<b>10</b>
<b>3. CINE DE DESTAPE</b> .....	<b>14</b>
3.1. ORIGEN DEL CINE DE DESTAPE .....	14
3.2. AUGUE DEL CINE DE DESTAPE .....	15
3.3. DECLIVE DEL CINE DE DESTAPE .....	17
<b>4. RETÓRICA VISUAL DEL DESTAPE</b> .....	<b>19</b>
4.1 TIPOLOGÍA DEL PLANO.....	19
4.1.1 <i>Composición</i> .....	19
4.1.2 <i>Movimiento de cámara y lentes</i> .....	21
4.1.3 <i>Angulación</i> .....	24
4.1.4 <i>Iluminación</i> .....	26
4.1.5 <i>Color</i> .....	29
4.1.6 <i>Duración de los planos</i> .....	30
4.1.7 <i>Transición entre planos</i> .....	32
4.2 FORMATOS DE LAS PELÍCULAS Y EXPOSICIÓN.....	33
4.3 LOCALIZACIONES. ....	33
4.4 VESTUARIO.....	35
4.5 GRAFISMO.....	37
<b>5. ANÁLISIS SONORO</b> .....	<b>39</b>
5.1 BANDA SONORA Y MÚSICA .....	39
5.2 DIÁLOGOS .....	40
5.3 AMBIENTES.....	41
5.4 EFECTOS SONOROS .....	41
<b>6. CONCLUSIÓN</b> .....	<b>43</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>45</b>
<b>8. FILMOGRAFÍA</b> .....	<b>47</b>

## ANEXO ILUSTRACIONES.

Ilustración 1 Portada del Interui de Marisol .....	17
Ilustración 2 Estructura de planos de <i>El liguero mágico</i> (1980) y <i>Los bingueros</i> (1979) .....	19
Ilustración 3 Escena de beso <i>Yo hice a Roque III</i> (1980), <i>La muchacha de las bragas de oro</i> (1979), <i>Me siento extraña</i> (1977) y <i>La masajista vocacional</i> (1981).....	21
Ilustración 4 Ejemplo cambio de encuadre en el mismo plano en <i>El liguero mágico</i> (1980) .....	22
Ilustración 5 Ejemplo de representación frontal en <i>El liguero mágico</i> .....	24
Ilustración 6 Angulación de plano frontal en <i>El currante</i> (1983), <i>La masajista vocacional</i> (1981) y <i>Visanteta esta-te queta</i> (1979).....	25
Ilustración 7 Ejemplo Plano contraplano en <i>Yo hice a Roque III</i> (1980) .....	25
Ilustración 9 Ejemplo planos picados y contrapicados en <i>¡Qué vienen los socialistas!</i> (1982) y <i>El liguero mágico</i> (1980) .....	25
Ilustración 8 Ejemplo de plano subjetivo en <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980), <i>Los liantes</i> (1981) o <i>La masajista vocacional</i> (1981).....	26
Ilustración 10 Cambio de iluminación en <i>Los energéticos</i> (1979).....	26
Ilustración 11 Ejemplo de sombras proyectadas en la pared en <i>La masajista vocacional</i> (1981) y <i>Lo verde empieza en los Pirineos</i> (1973) .....	27
Ilustración 12 Ejemplo de reflejo de la luz en objetos y en paredes en <i>Los bingueros</i> (1979) y <i>Yo hice a Roque III</i> (1980) .....	27
Ilustración 13 Ejemplos de iluminación exterior en localización real y en estudio. <i>La masajista vocacional</i> (1981) y <i>El liguero mágico</i> (1980).....	28
Ilustración 14 Ejemplo de saturación de las películas <i>Los bingueros</i> (1979), <i>La masajista vocacional</i> (1981), <i>La lozana andaluza</i> (1976) y <i>El soplagaitas</i> (1981) .....	29
Ilustración 15 Ejemplo de influencia del género cinematográfico en la tonalidad del film en <i>El currante</i> (1983) y <i>El liguero mágico</i> (1980) .....	30
Ilustración 16 Ejemplo de fotograma congelado en el final de las películas <i>El soplagaitas</i> (1981), <i>El currante</i> (1983) y <i>Yo hice a Roque III</i> (1980) .....	31
Ilustración 18 Ejemplo de localización en viviendas en las películas <i>Yo hice a Roque III</i> (1980), <i>Los bingueros</i> (1979), <i>La trastienda</i> (1975) y <i>El soplagaitas</i> (1981) .....	34
Ilustración 19 Ejemplo viviendas modernas en <i>La masajista vocacional</i> (1981) y <i>Los bingueros</i> (1979).....	34
Ilustración 20 Ejemplo de localizaciones exteriores en zonas públicas en películas como <i>Pepito piscinas</i> (1978), <i>El verde empieza en los pirineos</i> (1973), <i>La muchacha de las bragas de oro</i> (1979) y <i>Me siento extraña</i> (1977) .....	35
Ilustración 21 Ejemplo de atuendo masculino en <i>El verde empieza en los pirineos</i> (1973) y <i>El currante</i> (1983) .....	36
Ilustración 22 Ejemplo de uniforme de enfermera en <i>La masajista vocacional</i> (1981) y <i>Agítese antes de usarla</i> (1983) .....	36
Ilustración 23 Títulos de créditos de <i>La muchacha de las bragas de oro</i> (1979), <i>Los bingueros</i> (1979), <i>Lo verde empieza en los pirineos</i> (1973) y <i>La trastienda</i> (1975) ....	37

## 1. INTRODUCCIÓN

La industria cinematográfica española de los años setenta sufre una eclosión después de 35 años de censura y control y se enfrenta a la necesidad de mostrar a los españoles lo que durante tanto tiempo se les había negado. Esta liberación hace que surja un subgénero denominado destape donde una de sus principales premisas es mostrar el cuerpo femenino y el sexo con naturalidad y así saciar la curiosidad de la España reprimida de la época.

Dado el gran éxito de estas cintas, las productoras colman los cines españoles con películas donde el desnudo femenino es una herramienta para sacar el máximo beneficio y denominando a las actrices de este tipo de cine las abanderadas de la libertad. Debido al constante flujo de películas de destape, la calidad en este tipo de obras empieza a decaer, llegando a ser un sinsentido narrativo carente de interés. Casi todas estas cintas tienen en común su género de comedia y el uso del cuerpo femenino como atractivo principal y todas ellas han sido éxito en taquilla en su época.

En el presente Trabajo de Fin de Grado se analizarán las características estéticas de estos films y se estudiará si existe un método de representación común en dichas obras. También se buscará la relación entre la calidad visual y proceso de producción comprobando si existe una diferencia clara entre una y otra.

Además, se analizarán los recursos sonoros, como banda sonora, diálogos, sonido ambiente y efectos sonoros utilizados en las distintas cintas y se establecerá un modelo sonoro característico de este tipo de cine.

Gran parte de los estudios realizados a este periodo desarrollan los aspectos históricos y sociales de la España de la época, sin entrar al análisis exhaustivo de los elementos concretos que conforman las películas de esta corriente denominada cine de destape. Es por ello que, este trabajo abordará las características visuales y sonoras de estos films y los pondrá en relación con los estudios previos realizados. Esto ayudará a entender el planteamiento y método de representación de los realizadores de este tipo de cine.

Al no existir ningún trabajo ni artículo que proporcione información sobre las técnicas utilizadas, tanto estética como sonora, en el cine de destape. Se ha optado por comenzar con las películas más características y realizar un estudio profundo de los elementos audiovisuales correspondientes.

Debido a esta falta de información, la totalidad del análisis aportado a este trabajo está sacado directamente del visionado de las distintas piezas audiovisuales, desglosando los distintos elementos visuales y sonoros en cada escena. De esta manera se puede sacar toda la información posible de las películas y ponerlas en relación con el resto de piezas más rápidamente.

También se analizará la aparición de hombres y mujeres y si existe una diferenciación en la forma de representarlos en el conjunto de los largometrajes. Bien es sabido la desigualdad que existía en la España de la época. Es por ello que, mediante el análisis realizado se podrá comparar si estas desigualdades se ven reflejadas en las películas de destape.

## 1.1. Objetivos

Principal:

1. Desglosar y buscar los distintos elementos audiovisuales entre las diferentes películas analizadas y agrupar sus atributos para caracterizar su retórica visual y sonora.

Secundarios:

1. Contextualizar la situación social y cultural de la época de los 70.
2. Investigar la popularidad de este tipo de cine y su relación con la sociedad española de la época.
3. Comprobar cómo afectan los procesos de producción a la estética y sonido de los films
4. Estudiar la influencia de las mujeres y hombres en el cine de destape y averiguar si existen diferencias entre ambos en su aparición en escena.

## 1.2. Metodología

Para elaborar el desglose de los distintos elementos visuales y sonoros de las obras del destape se seleccionará las películas más características de este tipo de cine partiendo de su relevancia en la historia de este subgénero y en su éxito en taquilla. Las películas analizadas serán *La trastienda* (Dir. Jorge Grau, 1975), *La lozana andaluza* (Dir. Vicente Escrivá, 1976), *Pepito piscinas* (Dir. Luis María Delgado, 1979), *Los energéticos* (Dir. Mariano Ozores, 1979), *Los bingueros* (Dir. Mariano Ozores, 1979), *El liguero mágico* (Dir. Mariano Ozores, 1980), *Yo hice a Roque III* (Dir. Mariano Ozores, 1980), *Los liantes* (Dir. Mariano Ozores, 1981), *El soplagaitas* (Dir. Mariano Ozores, 1981), *La masajista vocacional* (Dir. Francisco Lara Palop, 1981) *¡Qué vienen los socialistas!* (Dir. Mariano Ozores, 1982), *Agítese antes de usarla* (Dir. Mariano Ozores, 1983) y *El currante* (Dir. Mariano Ozores, 1983). Cada film será analizado y segmentado en función de sus atributos y se buscará su conexión estética y sonora con el resto de cintas.

De los métodos elegidos para la segmentación de los distintos elementos visuales se ha optado por analizarlos siguiendo el criterio de Francesco Casetti y



Federico Di Chio en *Cómo analizar un film*<sup>1</sup>. Mientras que para el análisis sonoro se ha decidido utilizar el blog de Blas Payri de *Recursos sonoros audiovisuales*<sup>2</sup>.

Mediante la lectura y visionado de testimonios<sup>3</sup> sobre el destape se contextualizará la situación tanto social como cultural de la España de la época y se verá si aparecen reflejadas en las obras analizadas.

