

De *Tocata y fuga de Lolita* (1974) a *La trastienda* (1976): Subjetividades femeninas en los inicios del *destape* en el cine español

Xavier Perez

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
xavier.perez@upf.edu
<https://orcid.org/0000-0002-2247-4763>

Núria Bou

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
nuria.bou@upf.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0169-1715>

RESUMEN Este artículo analiza la puesta en escena y el proceso de recepción de dos fragmentos de desnudo femenino muy representativos de los inicios del *destape* en el cine español. Por un lado, se aborda el primer desnudo frontal de los pechos de la actriz Amparo Muñoz en *Tocata y fuga de Lolita* (1974); por el otro, el primer desnudo de cuerpo entero, protagonizado por María José Cantudo en *La trastienda* (1976). El artículo indaga hasta qué punto Muñoz y Cantudo, protagonistas de films de vocación aperturista, pero en un contexto ideológico altamente patriarcal y misógino, asumieron de forma autoconsciente la dialéctica que se les abría entre ser cuerpos-objeto para la mera satisfacción de la mirada masculina y hacer presente su subjetividad.

PALABRAS CLAVE Destape; desnudo; tardofranquismo; transición española; *Tocata y fuga de Lolita*; *La trastienda*; Amparo Muñoz; María José Cantudo; subjetividad femenina; cine español.

El 26 de septiembre de 1974 tuvo lugar en Madrid el estreno del film *Tocata y fuga de Lolita* (Drove), en una escena del cual la actriz Amparo Muñoz exhibía sin subterfugios sus pechos en pantalla. Diecisiete meses después, el 23 de febrero de 1976, se estrenaba *La trastienda* (Grau), primera película española en la que se mostraba un desnudo frontal

integral, protagonizado por María José Cantudo. El período que va entre ambos estrenos supuso, en el marco de la exhibición de películas españolas, el inicio de un proceso de normalización del desnudo femenino que cabe asociar a lo que ha sido comúnmente designado como era del “destape”.¹ Este proceso puede ser visto como una reacción contestataria y progresista al encorsetamiento púdico y disciplinado del cuerpo de la mujer en el cine rodado durante el franquismo; pero también puede ser leído como una nueva forma de supeditación a la dominante mirada masculina, encubierta bajo un ambiguo progresismo que acabaría llevando a las actrices a un vejatorio proceso de objetualización consumista. Como escribe Morcillo (2015, 416) “Aunque es cierto que aquellas mujeres que decidieron posar desnudas ante las cámaras lo hicieron como un acto de autoafirmación sexual frente al manido discurso nacional católico, sus cuerpos fueron al mismo tiempo expropiados discursivamente en el debate de la transición democrática en el que se llegaron a esgrimir argumentos misóginos.” Las tensiones, dialécticas y contradicciones que suscita el estudio de este fenómeno en el cine del tardofranquismo² se desvelan ya en las dos películas pioneras que hemos citado al inicio de este artículo: *Tocata y fuga de Lolita* y *La trastienda*. Nos centramos en estas dos películas porque fueron rodadas, exhibidas y publicitadas con una visible conciencia de estar contribuyendo a un proceso progresivo de liberación de tabúes, la primera respecto a la desnudez del pecho femenino, la segunda en relación al cuerpo entero.

Aunque se alude a *La Celestina* (Ardavín, 1969) como el primer film en el que una actriz española (Elisa Ramírez) mostraba un pecho desnudo, esta imagen se daba en la pantalla de manera extremadamente fugaz y el seno, además, estaba cubierto por un velo transparente (Ponce 2004, 17). Sin poner en duda que, desde entonces, podrían detectarse otras

¹ Jaume Figueras (2004, 223) afirma que el término “destape” lo utilizó por primera vez el periodista musical Àngel Casas en su programa de Radio Barcelona *Trotadiscos*. Más allá de esta hipótesis, y a falta de otras fuentes que lo documenten o lo ratifiquen, lo único que podemos afirmar con seguridad es que, como sostiene Ardanaz Yunta en su tesis doctoral (2018, 152) “de la noche a la mañana, la palabra destape se introdujo en el vocabulario de los españoles y en la vida de la España tardofranquista”. En la misma investigación (32-36), la autora hace evidente que la mayoría de textos elaborados a propósito de este fenómeno son divulgativos, aunque merecen destacarse las parciales aportaciones académicas de Rincón (2014), Morcillo (2015) y Pérez (2017).