---

<sup>1</sup> CASSETTI, F., DI CHIO, F. (1994) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós

<sup>2</sup> PAYRI, B. (2016) *Recursos sonoros audiovisuales*. <<http://sonido.blogs.upv.es/>> [Consulta: 17 de noviembre de 2018]

<sup>3</sup> TELECINCO, "El destape" en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=hr5tWPugU0A>> [Consulta: 23 de septiembre de 2018]

## 2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA ESPAÑA DE 1969-1982

Durante 35 años, el militar y dictador español Francisco Franco controló la vida de todos los españoles. En 1978 el número de españoles analfabetos había disminuido considerablemente: las cifras de analfabetismo<sup>4</sup> en los años sesenta eran de 11,4% mientras que en la década de los setenta esa cifra se había reducido hasta un 8,9%. Estas cifras están muy lejos de la media europea. Un dato revelador del porcentaje de españoles analfabetos es la diferencia porcentual existente entre hombres y mujeres. El índice de españoles analfabetos rondaba en la década de los setenta un 5,1% mientras que las españolas constituían un 12,3%. Como podemos observar, la diferencia entre hombres y mujeres españolas era significativa. No se había conseguido una verdadera libertad para las mujeres españolas, en gran medida por culpa del aún vigente sistema patriarcal, donde es el hombre el que controla los temas administrativos y la vida laboral, mientras que la mujer debe mantener la casa y a los hijos.

Estos elementos también se ven reforzados por la influencia de Iglesia en la vida de los españoles. Desde el inicio de la dictadura, la posición a favor de la iglesia hace que esta y el régimen controlen a la sociedad española. En 1970 nueve de cada diez españoles eran católicos practicantes<sup>5</sup>. Esa cifra iría disminuyendo durante la Transición. En la España de la época, la Iglesia estaba presente en gran parte de las instituciones, como en las universidades, dirigidas por el ministerio de educación, controlada a su vez por católicos reformistas<sup>6</sup>. También cabe destacar la figura de los párrocos de las distintas zonas de España. Para que un español pudiera acceder a un empleo podía solicitarle un certificado de buena conducta, la guardia municipal se encargaba de reunir a distintas personas del municipio, entre ellos el párroco, siendo de vital importancia la resolución de este. Es también remarcable la figura del cura censor, encargado de visionar las películas y concretar que partes podían ofender a la Iglesia católica o confundir espiritualmente a los espectadores<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> TENA ARTIGAS, J. (1981) "El analfabetismo en España, hoy" en *Revista de educación*, nº 268, p. 291-297

<sup>5</sup> PÉREZ, R. (2017) "Un país con mucha fe: la inmensa mayoría, católicos y asiduos a misa" en *El País*, [https://www.abc.es/espana/la-transicion-espanola/abci-pais-mucha-inmensa-mayoria-catolicos-y-asiduos-misa-201707270130\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/la-transicion-espanola/abci-pais-mucha-inmensa-mayoria-catolicos-y-asiduos-misa-201707270130_noticia.html) [consulta: 6 de octubre de 2018]

<sup>6</sup> Historia de España (Temp. 2, cap. 25: "Franco, Franco, Franco"). Radiotelevisión Española. 2005.

<sup>7</sup> GIL GARCÍA, A. (2009) "Los censores" en *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Editorial B grupo Z. p.335-362

La apertura del régimen se produce de la mano de la política económica proveniente de un grupo de tecnócratas que instauró Franco a finales de 1950, para salir de la crisis que había provocado la autarquía. Dicho grupo de tecnócratas elabora una serie de medidas y ajustes que permiten la entrada de inversión extranjera y la apertura del mercado español al exterior, esto haría que la peseta se devaluara sustanciosamente. Durante los siguientes años, España experimentaría durante los años sesenta un crecimiento medio económico de un 7%, el país se industrializa a gran velocidad y pasa de ser una economía basada en la agricultura a un país industrializado, a este fenómeno lo denominaría el régimen como “El milagro español”.

Dados los bajos precios y la baja delincuencia, se produce un *boom* en el turismo que impulsa la economía española. Se pasa de 6 millones de turistas a 24 millones en la década de los sesenta. El contacto de los españoles con gente del extranjero con otro nivel de vida, costumbres y valores, frente a la sociedad puritana española, hace que los españoles descubran las libertades, tanto sociales como políticas, que trae la Europa democrática.

La producción de cine español sufre un aumento considerable en esta época. La industria cinematográfica se ve reforzada por las medidas impuestas por José María García Escudero, quien busca en un principio, crear una industria cinematográfica sólida que pueda competir con las producciones extranjeras y genere beneficios. Es por este aumento de películas que más adelante el mismo García Escudero defiende reducir el número de películas producidas y anime a las productoras a crear contenido de mayor calidad. Además, es en este momento cuando se crean las salas especiales y salas de arte y ensayo. Salas donde se puede dar salida a al cine declarado de interés especial, Películas que no tienen una buena comercialización en cines. También se proyectan películas extranjeras de éxito que la censura rechazaba para circuitos comerciales de cine.

Es en 1969, Franco dicta como su sucesor a Juan Carlos de Borbón en un intento de monarquía absolutista que garantizaría al régimen su continuidad. En este mismo año que se destaparía el caso Matesa<sup>8</sup>, donde una empresa catalana de maquinarias textiles dirigida por Juan Vilá Reyes y sus familiares, se habría estado beneficiando de ayudas oficiales y crédito mientras que se auto vendían su producto para obtener dichas ayudas. La empresa habría obtenido crédito por valor a 10.000 millones de pesetas y

---

<sup>8</sup> BUSTAMANTE, J.M. (2007) “ ¿Qué fue el 'caso Matesa'?” en *Elmundo.es*, < <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/19/espana/1169211515.html>> [consulta 9 de octubre de 2018]

un 11% en degradación fiscal. Un escándalo que mermó el poder del régimen, siendo el primer asunto que se le escapaba de las manos a Franco. Este incidente sería clave en la congelación del crédito a las producciones españolas eliminando la ayuda del 15% de previsión de taquilla, una medida destinada a fortalecer el cine patrio dotando a las producciones de ese 15% al comienzo del proyecto.

Si a estas medidas se le suman la crisis económica internacional debido al encarecimiento del petróleo hacen que el cine español sufra una bajada de producciones nacionales por falta de crédito y un aumento de coproducciones extranjeras. Aunque esta crisis del cine español se ve suavizado por las medidas legislativas adoptadas desde el ministerio de fomento para sanear la industria. Durante el principio de los años setenta aumenta el precio de las entradas a las salas, lo que lleva a un aumento de la recaudación en taquilla. Por otro lado, las salas menos rentables se cierran y el número de espectadores va bajando debido a esta subida de precios y al auge de la televisión. Es en este momento cuando la industria cinematográfica refleja una situación de estabilidad y rentabiliza las producciones españolas.

Entre 1970 a 1975 sucederían dos eventos que harían posible la transición democrática: el asesinato de Carrero Blanco por el grupo terrorista vasco ETA y la muerte del dictador Francisco Franco en noviembre de 1975. Estos dos sucesos sumados al desgaste propiciado por la crisis económica mundial, la falta de apoyo de ciertos grupos fascistas que ven inviable un régimen sin Franco y la postura de la Iglesia, que adelantándose a los acontecimientos decide distanciarse de posturas más radicales e incluso pide disculpas a la población por su posicionamiento después de la Guerra Civil, argumentando que deberían haber intentado crear un clima de cohesión entre ambos bandos.

El 20 de noviembre de 1975, el general Francisco Franco fallece y Juan Carlos de Borbón es proclamado Rey de España. Juan Carlos I deposita la confianza del primer gobierno en Arias Navarro, que en 1976 presentaría su dimisión por su falta de eficacia y liderazgo pasando el cargo a Adolfo Suárez, que sería el encargado de controlar el proceso de democratización de España. En 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas desde 1936. El porcentaje de españoles que quería la reforma democrática se materializó con la victoria de UCD, partido fundado por Adolfo Suárez.

Las cortes constituidas en las elecciones de 1977 elaboran la Constitución española, que es refrendada por los españoles con un 88,54% a favor el 6 de diciembre de 1978. De este modo, España cierra uno de los periodos más oscuro de su historia:

36 años de dictadura donde la sociedad española había sido represaliada, censurada y controlada. A partir de 1975, los españoles comienzan a despojarse de los años de cautiverio y se encaminan a la libertad a pasos agigantados, lo que se vería reflejado en las películas, prensa y revistas de la época.

Con la caída de la dictadura y la llegada de la democracia la industria cinematográfica se despoja de la censura, pero sigue afectada por la crisis de crédito. En 1979 se redacta el Manifiesto por el cine español, donde se recogen una serie de medidas para sacar del bache el cine español. Estas medidas son atendidas por fomento y se corrigen ciertos errores, pero el número de espectadores sigue cayendo debido a la competencia del televisor. Se opta por modernizar las salas y el equipo de proyección y la modificación de la programación para rebajar la competencia entre la televisión y el cine.

Es en 1982 cuando el Partido Socialista entra en el gobierno y se comienza una renovación en el cine español con el nombramiento de Pilar Miró como directora general de cinematografía. Se elabora el Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, que sienta las bases para la nueva política de fomento de la industria cinematográfica. Este decreto consigue llegar a un acuerdo entre los productores y la Televisión Española. Ahora Televisión Española es la encargada de la realización de películas mediante el arrendamiento de servicios a empresas productoras.

### 3. CINE DE DESTAPE

En los años posteriores a la muerte de Franco, el cine español ve una oportunidad de aperturismo para empezar a producir un tipo de películas con un alto contenido erótico. Este tipo de cintas son un éxito rotundo para la época. A esto se le suma la aparición de un dúo cómico que será el encargado de participar en un gran número de películas de este nuevo subgénero que será denominado Destape. Este dúo formado por Andrés Pajares y Fernando Esteso será el encargado de movilizar a la gente en las salas para ver este nuevo tipo de cine.

#### 3.1. Origen del cine de Destape

Como hemos mencionado anteriormente, desde mediados de los años sesenta con la tímida apertura del régimen al exterior, el contacto de los españoles con los extranjeros provoca un descubrimiento de nuevas costumbres y concepciones morales que chocan radicalmente con la moralidad de la época. La apertura se apoyaba fundamentalmente en el turismo y uno de los ejemplos más representativos es el de la mujer española de esos años, que debía acudir a la playa con un traje de baño que no provocara deseo en el hombre, mientras que con la llegada de las turistas del norte de Europa llega al país el bikini. Los españoles no estaban acostumbrados a ver a una mujer con tan poca ropa y es en esa etapa cuando los productores españoles de cine se dan cuenta de que el uso de mujeres en lencería o bikini consigue un aumento considerable en los espectadores y, por supuesto, de la recaudación. Es el caso de *La Celestina* (Dir. César Fernández Ardavín, 1969), donde se pueden ver durante 5 segundos los pechos de la actriz Elisa Ramírez que interpreta a Melibea. La escena es muy sutil y el pecho se ve a través de una gasa. El film consigue una audiencia sorprendente y los españoles hacen cola para ver esta secuencia.

Es en estos momentos aparece Alfredo Landa, actor que fomentaría la aparición de un subgénero de la comedia a la española que se denominaría Landismo<sup>9</sup>. El Landismo no es más que una comedia fácil con cierto erotismo muy sutil para la época. En él, Alfredo Landa representa a un arquetípico hombre español bajito y feo que es perseguido y acosado por mujeres atractivas ligeras de ropa.