² Según José Enrique Monterde (1993, 26), “el cine del tardofranquismo” se concreta en los años que van del 1973 al 1976. Luego se puede hablar de “cine de la reforma” (1977-1982) y finalmente de “cine de la democracia” (1983-1992). Siguiendo al autor, no utilizaremos el vocablo “transición” (1993, 27) por ser demasiado generalista.

instantáneas del pecho femenino en algunas películas españolas³, nos interesa subrayar la importancia de la exhibición frontal de los senos que mostró Amparo Muñoz en *Tocata y fuga de Lolita* porque, como demostraremos, el momento no quiere ser azaroso, sino retóricamente señalado como excepcional. De la misma manera, en el caso de *La trastienda* la exhibición del desnudo integral de la protagonista, María José Cantudo, considerado unánimemente como la primera vez que una actriz española aparecía sin ropa alguna en pantalla, no se presentó tampoco de manera casual o velada (como bien demuestra el cartel publicitario del film, que tenía como centro una silueta dibujada de una mujer desnuda, duplicada además por su sombra ondulada y sensual).

Este artículo se propone analizar la puesta en escena de esos dos instantes de significativa desnudez femenina en las pantallas, protagonizados por Amparo Muñoz y María José Cantudo, dos misses de belleza, musas del destape, que alcanzaron el efímero estrellato en un período de la historia del cine español que, marcado por la muerte del dictador, necesitaba de nuevas formas audiovisuales para demostrar que la sociedad y la ideología estaban cambiando. Nos situamos, para abordar esta cuestión, en la línea teórica de autores como Pavlovic (2003), Rincón (2014), Morcillo (2015) o Fouz-Hernández (2017), que han desarrollado el estudio del tratamiento cinematográfico del cuerpo como metáfora o espejo de la sociedad en que se inscriben los films.

Si en los orígenes mismos del estrellato femenino las figuras de la *starlette* o la *pin-up* difícilmente pudieron ocupar el centro de las distintas cinematografías nacionales clásicas, con la modernidad⁴ las interpretaciones estelares sí podían ir a cargo de mujeres que provinieran de la publicidad, la canción o los concursos de belleza: “la

³ Félix Martialay (2017, 251) señala que los primeros bustos desnudos “fueron los de Carmen Sevilla en *La loba y la paloma* (Suárez, 1974), Amparo Muñoz (...) en *Tocata y fuga de Lolita* (Drove, 1974) y Ana Belén en *El amor del capitán Brando* (Armiñán, 1974). Martialay no incluye la muy fugaz visión – inferior a un segundo – de los pechos de Perla Cristal en *El chulo* (Lazaga, 1974). Respecto a los otros films citados por Martialay, *La loba y la paloma* – estrenada en Madrid el 9 de septiembre de 1974 –, contiene efectivamente una escena de sexo entre Carmen Sevilla y Donald Pleasence en la que el movimiento del cuerpo desnudo de la actriz deja ver eventualmente su seno. La escena, sin embargo, no se concibe como una “detención” que estimule la contemplación estática del pecho. Ello sí se da en el caso de Ana Belén en *El amor del capitán Brando*, presentada en el festival de Berlín en junio de 1974, pero no estrenada en España hasta el 15 de noviembre de 1974, dos meses después de *Tocata y fuga de Lolita*. Este retraso en el estreno español del film ayuda a explicar que el verdadero acontecimiento social en relación a unos pechos mostrados frontalmente se centrara en el previo desnudo de Amparo Muñoz.