En esta etapa, la censura comienza a mostrarse más flexible con la aparición de ciertas conductas de moral cuestionable. Las mujeres podían aparecer ligeras de ropa

---

<sup>9</sup> JORDAN, B. (2004) "La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario" en *Revisiting the 'comedia sexy ibérica'*. Hispanic Research Journal. 3. 261-276.

mientras que estuviera justificado en el argumento del film. Aunque a una parte de la sociedad española de la época le costara asumir este cambio y fuera bastante reaccionaria en los estrenos de algunas películas de este estilo, llegando incluso a organizar boicots e increpar a sus protagonistas en las entradas de los cines, los españoles comenzaban a estar interesados en un tipo de películas que durante 30 años se les había negado. Como se puede ver en la película *Lo verde empieza en los Pirineos* (Dir. Vicente Escrivá, 1973) muchos españoles curiosos por el cine erótico de esos años fletaban autobuses y organizaban viajes a Francia para poder disfrutar de estas películas, llegando incluso a subtítular algunas de ellas para que el público español pudiera entenderlas. Esto era una realidad en la sociedad de la época. El cine prohibido por la censura, como *El último tango en París* (Dir. Bernardo Bertolucci, 1972), se tenía que ver en el extranjero hasta 1978 debido a su contenido sexual. La sociedad española anhelaba este tipo de cine y, en los años posteriores, los productores darían a los espectadores lo que llevaban tiempo pidiendo.

Durante estos años, el cine comercial de este estilo fue muy rentable para los productores. *No desearás al vecino del quinto* (Dir. Ramón Fernández, 1970) sigue siendo una de las películas más vistas en la historia del cine español. Los españoles de la época se ven reflejados en el perfil de estos personajes y ansían parecerse a ellos. Si a esto se le suma el contenido erótico de estas películas, se consigue crear un cóctel que durante la década de los 70 será el más rentable de la industria cinematográfica española. Este tipo de películas generaba grandes beneficios, no solo por la gran acogida del público, sino por lo baratas que resultaban de producir. Los productores y directores de este tipo de cine conseguían grabar en una semana, en algunos de los casos, una película de estas características. La diferencia de salario entre hombres y mujeres era significativo y el que fue considerado el motor de este cine y fue utilizado como bandera de la libertad y transición, resultó ser un fraude, pues la realidad era que el cuerpo femenino resultaba muy rentable, pues las actrices cobraban mucho menos que sus compañeros masculinos.

### 3.2. Auge del cine de Destape

Con la muerte de Franco y el posterior nombramiento de Adolfo Suárez como presidente del gobierno, se derogó la censura. En diciembre de 1975 se estrena *La trastienda*, donde se puede ver el primer desnudo frontal de la historia del cine español, protagonizado por María José Cantudo, aunque el desnudo no dura más de tres segundos en pantalla, es hito en la cinematografía española y la película es un éxito rotundo. Este fenómeno continuaría en las revistas de los años setenta, en las que

modelos, cantantes y famosas posarían delante las cámaras mostrándose sin ropa para posicionarse políticamente a favor de la transición democrática<sup>10</sup>. El primer desnudo frontal masculino tardaría dos años más en aparecer en pantalla, de la mano del actor Fernando Tejada que protagonizaba en la película *Con mucho cariño* (Dir. Gerardo García, 1977) un desnudo integro, pero estuvo muy lejos de causar la misma sensación que el desnudo de *La trastienda*.

Después de *La trastienda*, el cine español sufrió la revolución que tenía pendiente tras 36 años de censura. Era necesario que alguien les diera a los españoles lo que por tantos años se les había negado. Es durante estos años cuando surge el *boom* de películas de destape: películas de género cómico con gran carga erótica. Para conseguir una comunión entre estos dos aspectos, las películas de destape presentan dos características principales: por un lado, los cómicos, generalmente hombres que representan bien el estereotipo de hombre español de la época, y por el otro, las mujeres atractivas que quieren abanderar con sus desnudos la liberación de la sociedad española.

Cabe destacar en este punto el trabajo que hizo el tándem de Andrés Pajares y Fernando Esteso, sobre todo con la ayuda de Mariano Ozores. Entre los tres acapararon las pantallas de cine entre 1977 a 1982 llegando incluso, como dice el propio Mariano Ozores en su libro autobiográfico, a producir seis películas al año de este estilo, comedias de bajo presupuesto, humor sencillo y con gran carga erótica que era una garantía de éxito en taquilla en aquella época<sup>11</sup>.

Dado que la mayoría de actrices estaban siendo seleccionadas por sus cuerpos en vez de por sus métodos interpretativos, una gran parte de las películas de este periodo fueron dobladas. El trabajo de mujeres como Selica Torcal, María Luisa Rubio, Asunción Victoria o María Antonia Rodríguez consiguió pulir estas carencias actorales de las actrices. Esto hizo que las producciones fueran mucho más dinámicas y baratas ya que el director y los actores solo tenían que conseguir el tono que se quería dar en una escena y grabarla de tal forma que no se notara el doblaje. Hay una gran diferencia en este caso entre actores y actrices. La gran mayoría de los actores están doblados por ellos mismos, mientras que las actrices se podían separar en dos categorías: las actrices de destape, que requerían doblaje por una actriz, y las actrices con una

---

<sup>10</sup> ESLAVA GALÁN, J. (2006). *La Transición. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, Madrid, Diario El país, p. 144.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J. y SORIA, F. (1986). "Comedia española 1975-1985" en *La Comedia En El Cine Español*, Madrid, Dicrefilm, p. 119-191.



formación en cine o teatro que eran dobladas por ellas mismas.

Aunque la gran mayoría de películas de destape son comedias, una parte de este cine se nutre de esa modalidad de desnudo esporádico, como son los casos del *thriller*, drama, terror y películas románticas. Este tipo de géneros ya se habían entrelazado en el extranjero con alguna escena de desnudo, pero en esos casos, el desnudo estaba justificado dentro del conjunto del film. Sin embargo, en el cine español el desnudo femenino era necesario para mantener el interés del espectador, aunque se produjera sin ningún motivo aparente que justificara esa acción.



Ilustración 1 Portada del *Interviú* de Marisol

Figuras muy ligadas al franquismo como Rocío Dúrcal, Marisol y en menos medida Carmen Sevilla, cantantes y actrices de la época, también se integraron dentro de esta ola de cine. Esto significaba una ruptura total con el antiguo régimen dictatorial. Aquellas jóvenes que habían estado al servicio de la nación ahora se comenzaban a destapar ante las pantallas como grito de libertad. Por ejemplo, Rocío Dúrcal realizaría la primera escena lésbica íntegra con Bárbara Rey en *Me siento extraña* (Dir. Enrique Martí Maqueda, 1977). La tórrida escena de sexo entre las dos actrices era un llamamiento

a liberación sexual homosexual y aunque no supusiera un cambio de mentalidad en la sociedad española, el hecho de mostrarlo en pantalla era un avance. También cabe destacar el desnudo de Marisol en la revista *Interviú*. La estrella infantil del franquismo posaba desnuda en la portada de la revista y se desvirtuaba de su imagen difundida por la dictadura.

### 3.3. Declive del cine de Destape

Después de unos años de gran éxito de las películas de destape, los espectadores estaban saturados de ver ese tipo de cine; es en esos momentos cuando comienza el declive de este subgénero. Con la llegada del PSOE al poder en 1982, comienza una reforma del cine español. Pilar Miró toma el cargo de directora general de cinematografía y en 1984 suprime la categoría S de las películas eróticas, violentas y sensibles para el espectador y crea la categoría X. Esto hace que se complete la liberación del cine español, ya se pueden producir y exhibir películas de contenido pornográfico a los espectadores. Como destacó en una entrevista el director Mariano Ozores, los españoles ansiaban el cine de destape y los productores realizaban lo que el público demandaba, superando en cada película los deseos del espectador, llegando

al punto de tener que satisfacer con la categoría X a la sociedad española.

En los años siguientes, el cine de destape sería marginado y relegado a cine carente de interés. Aunque gran cantidad de directores y productoras se iniciaron y participaron en la realización de este tipo de películas, tanto actores como actrices fueron menospreciados en sus carreras profesionales por haber participado en él. La peor parte se la llevaron las actrices que tuvieron que desnudarse ante las cámaras. Algunas consiguieron hacerse un hueco en la industria del cine, otras se dedicaron exclusivamente al teatro, pero una parte de ellas no pudo seguir y acabaron ejerciendo la prostitución de lujo o en el peor caso como Nadiuska<sup>12</sup>, internada en un centro psiquiátrico. Aunque fueron consideradas como abanderadas de la libertad y la democracia, se puede intuir que detrás de esa apariencia revolucionaria para la época, subyace un motivo más ligado al beneficio económico de las productoras con la utilización del cuerpo femenino como herramienta.

---

<sup>12</sup> AGUILAR, J. (2012) "Nadiuska" *Las estrellas del destape y la transición: el cine español se desnuda*, Madrid, T&B Editores.

## 4. RETÓRICA VISUAL DEL DESTAPE

En este apartado del trabajo se empezará a desglosar visualmente las películas más significativas de este subgénero para poder elaborar una detallada lista de elementos que caracterizan el cine de destape. La selección de estas películas está basada tanto en el éxito de taquilla como en su relevancia en este tipo de cine, siendo la figura de Mariano Ozores uno de los principales directores de las películas tratadas debido a su gran éxito en taquilla y a su dilatada experiencia en la comedia española de destape. Para evitar la confusión de entender este subgénero como un estilo cinematográfico propio del mismo Ozores se han seleccionado minuciosamente los títulos a analizar demostrando que todas las películas mencionadas comparten un estilo visual muy concreto.

### 4.1 Tipología del plano

En primer término, se comenzará analizando la tipología de los planos que componen los films elaborando una estructura que contiene la información de composición de plano, movimientos de cámara, el uso de determinado tipo de lentes, angulación de la cámara, iluminación del set, tratamiento de color, duración de los planos y tipo de transición. También destacaremos las localizaciones de grabación de las películas y el vestuario de los actores, con todos estos elementos se conseguirá enunciar una retórica visual que nos haga entender la fotografía y el montaje de las películas de destape.

#### 4.1.1 Composición

Dentro de la composición se tratarán los conceptos de estructura de planos, tamaño, la relación de la estructura del plano con las leyes de composición clásicas o si existe una variación transgresora y el orden de representación de los diferentes tipos de plano a lo largo de la película.



*Ilustración 2 Estructura de planos de (arriba) Los bingueros (1979) y (abajo) El ligero mágico (1980)*

Se puede observar en las diferentes películas como se comienza con planos recursos que nos introducen de lleno a la temática del film. Es el caso de la mayoría de películas como *Los bingueros*, *Yo hice a Roque III* o *La masajista vocacional*. En todas ellas se empieza con un montaje de planos enteros y planos cortos que nos sitúan dentro del contexto en el que se va a desarrollar la película. Con un montaje rápido se muestra las acciones de los personajes mientras se proyectan los títulos de créditos. Cuando estos llegan a su fin, la narración da un giro que nos introduce de lleno en la película. Este giro va precedido en el común de todas las películas por un plano detalle o corto que nos muestra el resultado del giro del principio.