⁴ Hacemos uso del concepto de modernidad desde la perspectiva cronológica e historiográfica que, siguiendo la aportación pionera de André Bazin (1985), determina cambios en la organización estética de los relatos fílmicos a partir de la Segunda Guerra Mundial.

pin-up, es decir, la guapa fotografiada, es una *starlett* en potencia, e incluso una estrella en potencia. La belleza es una de las fuentes del “estrellato” (Morin 1972, 38). Amparo Muñoz y María José Cantudo formaban parte de este tipo de nuevo estrellato, identificable, entre otras cosas, por su forma de posar en revistas como *Fotogramas* exhibiendo su cuerpo, normalmente en bikini o ropa interior. Por ejemplo, la primera es fotografiada en bikini blanco, unos meses después del estreno de *Tocata y fuga de Lolita*, en la revista *Fotogramas* (1975a) y la segunda es captada con un bikini a rayas y botas de esquiar en un reportaje titulado “María José Cantudo, cordobesa y poco friolera” (*Fotogramas* 1975b), poco antes de iniciar su trabajo con Jordi Grau⁵. Pero aunque las fotografías de ambas captaban una gestualidad estereotipada de modelos publicitarias, en los dos artículos se buscaba subrayar que eran algo más que bellezas de concurso: en el número mencionado de *Fotogramas*, Amparo Muñoz declaraba: “llegué al cine con el famoso título bajo el brazo⁶, pero puedo hacerlo olvidar porque no es una renta que dure demasiado tiempo”; y en el texto que acompañaba las fotografías, se afirmaba: “en Madrid le dieron el título de Miss (uno de pequeño) (...) sin embargo, pasó a la historia porque a partir de ahora, María José Cantudo va a hacer cine del caro y del que quiere ser bueno. Tiene firmado contrato en exclusiva por seis películas y ya trabaja en la de Grau”.

Estas contradicciones en la manera de publicitar a las actrices demuestran, por un lado, la necesidad del cine español de llamar la atención de unas audiencias que, hasta entonces, habían tenido que viajar a Francia para ver cuerpos desnudos femeninos y, por el otro, la necesidad de demostrar que la relación de las nuevas estrellas del destape con el cine estaba por encima de la industria de cosméticos o de moda. Es en esta dirección que se pueden vincular a la citada ampliación del concepto de estrella cinematográfica proveniente de la publicidad que había emergido con la modernidad cinematográfica en Europa.

No es casual que las dos películas que analizamos fueran dirigidas por realizadores que conocían las tensiones entre el cine clásico y la

⁵ Cantudo acaba de firmar un contrato en exclusiva con el productor José Frade, que dio lugar a dos películas consecutivas dirigidas por Grau. Aunque la primera en rodarse fue *El secreto inconfesable de un chico bien*, esta se estrenó el 18 de octubre de 1976, mientras que la inmediata *La trastienda* se estrenó, como ya hemos especificado, unos meses antes, el 23 de febrero del mismo año.

⁶ Se refiere al título de Miss España, ganado en 1973. Al año siguiente, ya habiendo rodado tres películas, obtendría el de Miss Universo.

modernidad: Drove provenía (además de haber trabajado en el campo del guion) del mundo de la crítica cinematográfica, terreno en el cual se había manifestado tan pronto admirador de Douglas Sirk (Alberich 2002, 10) como de Jean-Luc Godard (Alberich 2002, 51). Y Jorge Grau, formado en el Centro Sperimentale de Cinematografía, se había movido, previamente a *La trastienda*, entre la influencia antonioniana acreditada en sus primeros films – *Noche de verano* (1962) o *Una historia de amor* (1967) –, en los que ensaya la “práctica del cine autoral” – y su adscripción a un “cine internacionalista” (Pascual Bordón 2022, 66), situado en el campo del cine fantástico – *Ceremonia sangrienta* (1972), *No profanar el sueño de los muertos* (1974). Ambos directores tenían suficiente conocimiento de las relaciones que la modernidad había establecido con la figuración femenina en tanto que imagen *pop* no necesariamente vinculada a las antiguas escuelas de interpretación, pero capaz de transmitir un aura de autonomía y poder⁷. En este sentido, nos interesa preguntarnos si es posible detectar, en los dos films mencionados, una mínima “voz” propia de Amparo Muñoz y José María Cantudo, más allá del hecho de que ambas actrices encarnaran sendos fetiches de consumo escópico. Tomamos prestada la noción de “voz” de Richard Dyer, impulsor a inicios de los años 70 de los Star Studies: “esta voz no necesariamente se encuentra confinada a los aspectos de actuación, vestimenta, etc., sino que puede afectar a cualquier aspecto de la película, dependiendo de cómo la estrella ejercite su poder” (2001, 195). Partiendo de esta premisa algunas investigadoras (Hansen, 1986; Studlar, 1988; Curry, 1996; Hollinger, 2006; Pravadelli, 2014; Qi, 2020) han considerado y demostrado que la “voz” de algunas estrellas es expresión de una subjetividad femenina que de manera más o menos evidente se hace escuchar en el entramado narrativo y audiovisual de las películas. Nos preguntamos, en definitiva, si Amparo Muñoz y María José Cantudo pudieron hacer visible a través de un gesto o una mirada singular que su cuerpo no era sólo un objeto para la mirada del público. Se trata de indagar hasta qué punto aquellas dos musas pioneras, protagonistas de films de vocación aperturista, pero en un contexto ideológico altamente patriarcal y misógino, asumieron de forma autoconsciente la dialéctica que se les abría entre ser, en palabras de la misma Amparo Muñoz, “una simple mercancía” (Muñoz y Fernández,

⁷ Grau, en concreto, había trabajado, en su filmografía anterior, con modelos transformadas en actrices como Teresa Gimpera en *Una historia de amor*, *Tuset Street* (1968), *Historia de una chica sola* (1969) y *Chicas de club* (1970).

2005, 16) o representar un cuerpo liberado sexualmente, tras la larga represión del nacionalcatolicismo.

Tocata y fuga de Lolita: una subjetividad airada

El 26 de septiembre de 1974 tiene lugar en España el estreno de *Tocata y fuga de Lolita*, primer largometraje del director Antonio Drove. El film constituyó un “éxito rotundo” (Asión Suñer 2022, 111) y es evidente que la presencia fugaz de los pechos desnudos de la actriz Amparo Muñoz en la escena climática que estudiaremos ayudaron a su éxito⁸. Así, por ejemplo, en la habitual sección “La película Polémica” que la revista *Fotogramas* incluía en todas sus entregas, la carta de un lector firmada con el seudónimo Doctor Triquiñuelas incluía la siguiente consideración: “Muy hermosos son los senos de Amparo Muñoz, ya era hora de que se nos muestre la belleza de una forma espontánea, sin recurrir a extrañas posturas para intentar mostrar lo máximo posible en escenas que solo daban pena. Por ver los senos – ¡y qué senos! – de Miss Universo, no se ha muerto nadie, ni se han cometido crímenes, ni se han violado a inocentes menores, ni nos hemos traumatizado” (1974). En el mismo sentido, Francisco Umbral, en un artículo publicado en *La Vanguardia Española*, constataba que “Amparo Muñoz, Miss Universo, se desmadra todos los días, tarde y noche, en una película de la Gran Vía” (1974, 10). Estos comentarios no aluden a la duración exacta que suponía la contemplación de los senos en las plateas que acogían la proyección de la cinta. La película, es verdad, mostraba unos pechos femeninos, pero los visualizaba durante un segundo y medio. La naturalidad del “destape” era relativizada por su brevedad. Se trataba, como ya hemos avanzado, de la primera vez en la historia del cine español que una actriz enseñaba sus dos senos de forma frontal y sin estrategias de semi ocultación en una pantalla cinematográfica⁹.

⁸ Según la base de datos del ICAA del Ministerio de Cultura español, el film obtuvo una recaudación de 614.177,33 euros, correspondientes a 1.754.259 espectadores.

⁹ En 1973, justo después de que Amparo Muñoz fuera galardonada como Miss España, Roberto Bodegas había dirigido *Vida conyugal sana*, estrenada en febrero de 1974, donde ella encarnaba (sin asumir ningún papel dramático) a la modelo publicitaria que aparecía en un anuncio inmobiliario. Inmediatamente después, la actriz rodaría, ya como protagonista principal, *Clara es el precio* (1975), en la que se presentaba desnuda en más de una escena, pero sin que la dirección de Vicente Aranda enfatizara o se detuviera en dichos momentos. Aunque rodada antes que *Tocata y fuga de Lolita*, la película se estrenó siete meses después de ésta, ya en abril de 1975.