Es el caso de *El liguero mágico*, donde la acción de los créditos termina con un cambio de plano a un plano detalle del letrero de la oficina del notario, o también de *Los bingueros*, donde se comienza con un plano detalle de las manos de la mujer de uno de los protagonistas. Esta forma de enlazar las distintas escenas se ve reflejada en la mayoría de films. Se comienza con un plano detalle o primer plano de un objeto o persona y se pasa a un plano más amplio sin necesidad de corte, por lo tanto, se suele jugar con el uso de *zoom out* para reencuadrar a otro tipo de plano más amplio donde se puede ver la totalidad de los personajes y el espacio. Este tipo de comienzos no es común en la estructura de planos del cine clásico donde la acción se presenta con un plano general del lugar, se pasa a plano entero o conjunto de los personajes y continua con un plano medio o medio corto del personaje.

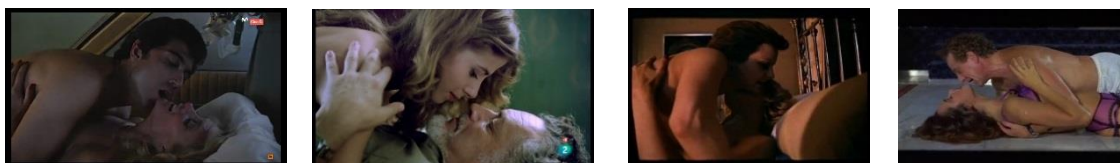
En el conjunto de películas estos cambios de escena se reflejan con la siguiente estructura. Plano detalle o corto de uno de los personajes u objetos, por medio del movimiento de lente o de la cámara se reencuadra a un plano medio largo o entero del personaje y se pasa a realizar un plano contraplano de la conversación de los personajes.

Uno de los elementos más característicos de este tipo de films es la utilización de planos americanos o planos enteros de forma reiterada. Al ser la mayoría personajes cómicos, su cuerpo juega un papel fundamental en la recreación de las acciones. Si a esto se le suma que el motor de estas películas es el cuerpo femenino se entiende que la unión de estos dos aspectos se vea reflejado en la composición del plano. Este tipo de planos se suele alargar demasiado en las películas ya que puede rondar los 40 segundos en pantalla sin necesidad de ningún corte. Esto hace que las escenas tengan que ser grabadas sin interrupciones y los actores deben representar su acción sin errores. Dada su complejidad, si los actores ejecutan a la perfección su papel se consigue aumentar considerablemente la productividad de estas sesiones en el conjunto

del film, reduciendo movimientos de cámara y horas de preparación de equipo.

También cabe destacar que algunas de las películas están grabadas con varias cámaras que registran la acción al unísono. Aunque con este método se encarece la postproducción del proyecto se reduce el coste de producción y a su vez se elimina posibles errores de raccord de gestos o movimientos de los actores, esto se puede ver a lo largo de la película *El liguero mágico*, donde la acción se desarrolla en un castillo recreado en un estudio de grabación. Los cambios de cámara son tan perfectos en la continuación de las acciones que nos revelan el uso de este método.

En lo que atañe a las leyes de composición de los planos, se puede ver que, aunque se busca la ley de los tercios para componer los planos esta no se consigue o se pierde por el continuo movimiento de los planos. Aunque estos movimientos estén bien ejecutados, el movimiento de los actores les deja gran libertad por lo que el plano pierde la composición de los tercios. Es por esto que cuando se pierde la composición se tiende a centrar al personaje en mitad del plano para evitar así que el personaje salga de este o quede en un lado de la composición desequilibrando la imagen.



*Ilustración 3 Escena de beso Yo hice a Roque III (1980), La muchacha de las bragas de oro (1979), Me siento extraña (1977) y La masajista vocacional (1981)*

Uno de los planos que más se repite en las diferentes películas es el beso y su composición. Consiste en un plano medio lateral de los protagonistas. Aunque este plano no es característico de este tipo de films, su reiteración a lo largo de las distintas películas hace que sea un elemento a mencionar.

#### 4.1.2 Movimiento de cámara y lentes

Los movimientos de cámara y reencuadre en este tipo de películas son muy abundantes. Se puede pasar de un plano detalle a un plano entero de un personaje sin necesidad de corte, como se ha mencionado con anterioridad. Este efecto se puede realizar con las lentes de focal variable de los objetivos que acercan o alejan los



Ilustración 4 Ejemplo cambio de encuadre en el mismo plano en *El ligero mágico* (1980)

personajes u objetos, a este movimiento se le llama *zoom in* y *zoom out*. El uso de *zoom in* y *zoom out* son constantes. En una misma escena puede comenzar la acción desde un plano detalle, realizar un *zoom out* a un plano entero y mediante un seguimiento por paneo al personaje se llega a un ligero *zoom in*. Esta sucesión de movimientos de reencuadre se usa para economizar en planos. Si los actores pueden realizar una escena continuada sin ningún error los constantes movimientos de cámara dotan de dinamismo al discurso y reducen el gasto de producción, ya que se necesita menos tiempo y esfuerzo del equipo.

Aunque en la mayoría de películas este tipo de movimientos se utiliza para mejorar la productividad de la película, basándonos en minutos de rodaje útiles al día, en algunas ocasiones puntuales, la utilización de *zoom in* y *zoom out* están sujetas al significado clásico de este tipo de recursos, como puede ser la muestra de soledad de un personaje mediante el uso de *zoom out* o el conflicto entre dos personajes que se hace visible mediante *zoom in* hacia un primer plano de sus rostros.

Otro de los recursos que se utiliza mucho en estos films es el *travelling* mediante el uso de *dolly*<sup>13</sup>. El *travelling* consiste en mover la cámara montada en un mecanismo con ruedas o railes que sin variar su eje puede desplazarse hacia delante o atrás o hacia los laterales.

Otro de los elementos fundamentales en el proceso de reencuadre es el uso de la panorámica<sup>14</sup>. Entre estos tres movimientos se construyen los desplazamientos de cámara de la mayoría de películas del destape, como se ha comentado al principio de este apartado. El constante ajuste de plano por el movimiento de los actores hace que el reencuadre y movimiento de cámara tenga que ser lo más fluido posible para no entorpecer en la narración y así dilatando el tiempo de estos planos y rellenando minutos en el film.

<sup>13</sup> El término *Dolly* hace referencia al mecanismo que realiza el desplazamiento de la cámara, en este caso un carro con un soporte hidráulico donde se coloca la cámara y suaviza sus movimientos haciéndolos más fluidos.

<sup>14</sup> Movimiento de la cámara sobre su propio eje, si se realiza de forma horizontal se le denomina paneo o *pan*, mientras que si se realiza verticalmente se le llama *tilt*

Destacan los movimientos de cámara de este estilo en películas como *El liguero mágico*, *La masajista vocacional*, *Los bingueros* y *Agítese ante de usarla*. En ellas se puede ver como se comienza con una composición de plano detalle o plano medio corto, como se ha comentado y se va moviendo la cámara con los movimientos de los personajes. Esta coreografía entre los actores y la cámara se hace posible con el uso de marcas en el suelo y el ensayo previo en las localizaciones con el visto bueno del director.

Pero no todas las películas de destape se rigen por este tipo de movimientos. En ocasiones se utilizan otros recursos más costosos para la realización de ciertas escenas. Es el caso de los créditos de introducción de la película *Pepito piscinas* donde se opta por el uso de una grúa para realizar cierto tipo de movimientos que serían imposibles de realizar con los recursos anteriores. La grúa usa un movimiento que varía la altitud de la cámara y que permite desplazarse con más libertad. Este tipo de equipo se utiliza cuando queremos grabar desde zonas altas o conseguir grandes planos generales. En la introducción de *Pepito piscinas* este tipo de movimiento se realiza por la situación del protagonista en el trampolín. La imagen nos da la sensación de vértigo que tiene el personaje y nos hace sentir incómodos en las alturas. En este caso el movimiento de cámara está ligado al sentimiento de miedo del personaje y es justificado.

En muy pocas de las películas analizadas se ha podido observar el uso de movimiento por cámara en mano. Este recurso da la libertad al operador de cámara haciendo posible que se desplace con la cámara, aunque la imagen se vuelve más inestable se dota de realismo a la grabación. Este tipo de movimiento constituye una pieza importante en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar, la cámara tiene la libertad de moverse y seguir con más naturalidad a los personajes, esto también le hace perder la composición del plano en ocasiones al operador que recorta la parte superior de las cabezas de los protagonistas.

En síntesis, con las características que se han tratado en este apartado, los movimientos de cámara más utilizados en este tipo de cine son los desplazamientos por panorámica y el uso del zoom para reencuadrar la imagen. Estos movimientos son bastante sencillos de ejecutar y dado el tipo de representación y montaje final hacen que la acción transcurra de forma fluida sin necesidad de corte y se dilate en el tiempo, incorporando más minutos a la cinta final sin necesidad de aumentar el gasto en tareas de postproducción.

### 4.1.3 Angulación

Para comprender el concepto de angulación de un plano, se entrará a explicar con brevedad en que consiste la angulación de una película. La angulación de un plano depende de la posición horizontal o vertical de la cámara respecto al sujeto a captar. Esta variación en el ángulo de la cámara consigue dar más información al plano y enriquece su interpretación. También existe la posibilidad de modificar la angulación de la propia cámara inclinándola. A este tipo de angulación se le denomina plano aberrante. A continuación, se hará hincapié en aquellas angulaciones que sean más relevantes en el cine de destape.

Una de las angulaciones más repetidas y con mayor peso en este tipo de cine son los planos frontales. Estos planos se caracterizan por registrar a los personajes de forma frontal y así se puede ver tanto los gestos de los personajes como la acción que van a desarrollar. Como bien se ha destacado en el primer apartado, los encuadres suelen ser planos enteros o lo bastante amplios como para registrar la totalidad de la acción. Esta interpretación del conjunto de la escena vista desde la totalidad de la acción y de manera frontal es una clara referencia a la representación teatral. En varios de los films analizados se ha podido observar como los personajes se disponen en una formación más cercana al teatro que al cine. Véase el ejemplo de *El ligero mágico*, donde se nos presentan varias escenas con esta característica.



*Ilustración 5 Ejemplo de representación frontal en El ligero mágico (1980)*

Este tipo de angulación suele verse también más escorado a uno de los lados de la composición. Siguen siendo planos frontales con una ligera desviación hacia uno de los laterales. Esto se puede ver en planos de la película *El currante*, *Visanteta esta-te queta* y en mayor medida en *La masajista vocacional*.





Ilustración 6 Angulación de plano frontal (de izquierda a derecha) en *El currante* (1983), *La masajista vocacional* (1981) y *Visanteta esta-te queta* (1979)

Este tipo de angulación también se suele utilizar de manera más sutil en los planos contraplanos de conversaciones entre personajes. Dado que son planos que requieren de un raccord estricto para no causar la sensación de manipulación suelen estar ligeramente angulados hacia el lado donde se sitúa el otro interlocutor, siendo la clásica representación de plano contraplano.