La oportunidad visual de ese breve desnudo debe explicarse a partir de los cambios que sufrió la práctica de la censura en el momento del rodaje. Como señalan Gubern y Font “en los primeros meses del año 1974, la censura cinematográfica española buscó de un modo titubeante su nueva casuística, que comprendía como novedad la autorización de desnudos o semidesnudos fugazmente entrevistados” (1975, 175). Esta autorización no implicaba la necesidad de detallar o hacer explícita en el guion previo la hipotética presencia de unos senos al descubierto. En el caso de *Tocata y fuga de Lolita*, el texto presentado a la censura¹⁰, se limita a exponer que Lolita “sentada sobre la cama comienza a desnudarse” y, después de que su novio Nicolai le pregunte “pero ¿qué haces?”, la acotación siguiente indica que “Lolita sigue, como un robot, desnudándose”. No se alude, pues, a los pechos desnudos que se acabaron viendo en pantalla, pero es significativo que el informe de censura resultante mostrara una decidida suspicacia en relación con todas las escenas susceptibles de presentar un desnudo: “se advierte al productor solicitante que en la realización se cuide de no exagerar el exhibicionismo de Lolita, Ana y Olga en forma tal que se vulneren las vigentes normas”¹¹. Es evidente que el film debía moverse con ambigüedad, en ese momento clave del cine del tardofranquismo, entre la naturalización del desnudo y la espectacularización efímera del mismo.

Hay que examinar, por tanto, la secuencia, a la luz de su excepcionalidad. E interrogarse sobre los mecanismos de puesta en escena que contiene. Para ello, debemos remontarnos brevemente al argumento general del film: Lolita es una joven virgen que un día decide compartir piso con su novio, Nicolai (Francisco Algora) y Ana (Pauline Challoner), una amiga de ambos. El padre de Lolita (Arturo Fernández), preocupado por la marcha de su hija, se presenta en el piso de los jóvenes, se hace amigo de ellos, y emprende una relación secreta con Ana. Al final del film, Lolita descubre a su padre y a Ana juntos en la cama, y es ese descubrimiento la que la lleva, precipitadamente, a la búsqueda de Nicolai, ante el cual se desnuda decidida a perder la virginidad.

La escena está situada en un dormitorio en cuya pared frontal se puede distinguir la reproducción de un desnudo femenino de Modigliani,

¹⁰ Guion de *Tocata y fuga de Lolita* que se encuentra en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Caja AGA,36,05638, 194).

¹¹ Informe de censura que se encuentra en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. (Caja AGA,36,05151. Expediente 74-74).

mientras que, casi enfrente del cuadro, se observa un maniquí con los senos también desnudos. Se trata de un entorno, por tanto, que recuerda al público (¿y tal vez a los censores?) que otras formas artísticas estaban socialmente legitimadas para abordar el desnudo. Es en dicho entorno que Lolita empieza a desnudarse: primero se desprende de la blusa y luego de la falda, para quedar en ropa interior, y – ante a la ya mencionada pregunta confusa de su novio (“Pero, ¿qué haces?”) –, ella se sienta en la cama e inquiera, enfadada e incluso irritada: “¿No era esto lo que querías?” Lolita se quita el sostén y, de manera desinhibida pero brusca, muestra sus senos a un tiempo a su desconcertado novio y a todos los espectadores del film. Narrativamente, la protagonista, está reaccionando por un lado al descubrimiento que acaba de hacer de la hipocresía de su padre (que la quiere en casa pero que no se arredra a la hora de mantener relaciones con una amiga de su edad), y también a la previa insistencia del novio para que hagan el amor de una vez por todas. Esta intención narrativa debería hacernos relativizar la consideración de la escena en términos de mero destape si seguimos las tesis de Jorge Pérez (2017, 92, traducción nuestra) cuando considera que “El fenómeno del *destape* (...) se caracteriza por la sobresaturación de imágenes sexuales sin ninguna intención narrativa aparente”. Ciertamente: el destape de Amparo Muñoz forma parte del dispositivo narrativo. Sin embargo, el hecho que se muestre tan visiblemente enfadada, con una violencia que escapa a la lógica psicológica de la protagonista, sólo puede tener que ver con la irritación de una actriz obligada a mostrar los senos porque los tiempos así lo imponen. Se vislumbra una rebelde disconformidad en este primer gesto de exhibición de los pechos.