Ilustración 7 Ejemplo Plano contraplano en *Yo hice a Roque III* (1980)

Aunque no es un elemento que se reitere en el conjunto de las obras, el uso de planos picados y contrapicados está ligado a la posición de poder de los personajes. Se puede observar en varias piezas como la utilización de este tipo de ángulos no da una información adicional de la relación entre personajes. Esto se puede observar en películas como *El liquero mágico* o en *¡Qué vienen los socialistas!*, donde podemos ver estos planos en los momentos donde se intenta ejercer un poder de chantaje sobre los protagonistas.

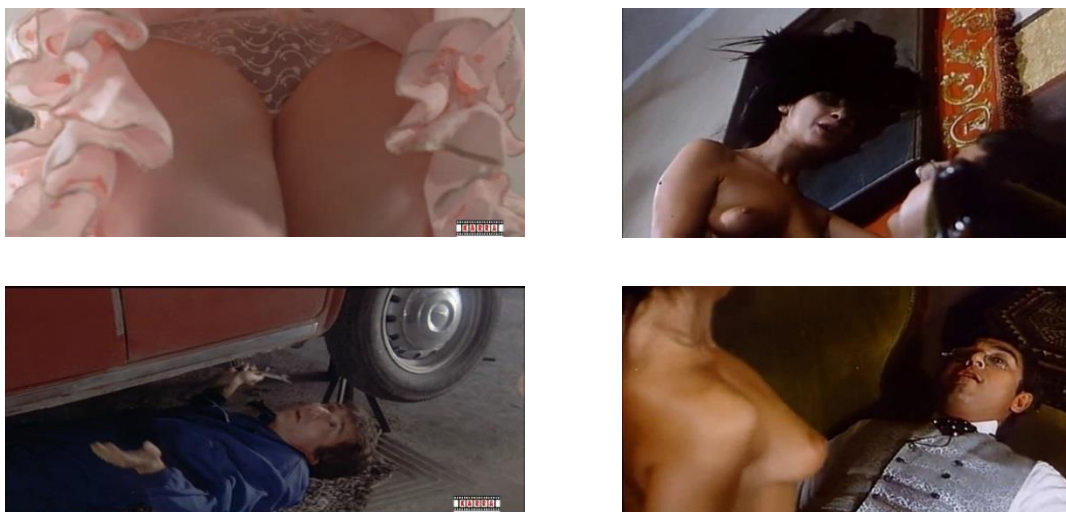


Ilustración 8 Ejemplo planos picados y contrapicados en *¡Qué vienen los socialistas!* (1982) y *El liquero mágico* (1980)

En la gran mayoría de films no se ha podido observar una angulación de plano que sea extrema, ya sea mediante plano nadir o cenital, o descompensados, como puede ser el caso del plano holandés. Lo que si se ha podido observar de manera esporádica en algunos de los films es el uso de planos subjetivos voyeur para mostrar lo que ve el personaje mediante el uso de prismáticos. Este tipo de planos han sido observados en películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Los liantes* o *La masajista vocacional*.



Ilustración 9 Ejemplo de plano subjetivo (de izquierda a derecha) en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *La masajista vocacional* (1981) y *Los liantes* (1981)

En la totalidad de las películas analizadas, el uso de angulaciones de tipo frontal, ligeramente desviado a un lado de la composición y el uso de planos laterales para mostrar las escenas de cama son bastante abundantes. Además, añadir la utilización de angulaciones picadas y contrapicadas como recurso narrativo. Estas son las características básicas en lo que respecta a la angulación de los planos en este tipo de cine.

#### 4.1.4 Iluminación

El uso de la iluminación está condicionado por la localización donde se desarrolla la escena, dividiéndose entre escenas en interiores o escenas en exteriores. Comenzando por las escenas de exteriores, se puede observar que en gran parte de las películas, aunque suelen estar correctamente expuestas y se utilizan métodos como relleno de sombras con luz artificial y suavizar las sombras con el uso de reflectores, en algunas ocasiones se pierde ese equilibrio de iluminación y se sobreexponen o subexponen zonas concretas de los planos, creando un salto en la iluminación global, como es el caso de *Los energéticos*, donde se ve cómo cambia la exposición de los personajes de un plano a otro.



Ilustración 10 Cambio de iluminación en *Los energéticos* (1979)

Aunque este tipo de errores no ocurre con regularidad en los distintos films analizados sí que es un elemento a mencionar ya que denota una falta de preparación en la iluminación de exteriores.

En el caso de la iluminación en interiores, el uso de luces duras y blancas que proyectan las sombras de los personajes a las paredes es muy recurrente. En la gran mayoría de estas películas se ha podido ver como los personajes y objetos proyectaban su sombra en las paredes mostrando el origen de la luz en todo momento. No se intenta minimizar este efecto siendo incluso demasiado descarado ya que este tipo de luz se focaliza con una angulación picada directamente sobre los personajes y proyecta una sombra muy característica sobre las paredes.



*Ilustración 11 Ejemplo de sombras proyectadas en la pared en La masajista vocacional (1981) y Lo verde empieza en los Pirineos (1973)*

En el conjunto de películas se puede intuir la dureza de la iluminación y su direccionalidad. Si nos fijamos en las superficies reflectantes se puede ver la disposición de los focos y el número de estos.



*Ilustración 12 Ejemplo de reflejo de la luz en objetos y en paredes en Los bingueros (1979) y Yo hice a Roque III (1980)*

Como se ha mencionado con anterioridad, muchos de los planos han sido rodados en estudios de grabación. Es por ello que, en estas escenas, la iluminación es mucho más compleja y busca eliminar las sombras. Esto hace que la escena pierda profundidad ya que tanto el fondo como los personajes están bien iluminados e igualados. Esto crea una sensación de uniformidad en el plano que nos hace centrarnos exclusivamente en los personajes y en sus movimientos, también da más libertad de movimiento a los actores pues ya no tienen la preocupación de perder el foco que les corresponde.

Para reforzar la imagen y de la sensación de realismo, también se suele utilizar la luz natural que proviene de ventanas para iluminar la escena. Dicha luz siempre está acompañada de una luz artificial que contrarresta la dureza de la luz del exterior y suele estar situada a 180° de la fuente de luz natural. En ocasiones se puede confundir la luz natural con la luz dura de una tonalidad más azulada situada en la parte exterior de ventanas. Este truco se suele utilizar en los estudios, pero para suavizar este efecto y que no se note el artificio se emplea un difusor que puede ser el mismo cristal de la ventana o un filtro situado delante del foco. Este método se puede descubrir con facilidad ya que en la gran mayoría de estos planos no se muestra el exterior de la ventana y se evita ver a través de ella, mientras que si se utiliza una fuente de luz natural se puede ver el exterior de la localización, aunque de este modo puede que tengamos una diferencia tonal entre el exterior y el interior.



*Ilustración 13 Ejemplos de iluminación exterior en localización real y en estudio. La masajista vocacional (1981) y El liguero mágico (1980)*

Así pues, podemos concluir que las características lumínicas del cine de destape en interiores consisten en el uso de fuentes de luz dura y direccional que proyectan sombras muy marcadas en el plano o si es el caso de estudios de grabación se emplea un esquema de iluminación más complejo que iguala la imagen y atenúa el contraste de la escena. Mientras que, en localizaciones exteriores, se suele utilizar luz natural y luces de relleno o reflectores para reducir las sombras que se producen en los rostros de los personajes debido a la intensidad de la luz del sol, en estos casos se tiende a sobreexponer las altas luces creando un halo sobre los objetos correctamente expuestos.

#### 4.1.5 Color

Uno de los elementos que más destaca en la imagen de este tipo de cine es la saturación de los colores. La saturación de los colores consiste en representar de forma más viva los colores que se registran en la cámara. Este proceso se puede corregir o reforzar por medio del revelado de la película. En la mayoría de estas películas se saturan los colores pues reforzando los colores de la imagen se consigue sacar toda la información de las sombras subexpuestas y llama la atención de atención del espectador. Además, este tipo de películas, al tener un carácter erótico se suele usar una tonalidad cálida, ya sea por el uso de iluminación con tonos anaranjados o por el reflejo de la luz en las localizaciones con colores rojizos.



Ilustración 14 Ejemplo de saturación de las películas (Arriba, de izquierda a derecha) *Los bingueros* (1979), *La masajista vocacional* (1981), *La lozana andaluza* (1976) y *El soplagaitas* (1981)

Sin embargo, no todos estos films tienen esta peculiaridad. Aunque en muchos de ellos se use el color como recurso para transmitir la sensación de erotismo y placer, en otras películas su uso se limita a reforzar el verdadero género de la película, como por ejemplo en películas como *El currante*, donde camuflado entre toques de humor subyace el género del melodrama y este se ve representado con una estética desaturada y poco contrastada. O por el contrario se puede exagerar como en el caso de *El licuero mágico*, que pertenece al género de fantasía y aventuras donde su estética se ve reflejada con planos saturados, mucho contraste y fuentes de luz de distintas tonalidades.

Como se ha comentado en el apartado de iluminación, en localizaciones de estudio se iluminaba de tal manera que se intentaba eliminar las sombras, restándole así contraste a la imagen final. En este tipo de películas, el color, al no tener su función correctora de sombras duras, pasa a crear una estética pálida con colores desaturados e imágenes con poco contraste, pero con tonalidades y fuentes de luz cálidas.



Ilustración 15 Ejemplo de influencia del género cinematográfico en la tonalidad del film en *El currante* (1983) y *El liguero mágico* (1980)

En el conjunto de obras analizadas se ha podido observar que, exceptuando muy pocas películas, la gran mayoría comparte la saturación de los planos y su alto contraste. Aunque este tratamiento de color se ha visto con anterioridad en las películas europeas de los años sesenta como *La naranja mecánica* o *El último tango en París*, se puede enunciar que este tipo de estética es una pieza clave en el tratamiento de la imagen en el cine de destape.

#### 4.1.6 Duración de los planos

En las dos siguientes secciones se hablará de dos aspectos clave en el montaje audiovisual de las películas visionadas, empezando por la duración de los planos y su relación con los puntos anteriormente analizados.

Dado que estas películas tienen una duración media de una hora y veinticinco minutos, el uso de planos de reencuadre como los antes mencionados en el apartado de movimientos de cámara, corresponden a una gran parte del montaje final, y dado su naturaleza continua, estos planos pueden rondar entre los cuarenta segundos al minuto y medio en pantalla, siendo la acción de los personajes el principal método para captar la atención del espectador. Este tipo de actuación de los actores más parecido a la representación teatral de la obra permite que la tarea del montador sea mucho más sencilla, ya que, no es necesario buscar el punto exacto para dar continuidad a la acción del personaje.

Un caso característico entre las películas vistas es el tipo de rodaje y montaje de *El liguero mágico*. La película fue rodada en un estudio con diferentes tiros de cámaras.

Esto hace que la acción transcurra de tal manera que los cambios de plano entre las distintas cámaras sean tan perfectos que se note dicho estilo de grabación. Si a esto le sumamos que las escenas pueden durar casi cuatro minutos con cortes a otras cámaras que están grabando el mismo contenido con distinta tipología de plano al unísono, facilita considerablemente el trabajo tanto de operadores de cámara como de montador ya que el elemento del raccord queda minimizado a la correcta situación y composición del plano.

En una gran parte de los films se puede ver distintos efectos de variación de la velocidad del plano, es decir, la captación de imágenes a cámara lenta o a alta velocidad. El más utilizado es la alta velocidad para registrar tanto las persecuciones de los personajes como para exagerar la velocidad de los coches, este tipo de juego con la velocidad rápida no es característico de este tipo de cine, pero es recurrente en gran parte de las comedias, como se puede ver en *La masajista vocacional*, *El currante o yo hice a Roque III*. Otro de los efectos que se puede ver, pero en menor medida, es la cámara lenta: Se aumenta la cantidad de fotogramas registrados en la cámara para poder observar con detenimiento la acción que se está realizando. Este efecto se puede ver en películas como *Pepito piscinas* y *Yo hice a Roque III* y ha sido utilizado en innumerables películas para recoger golpes y caídas de los personajes con tono humorístico o enfatizando sucesos dramáticos.

Otro de los recursos de variación del tiempo del plano se ve en la gran mayoría de finales de estas películas, donde se congela la imagen en un fotograma y se proyectan los títulos de créditos sobre este.



*Ilustración 16 Ejemplo de fotograma congelado en el final de las películas (de izquierda a derecha) El soplagaitas (1981), El currante (1983) y Yo hice a Roque III (1980)*

Analizando las distintas películas, se puede determinar que una de las características fundamentales de este tipo de cine como es el movimiento continuo de cámara está ligado a la dilatada duración de los planos en pantalla. Con este método se reducía considerablemente los tiempos de producción y postproducción de la película, pero todo el peso narrativo caía en la correcta ejecución de la escena por parte de los actores.

#### 4.1.7 Transición entre planos

En el tipo de transición entre los distintos planos, sin duda la transición por corte es el método más usado. Salvo raras excepciones en la mayoría de films analizados el paso de un plano a otro se efectúa cortando el negativo y empalmándolo con el siguiente fragmento. Solo se ha podido encontrar transiciones por cortinilla en la película *La masajista vocacional*. En dos momentos concretos de la cinta se puede observar el uso de una cortinilla que voltea el plano y pasa al siguiente. Este efecto se utiliza sin ningún carácter narrativo, pues no se cambia ni de localización ni hay un salto de tiempo que justifique una transición de este estilo.

Los efectos de fundidos de imagen consisten en encadenar dos imágenes sobreexponiendo el negativo o degradando la imagen a un color concreto. Este tipo de transición se ha encontrado en películas como *Los bingueros*, donde los créditos de entrada se funden a negro y vuelve la imagen al inicio del relato. Solo hay una escena en el conjunto de películas analizadas donde el efecto de encadenado se hace más persistente. En *Me siento extraña* la escena de sexo entre las dos protagonistas se realiza un montaje encadenado para cambiar de posición a las actrices y el tiro de cámara. Aunque este efecto de encadenado se ha utilizado en la mayoría de películas clásicas para cambiar de localización o expresar un transcurso de tiempo muy amplio, en estas escenas no tiene una función que se apoye en la narración.

En otras cintas, como es el caso de *La lozana andaluza* y *Me siento extraña* se usa el fundido a negro para dar fin a la película e insertando los títulos de crédito. Este tipo de transición al finalizar el film es comúnmente utilizado en la industria del cine, ya que se le da una salida suave al largometraje y no queda tan brusca como el corte.

A fin de concluir con los tipos de transición, se puede enunciar que en la mayoría de las obras fílmicas analizadas se emplea el montaje por corte como método de transición. Por el contrario, este tipo de transición también es el más utilizado en la mayoría de obras cinematográficas, por lo tanto, se puede dictar que es un elemento que se repite en el conjunto de películas de destape, pero es un recurso que se usa desde los inicios del cine.



## 4.2 Formatos de las películas y exposición

En este punto se tratará de encontrar los distintos formatos de grabación y exposición de las películas de destape. Para ello se buscará los datos técnicos del film en la página oficial del ICAA<sup>15</sup> donde se puede consultar toda la información correspondiente a las películas españolas.

Como se ha podido observar, la totalidad de las películas está grabada en formato 35mm. La diferencia está en el método de revelado de la película y en el formato de proyección en pantalla. La mayoría de las películas analizadas opta por el uso de los negativos de emulsión Eastmancolor<sup>16</sup>. Este método es el más utilizado dado su simplicidad, solo hace falta un proceso de revelado, y en este se pueden solucionar problemas derivados del rodaje.

La diferencia principal se presenta a la hora de proyectar este tipo de películas. La mayoría de ellas presenta un ratio de aspecto de 1.78:1. Aunque gran parte de ellas son panorámicas, el aspecto varía entre 1.85:1, 1.78:1 y 1.66:1. Todas ellas están preparadas para ser proyectadas en pantalla de 4:3, evitando que la imagen se deforme y quede aplastada.

Dado que en el conjunto de obras se repite la utilización de negativo de 35mm con una emulsión Eastmancolor y están grabadas en panorámico entre 1.66:1 a 1.85:1, se puede afirmar que esta es una característica de este tipo de films.

## 4.3 Localizaciones

A continuación, se analizará los elementos correspondientes a las localizaciones de grabación de los largometrajes, donde se puede destacar dos grupos principalmente, los interiores y los exteriores. En lo que concierne a este apartado, no hay una predominancia entre dichas localizaciones, ambas se alternan partiendo de las necesidades del guion.

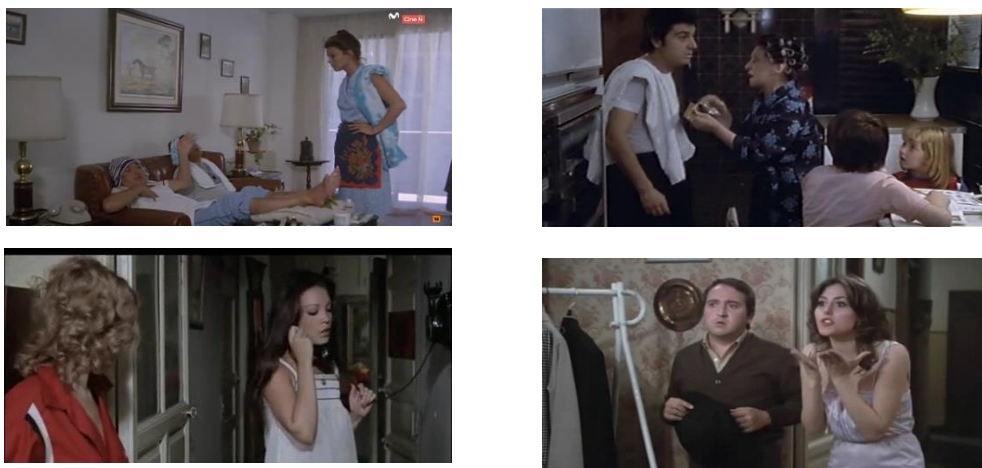
Las localizaciones en interior se pueden dividir en localizaciones reales, como puede ser edificios de viviendas, hoteles, oficinas, o interiores construidos en un estudio de grabación, este último es poco habitual en este tipo de cine debido a su gran

---

<sup>15</sup> Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales  
<<http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPeliculas>> [ Consulta: 17 de noviembre de 2018]

<sup>16</sup> Los negativos Eastmancolor están formados por tres capas de color. Al exponer el negativo cada capa registra el color correspondiente y mediante el revelado el color dejando transparente las zonas con mayor exposición. La combinación de estas dará la imagen en positivo.

inversión. La mayoría de films opta por rodar en localizaciones reales, siendo los edificios de viviendas los que más aparecen, la característica de este tipo de lugares es su escaso espacio, las habitaciones y estancias, al ser tan reducidas se opta por no grabar un plano de situación y enfocarse directamente en los personajes, este tipo de escenas en estancias reducidas se pueden ver en cintas como *Yo hice a Roque III*, *La trastienda*, *El currante*, *El soplagaitas* y *Los bingueros*.



*Ilustración 17 Ejemplo de localización en viviendas en las películas (Arriba, de izquierda a derecha) Yo hice a Roque III (1980), Los bingueros (1979), La trastienda (1975) y El soplagaitas (1981)*

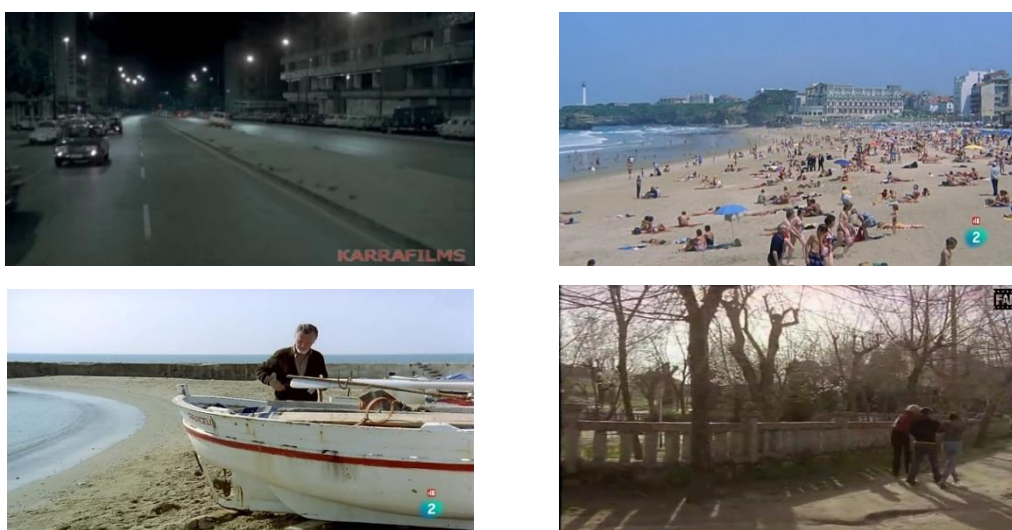
A diferencia del tipo de viviendas antes mencionadas, hay otro tipo de edificaciones en las que se puede ver un espacio más amplio y donde los recursos de movimiento y actuación de los personajes tienen más libertad. Estas construcciones corresponden a viviendas en urbanizaciones, casa de campo, dúplex o chalés, en la gran parte de estas películas aparece una casa con estas características, es en estas viviendas donde se consigue dar la apariencia más cuidada, con una estética de modernidad para la época de los ochenta, con colores saturados, espacios amplios y utilería y mobiliario acordes con la estética de la casa.

Cabe destacar en los escenarios interiores el rodaje en hospitales, hoteles, iglesias y complejos donde hay un flujo de público generado por la propia construcción, siendo estos interiores los que necesitan más esfuerzo se dificulta el proceso de producción ya que no se pueden paralizar por el rodaje de un largometraje.



*Ilustración 18 Ejemplo viviendas modernas en La masajista vocacional (1981) y Los bingueros (1979)*

En las localizaciones exteriores se puede englobar entre espacios públicos, privados o dependiendo de su cercanía a las ciudades donde se rodó. Es por ello que gran parte de las producciones se rueda en emplazamientos que pertenecen a los exteriores de los interiores antes mencionados, como puede ser el caso de jardines de casas de campos o zonas recreativas de hoteles. Al no usarse planos generales que se sitúen en un lugar en concreto también se puede trucar por el montaje y desplazar el equipo a distintas localizaciones, pero esto retrasa la producción del film ya que se tiene que cambiar todo el equipo a otro escenario. Lo más común es el uso de zonas públicas como calles, autopistas, playas y parques públicos.