La ambigüedad de ese gesto que aspira a contener a un tiempo liberación y enfado puede ser descifrada a la luz retrospectiva de declaraciones muy posteriores de la actriz: “A mí no me parecía una liberación desnudarse, en absoluto, ¿liberación de qué?” (Aguilar 2016, 194). En este sentido, cabe considerar *Tocata y fuga de Lolita* como el inicio de una transición perversa en el terreno de los usos cinematográficos del cuerpo femenino, convertido en mera mercancía. “Para mí fue terrible – resume la actriz – (...) en esos momentos me encuentro con que me quieren en pelotas en todas las películas y era una lucha continua por reivindicar otros papeles. A mí me parecía que la transición no era dejar a las mujeres en pelotas en la pantalla, y a mí me lo pedían de forma constante. Incluso me engañaban, porque me presentaban un guion en el que no había desnudo y cuando llegaba al plató y era el momento de

hacer esa secuencia se me exigía (Aguilar 2016, 188). En relación concreta al rodaje de *Tocata y fuga de Lolita*, Muñoz es contundente: “lo pasé fatal porque también me engañaron y me colaron un desnudo” (Aguilar 2016, 189). Es evidente que si Amparo Muñoz no quería salir desnuda el engaño se tuvo que producir, porque sin el destape la película no podía funcionar: todo su dispositivo narrativo estaba enfocado en torno a crear expectativas en torno a la posibilidad del mismo. Desde la primera escena del film, Antonio Drove juega con los deseos escópicos del espectador: la película se inicia *in medias res* con un primer plano de Lolita, llorando, en la cama. Lolita se levanta, se desnuda de cara al espectador hasta quedarse en ropa interior, y se gira hacia un espejo de consola que utiliza para pintarse los labios. La imagen de la actriz se ciñe a su rostro reflejado en primer plano largo mostrando también la parte superior del pecho semicubierto por el sostén. Después, siempre en ropa interior, escoge un vestido de tirantes del armario y se lo pone, mientras se contempla en otro espejo, este de figura entera, que le revela que el cierre del vestido delata la presencia del sostén. Su figura sale fuera de campo, pero el reflejo del cuerpo entero, de espaldas, nos muestra cómo se quita el sostén; vuelve luego, finalmente, a entrar en campo con el vestido abrochado para contemplarse hasta darse por satisfecha y salir de la habitación. Si tenemos en cuenta que el desarrollo de esta escena integra la presentación de los títulos de crédito del film, pero que todo el proceso que hemos descrito suspende la inscripción de dichos títulos para que el público pueda contemplar con detalle las acciones de la protagonista, se hace evidente que existe una conciencia de puesta en escena que coquetea con la promesa del desnudo sin llegar a evidenciarlo en ningún caso. Se anuncia, por tanto, en la primera secuencia, lo que luego, en la penúltima, se recupera ya sin cortapisas. De ese primer quitarse el sostén, de espaldas al espectador, la película pasa, en su tramo final, a la abierta manifestación del desnudo que muy hábilmente ha sido reservado en la articulación de un suspense cinematográfico que se prolonga a lo largo de 90 minutos.

Hay que insistir en el proceso de autopublicidad más o menos sutil que el film articuló en torno al “acontecimiento” del desnudo de los senos, como puede comprobarse en una de las fotos fijas que acompañaron la publicidad de la película, que muestra un detalle de la mencionada primera escena, tomada desde un punto de vista diverso al que contiene la película estrenada, y en la que el gesto de la actriz a punto de quitarse el sostén bien pudo generar en el futuro espectador la expectativa de que vería en la pantalla los senos de Amparo Muñoz.

Hasta llegar a dicha mostración, otras dos secuencias inseridas en el flujo narrativo ratifican la organización del mismo desde la perspectiva de un suspense que, como razonó en su día Roland Barthes, puede siempre ser concebido como una suerte de *streak-tease* (Barthes 1973, 20). Como aquí se trata justamente de retardar el proceso que llevará a Lolita, al final del film, a desprenderse del sostén, ambas nociones – suspense y *strip-tease* – se engarzan en un proceso autoconsciente que también debía ser vivido así por el público que llenó las salas de estreno durante muchos meses. Las dos secuencias abordan los vanos intentos de Nicolai para tener relaciones con Lolita. Ambas tienen lugar en el piso de los jóvenes donde ella se ha refugiado después de fugarse de casa. En la primera, la protagonista se presta, inicialmente, a tener una relación sexual con su novio. Este la invita a acostarse con ella y Lolita primero se le acerca, en apariencia decidida, pero poco a poco muestra reticencia a llevar adelante el acto. Lo significativo del momento es que la negativa al sexo viene acompañada gestualmente de una ostensible ocultación de sus pechos ante la mirada de Nicolai, pero también (y casi diríamos que sobre todo) del propio espectador. Las manos sosteniendo el vestido cuando previamente él le ha bajado uno de los dos tirantes potencian la tensión entre lo que el público desea ver (ese primer desnudo femenino que ha sido motivo de una soterrada corriente autopublicitaria), y lo que se le niega nuevamente. La justificación de Lolita para retroceder ante el primer impulso delata el peso represivo que siente la joven: “Perdóname Nicolai, perdóname... es que... me parece mal, no puedo remediarlo... Déjame que le diga a papá que voy a vivir fuera de casa...cuando lo sepa... entonces no tendré la sensación de... ya sé que es absurdo, ¡Nicolai...compréndelo... ten un poco de paciencia...!”