*Ilustración 19 Ejemplo de localizaciones exteriores en zonas públicas en películas como (arriba, de izquierda a derecha) Pepito piscinas (1978), El verde empieza en los Pirineos (1973), La muchacha de las bragas de oro (1979) y Me siento extraña (1977)*

Revisando el conjunto de películas analizadas se puede concluir que hay una homogeneidad de localizaciones tanto exteriores como interiores de carácter público y privado, pero siempre teniendo en cuenta que en construcciones con diversas zonas se puede amortizar y mejorar la productividad de la cinta puesto que no es necesario desplazarse a otras localizaciones.

#### 4.4 Vestuario

Aunque el vestuario está muy ligado al contexto cultural de la época, merece un apartado en el presente trabajo puesto que juega un papel fundamental a la hora de entender tanto la situación de la película como el contexto sociocultural de la España de los ochenta. Uno de los arquetipos de vestimenta que se utiliza en los distintos largometrajes es el traje de chaqueta oscuro para hombre. Esta indumentaria es típica para representar a hombres de negocios u oficinistas siendo uno de los conjuntos más formales de vestuario masculino, es tan característico y común ver con este atuendo a

los hombres que se juega a cambiar el vestuario de los personajes marginales para representar un cambio de estatus social del protagonista o para engañar a los otros personajes y así acceder a otro tipo de relación entre ellos. Esto se puede ver en films como *El verde empieza en los Pirineos*, *el currante* y *Los liantes* donde se utiliza este tipo de indumentaria con el fin antes mencionado.



Ilustración 20 Ejemplo de atuendo masculino en *El verde empieza en los Pirineos* (1973) y *El currante* (1983)

Visionando las distintas películas se puede observar que dependiendo de la posición social y cultural del personaje se representa con un tipo de vestimenta más acorde con nivel social, aunque en algunos momentos se disimula, tiende a recrear los estereotipos típicos del atuendo. Esto se puede ver en largometrajes como *Los energéticos*, donde se exagera la vestimenta de los campesinos para que el público pueda situarlos en un contexto rural.

Esta representación de estereotipos no influye en ningún momento en la vestimenta de las mujeres. Los atuendos que utilizan las protagonistas de este tipo de películas suele ser ropa a la moda de la época o bikinis y lencería, a excepción de las amas de casa y señoras mayores, que emplean ropa acorde a su labor en el hogar. Ropa como uniforme de trabajo es sexualizado, como es el caso de enfermeras y camareras, en el que se puede ver como ejercen su trabajo ligeras de ropa.



Ilustración 21 Ejemplo de uniforme de enfermera en *La masajista vocacional* (1981) y *Agítese antes de usarla* (1983)

Uno de los recursos humorísticos más extendidos en el cine es la trasgresión de atuendo entre hombre y mujer, siendo de mofa y discriminación el travestismo y exagerando la conducta afeminada de los personajes.

Es conclusión, la vestimenta en el cine de destape se ve influenciada por la moda de ese momento y por la diferenciación entre vestimenta masculina, en la mayoría de los casos sobria y sin más intención que otorgar información al espectador sobre la localización del personaje y su vida social. Y por otro lado el atuendo femenino, utilizado para provocar el deseo en el espectador, se puede clasificar entre mujeres que se encargan de las labores del hogar y mujeres que buscan placer en el hombre.

#### 4.5 Grafismo

Un elemento que se repite a lo largo de los distintos films es la utilización de rotulación en los títulos de créditos del inicio y del final, siguiendo siempre una estructura de planos recursos que nos introducen en la narración y nos presentan a los personajes mientras que se proyectan los nombres de los actores y el equipo técnico. En la gran mayoría de películas se comienza con esta estructura, a excepción varias obras de las analizadas que no comparten este tipo de estructura y que su propia cabecera de entrada. Es el caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Me siento extraña*, *La lozana andaluza* y *El soplagaitas*. En estas dos películas se opta por el uso del grafismo audiovisual para elaborar unos créditos de entrada más llamativos.



Ilustración 22 Títulos de créditos de (Arriba, de izquierda a derecha) *La muchacha de las bragas de oro* (1979), *Los bingueros* (1979), *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) y *La trastienda* (1975)



Ilustración 23 Ilustración 78 Alternativa de créditos de entrada en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *El soplagaitas* (1981)

Como se ha comentado con anterioridad, uno de los recursos más utilizados para dar salida a la película es la congelación del último *frame* y la proyección del resto de títulos de créditos sobre la imagen fija, este tipo de proyección de los títulos de crédito se da en la gran mayoría de cine de comedia de destape. En los films que no comparten esta estructura se realiza un corte a negro, o fundido a negro para proyectar los títulos sobre el fondo oscuro.

Es por ello que podemos enunciar que el recurso de grafismo más utilizado en este tipo de películas es la proyección de los créditos sobre un fondo real. De este modo nos introducen dentro del contexto de la cinta y nos presentan a los personajes.

## 5. ANÁLISIS SONORO

En uso de ciertos recursos sonoros es este tipo de cine es bastante característico. Para poder segmentar y entender los distintos elementos sonoros se dividirá en los apartados música y banda sonora, donde se estudiará su origen diegético o extradiegético en el conjunto de films. También se analizará el diálogo y las voces en conjunto, los efectos sonoros que puedan haber sido recreados en estudios de grabación y los sonidos de ambiente o la recreación de estos en el proceso de postproducción.

### 5.1 Banda sonora y música

En el conjunto de obras analizadas, la banda sonora entra en escena en los primeros segundos, dicha banda sonora tiene la peculiaridad de utilizar rasgos muy concretos de otros géneros o películas, como es el caso de *Yo hice a Roque III* que parodia la banda sonora de *Rocky* (Dir. John G. Avildsen, 1976).

La mayoría de bandas sonoras suelen ser composiciones alegres y desenfrenadas que nos otorgan información sobre el film, como es el caso de *Pepito piscinas* y *El currante*. En ambos casos la música repite un estribillo donde se presenta al personaje principal. Esta melodía se repite a lo largo de la cinta a modo de conexión entre secuencias. Todas las películas acaban introduciendo por un fundido progresivo la banda sonora hasta la proyección de los títulos de crédito. Es en ese momento donde la banda sonora cobra protagonismo y cualquier sonido o diálogo que se solapaba se silencia.

Una característica fundamental en el cine de destape es la inserción de música extradiegética en postproducción. Aunque en ciertas escenas se intenta justificar la música con el ambiente del lugar, por su claridad y falta de reverberación se puede intuir que ha sido introducido posteriormente.

Es por esto que la música juega un papel fundamental en el cine de destape, esta da información sobre la película y en algunos de los casos presenta a los personajes principales. La banda sonora se repite a lo largo de la cinta y se utiliza de nexo entre secuencias, y lo más importante, toda la música es introducida desde postproducción. Aunque esta se intente justificar con los distintos ambientes, por sus características sonoras, no llega integrarse en el ambiente.

## 5.2 Diálogos

Una de las singularidades de este tipo de cine es el uso de actores de doblaje para sustituir las voces de los protagonistas. Como bien se ha señalado con anterioridad, los actores masculinos se doblan ellos mismos mientras que las actrices jóvenes con poca experiencia suelen estar dobladas por actrices profesionales de doblaje.

Este proceso de doblaje se puede ver claramente cuando los personajes se dan la vuelta y el nivel de audio del diálogo no varía. También se puede comprobar este falseamiento por el desfase de las frases respecto a la boca o cuando la entonación no coincide con la gestualización del actor. Aunque este recurso resulte más rentable, ya que dinamiza la grabación de la cinta, añade un proceso adicional a la postproducción. Este nuevo proceso solo sirve para corregir la actuación de ciertas actrices ya que la actuación de los actores profesionales se podría sacar directamente de los rodajes, pero dado que hace falta determinar los cambios de niveles y la reverberación de la sala para cuadrar los audios es preferible doblar todos los personajes y tener una uniformidad en los diálogos de los personajes.

El término de voz conjunto hace referencia a una agrupación de voces que debido a su naturaleza son inteligibles y forman parte del ambiente, aunque algunas veces suele alzarse una voz por encima de las demás siendo claramente comprensible. A este cambio se le denomina voz conjunto personaje. Este tipo de elemento sonoro también suele estar recreado en estudio en estos films. Con la ayuda de un fundido progresivo se suele dar entrada a este tipo de voces, en su mayoría incomprensibles, y se les da salida desvaneciéndolas de la misma forma.

Cuando hablamos de la figura del narrador, llama la atención que en este tipo de películas no aparezca, solo hay dos películas que utilice una voz extradiegética para mostrar los pensamientos o historia de los personajes, pero ambas tienen características distintas. En el caso de *La muchacha de las bragas de oro* el personaje principal ofrece su voz para evocar su pasado, mientras que en *Pepito piscinas* dos personajes secundarios narran la historia del personaje principal.

Por lo tanto, se puede concluir que una de las características sonoras del diálogo en las cintas de destape es el doblaje y la recreación de cualquier voz hablada en el estudio de grabación.



### 5.3 Ambientes

El sonido ambiente es aquel que proviene del mismo espacio de forma continuada y que no tiene una fuente visible, un ambiente claro puede ser el ruido de la ciudad, el sonido del mar de fondo o incluso el sonido reverberante de las paredes de una habitación.

Para imitar un sonido de ambiente de sala, lo que se suele hacer es integrar un efecto de reverberación parecida al que tendría la voz en un ambiente similar, este efecto si está bien integrado puede falsear el sonido de la sala. El caso más evidente de este tipo de efecto es la recreación del sonido de sala de una iglesia, aunque este efecto no hace que se vuelva la voz ininteligible, se suele utilizar con sutileza, no se llega a exagerar, hace que el ambiente este sujeto al diálogo de los personajes sin destacar por encima de estos.

Como se ha visto con anterioridad, la mayoría de sonidos son recreados en un estudio de grabación, en el caso de los ambientes también es así, aunque en este caso, el sonido ambiente no enmascara demasiado la escena, está sutilmente introducido y se escucha lo suficiente para situarnos en la escena, pero sin solapar ningún diálogo.

Esto también para con murmullos de gente, cuando en la escena hay demasiada gente, el sonido que emiten está muy por debajo del nivel de voz de los protagonistas, solo cuando el protagonista reacciona a una de esas voces se le da paso a esa voz, que se torna comprensible. Esta característica muestra la importancia de los diálogos en el conjunto de films de destape, se nutre de la puesta en escena de los actores principales y la película hace visible que estos personajes tengan la voz principal sobresaliendo por encima de cualquier elemento sonoro. Es por ello que las características del sonido ambiente de este tipo de cintas están discretamente incorporadas y juegan un papel muy secundario en la narración.

### 5.4 Efectos sonoros

Cuando se habla de efectos de sonido, se hace referencia a todo aquel sonido recreado y sincronizado con la imagen en un estudio de grabación. Sonidos como pisadas, portazos, disparos, golpes, etc., son introducidos en postproducción para dar más énfasis y potencia en estos efectos.

Este tipo de efectos, llamados *folley*, aparecen continuamente el gran parte de los films. Se puede ver en películas como *Yo hice a Roque III* y *El liiguero mágico*, donde

se puede escuchar sonidos recreados en estudio como truenos, puertas que chirrían y golpes.

Otro de los efectos que se puede dar en los films es la panoramización de los diálogos, que consiste en enviar la señal de audio estéreo, variando los niveles y ecualización a los altavoces para dar la sensación de posicionamiento de la fuente de sonido. Este efecto no se hace posible en este tipo de cintas dado que se utiliza una única pista de audio mono. Es por ello que se puede entender que en ningún momento se solapan los distintos elementos sonoros, dado que solo se puede escuchar un canal, se da más importancia a los diálogos, seguido de la música y la banda sonora que cobran protagonismo en la ausencia de diálogo, y, por último, los ambiente, elementos colocados para simular el espacio y dar sensación de verosimilitud.

Es por esto que se puede concluir diciendo que los recursos sonoros de este tipo de películas están integrados con posterioridad en la sala de postproducción, siendo la más evidente el doblaje de los personajes. El audio sigue una jerarquía clara donde los diálogos están en un primer término, seguido de efectos sonoros puntuales, la banda sonora y música, y por último el sonido ambiente. Como solo se tiene una pista de audio es comprensible que se utilice este orden para no superponer y que resulte ininteligible los diálogos.

## 6. CONCLUSIÓN

Tras analizar el conjunto de películas y desglosar en profundidad los distintos elementos visuales mencionados en el índice del trabajo, podemos concluir con la enunciación de las principales características del cine de destape.

A lo largo del trabajo se ha podido observar como el intento de economizar los planos hace que se vean reflejados en la producción final, utilizando movimientos de cámara para optimizar las escenas, el uso de lentes de focal variable y la contratación de actores y profesionales que puedan desarrollar una actuación continuada sin perder la atención del público. Para evitar que existiera algún tipo de error, tanto de raccord como de actuación, se tiende a grabar planos más amplios mostrando los cuerpos de los personajes. Esta tipología de planos consigue corregir dos posibles contratiempos que pueden aparecer en las producciones. Por un lado, la falta de expresividad de algunas actrices y la necesidad de doblaje de los personajes por actores profesionales, evitando así la pérdida de sincronía entre audio y vídeo y disimulando este artificio. Y, por otro lado, la simplificación del rodaje de escenas para abaratar el proceso de postproducción. También destacar que un elemento fundamental de las películas cómicas es el cuerpo del comediante, dado que es uno de los motores de la narración, sus gestos deben estar bien representados en pantalla, si a esto se le suma que el cuerpo femenino es el otro motor se puede concluir que la utilización de planos amplios está sujeta al registro de movimientos actorales del comediante y al cuerpo de la mujer.

Otro elemento que se repite a lo largo de las proyecciones es la angulación de los planos frontalmente. No se experimenta con variaciones de angulación, se usa un modo de representación más parecido al teatro que al cine.

Dado que se tiende a reducir los gastos de producción en este tipo de cine, se opta por descuidar la fotografía, pudiendo ver tanto las sombras de los personajes proyectada en las paredes como la subexposición o sobreexposición de iluminación en algunas de las escenas. En muchas de las escenas se puede ver la modificación del esquema de luces en las sombras de los personajes. Se tiende a utilizar luces duras y direccionales con una dominante blanca para iluminar las escenas interiores, mientras que en espacios exteriores se usa la luz natural y luz de relleno para suavizar las sombras proyectadas en la cara de los protagonistas.

El uso de diferentes localizaciones, tanto de interiores como de exteriores, está sujeto a la narración de la obra, pero dado la necesidad de movimientos de cámara, se opta por los escenarios amplios donde se pueda ejecutar la acción sin entorpecer la

grabación.

Con respecto a colorimetría de los films, se suelen saturar las escenas y utilizar una tonalidad cálida a las imágenes, aunque en algunos de los largometrajes el color está ligado al estereotipo del género al que pertenece, en el común de las cintas el uso de colores saturados y contraste es un elemento característico. Esto también es debido al uso del tipo de emulsión Eastmancolor, que dota a la película de ciertos colores y tonalidades que se repiten a lo largo de los films. Además, la proyección de estas películas está dispuesta en formato panorámico.

Dos de los aspectos más repetidos en las distintas películas es el tipo de transición entre planos. Estas transiciones suelen ser por corte, o dicho de otro modo, no aparece ningún tipo de fundido en este tipo de películas. El uso de rotulación en los créditos de entrada y salida sobreimpresionado la imagen del film también es recurrente en el conjunto de películas. Es una forma rápida de introducir texto en la imagen sin ninguna intencionalidad artística.

También se ha podido estudiar las características sonoras de las distintas cintas. En ellas se puede distinguir en uso de una jerarquía de elementos sonoros que dan mayor énfasis a la voz humana, relegando al resto de elementos a un segundo plano. Uno de los aspectos fundamentales de este tipo de películas es el doblaje de los actores por profesionales, diferenciando claramente entre actores profesionales y actores sin experiencia que son doblados por actores de doblaje.

Un dato relevante sobre la representación de los personajes con su vestuario es la contextualización de los distintos niveles sociales con la variación de ropa de los personajes masculinos, y la segmentación de vestuario para la mujer, donde se puede ver claramente la diferenciación entre mujeres de casa, con ropa cómoda y que no provoca al espectador, y la sexualización de las mujeres atractivas, reduciendo considerablemente su vestuario a lencería, bikini y vestidos escotados.

Asimismo, cabe destacar como la sociedad española de los setenta cambia tan radicalmente de ser reprimida y controlada a un descontrol de sensaciones que no habían experimentado. Es este descontrol el que deja luces y sombras en el cine de destape, ya que, aunque se considera un gesto de libertad y se consiguió muchos beneficios económicos, la mayoría de actores y actrices tuvieron que sufrir un continuo ataque por parte del antiguo régimen y de grupos católicos, y también, después el desprecio de la industria cinematográfica por haber participado en el cine de destape.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, J. (2012) "Nadiuska" *Las estrellas del destape y la transición: el cine español se desnuda*. Madrid: T&B Editores.

ARANDA LÓPEZ, F (2015). "El cine del destape (I): breve aproximación a la sociedad española durante el franquismo" en *Mito | Revista Cultural*, no.21 <<http://revistamito.com/el-cine-del-destape-i-breve-aproximacion-a-la-sociedad-espanola-durante-el-franquismo/>>

BUSTAMANTE, J.M. (2007) "¿Qué fue el 'caso Matesa'?" en *Elmundo.es*, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/19/espana/1169211515.html>> [consulta 9 de octubre de 2018]

CAPARRÓS J.M. (2007) *Historia del cine español*. Madrid: T & B Editores

CASETTI, F., DI CHIO, F. (1994) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós

CASTRO GARCÍA A. (2009) *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK Ediciones.

DE FRANCISCO, I. (2010). *Las mujeres en el cine español*. Madrid: Arkadin Ediciones.

ESLAVA GALÁN, J. (2006). *La Transición. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, Madrid, Diario El país. p. 144.

GIL GARCÍA, A. (2009) "Los censores" en *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Editorial B grupo Z. p.335-362

GONZÁLEZ REQUENA, J. y SORIA, F. (1986). "Comedia española 1975-1985" en *La Comedia En El Cine Español*. Madrid: Dicrefilm, p. 119-191.

JORDAN B. (2004) "La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario" en *Res Pública. Revista de Filosofía Política*, No 13-14, 2004, pp. 287-296; <<http://revistas.um.es/respublica/article/view/59931/57741>> [Consulta: 18 de septiembre de 2018]

MELERO SALVADOR, A. (2010). *Placeres ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious Ediciones.

MELERO A. (2014) "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista" en *Revista de Estudios de Comunicación*, Vol. 19 Issue 36, p189-204.

PAYRI, B. (2016) *Recursos sonoros audiovisuales*. <<http://sonido.blogs.upv.es/>>

[Consulta: 17 de noviembre de 2018]

PÉREZ, R. (2017) “Un país con mucha fe: la inmensa mayoría, católicos y asiduos a misa” en *El País*, <[https://www.abc.es/espana/la-transicion-espanola/abci-pais-mucha-inmensa-mayoria-catolicos-y-asiduos-misa-201707270130\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/la-transicion-espanola/abci-pais-mucha-inmensa-mayoria-catolicos-y-asiduos-misa-201707270130_noticia.html)> [Consulta: 6 de octubre de 2018]

PONCE, J.M. (2004). *El destape nacional: Crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: Glenat España.

ROMÁN GUBERN (2005) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama S.A.

TENA ARTIGAS, J. (1981) “El analfabetismo en España, hoy” en *Revista de educación*, nº 268, p. 291-297

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. (2000). *Historia De La Política De Fomento Del Cine Español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

## 8. FILMOGRAFÍA

*Lo verde empieza en los Pirineos* (Dir. Vicente Escrivá) Aspa PC y Filmayer. 1973.

*La trastienda* (Dir. Jorge Grau) José Frade Producciones Cinematográficas S.A. 1975.

*La lozana andaluza* (Dir. Vicente Escrivá) Aspa Producciones Cinematográficas, Impala y Primex italiana. 1976

*Pepito piscinas* (Dir. Luis María Delgado) Ízaro Films. 1978

*La muchacha de las bragas de oro* (Dir. Vicente Aranda) Morgana Films, Films Zodiaco Prozesa y Proa Cinematográfica. 1979.

*Los energéticos* (Dir. Mariano Ozores) Bermúdez de Castro. 1979.

*Los bingueros* (Dir. Mariano Ozores) Izaro Films / Corona Films. 1979.

*Yo hice a Roque III* (Dir. Mariano Ozores) Ízaro Films. 1980.

*El ligero mágico* (Dir. Mariano Ozores) José Frade Producciones Cinematográficas S.A. 1980.

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Dir. Pedro Almodóvar) Figaró Films. 1980.

*Los liantes* (Dir. Mariano Ozores) Ízaro Films. 1981.

*El soplagaitas* (Dir. Mariano Ozores) 1981.

*Masajista Vocacional* (Dir. Francisco Lara Polop) José Frade Producciones Cinematográficas S.A. 1981.

*¡Qué vienen los socialistas!* (Dir. Mariano Ozores) Ízaro Films. 1982.

*Profesor Erótico* (Dir. Luis María Delgado) Coproducción España-México; Producciones Esme S.A. e Ízaro Films. 1983.

*El currante* (Dir. Mariano Ozores) Ízaro Films. 1983.

*Agítese antes de usarla* (Dir. Mariano Ozores) Ízaro Films. 1983.

TELECINCO, "El destape" en *Youtube*  
<<https://www.youtube.com/watch?v=hr5tWPugU0A>> [Consulta: 23 de septiembre de 2018]