La escena es significativa porque en ningún caso niega que Lolita sostenga deseo hacia Nicolai. Simplemente, alude a un imperativo represor previo – la imagen del padre – que invoca la necesidad de una autorización (y, por lo tanto, una sumisión a un principio de autoridad patriarcal) que le permita dar el paso. Cabe leer, por tanto, esta escena como un correlato de la tensión sociológica que se vivió durante el cine del tardofranquismo entre el deseo de libertad y la supeditación a la

todavía decisiva y represora autoridad de la dictadura (Asión Suñer 2022, 108)¹².

La segunda insinuación del desnudo nuevamente demorado tiene lugar al cabo de media hora aproximada de metraje y nos sitúa en la cama del apartamento. Nicolai vuelve a intentar que Lolita ceda, aunque esta ya tiene interiorizada su resistencia y hasta parece disfrutar con ella. Cuando, después de un nuevo intento, Nicolai se retira, lo hace con una increpación, medio en broma, pero al fin y a la cabo meridiana: “¡Reprimida!”. Que Lolita se lo quede mirando, sonriendo, con el aspecto pícaro de quien sabe que tiene todo el control de la situación, implica que del complejo de culpa se ha pasado a una asunción cómoda de la demora en la pérdida de la virginidad que, para el espectador, es nueva demora en la visualización del anunciado pecho al descubierto. Pero lo significativo es la autosatisfacción de Lolita por quedarse en esa zona liminar entre ley y deseo que constituye no solo el tema de la película, sino el síntoma socio-histórico sobre el que se sustenta el relato: la brecha generacional entre un pasado de represión y un incierto presente de supuesta apertura. La escena es clave para entender la evolución dramática del personaje de Lolita en tanto que la descubrimos llevando realmente el control del relato, o lo que es lo mismo, convirtiendo a Nicolai (y, de paso, al espectador) en víctima de la espera. Es esa condición la que, siguiendo a Deleuze (1973, 18) lleva directamente al grado de sufrimiento masoquista que está en la base de cualquier relato de suspense. Un masoquismo que, como leyó Gaylyn Studlar a finales de los años ochenta (1988), se encuentra especialmente en aquellas películas donde la estrella femenina demuestra su poder sobre los personajes masculinos y las audiencias. Studlar demuestra, en el estudio específico de las películas de Josef von Sternberg que protagonizó Marlene Dietrich, que la estrella se convierte en un sujeto activo capaz de desactivar la dominación de la mirada masculina dentro y fuera de la pantalla. Esta tesis nos permite detectar hasta qué punto Amparo Muñoz acaba por llevar las riendas del control narrativo y visual de la película, convirtiéndose en un sujeto que juega con el espectador y su novio en la ficción. Incluso en el instante final en que muestra los pechos, se inscribe la disconformidad de la actriz en forma de enfado e irritación. Amparo Muñoz, con su pregunta irada “¿No era esto lo que querías?” no manifiesta

¹² La idea del destape como metáfora de la nueva etapa transicional es desarrollada por Morcillo (2015), Mari (2003), Pérez (2017) o Rincón (2014).

su satisfacción “liberada” por enseñar sus senos: contrariamente, increpa a las audiencias y a su novio, menospreciándolos por su sed de verla de una vez por todas “en pelotas” (nos ceñimos a la expresión que deja ir la propia estrella en las declaraciones aludidas previamente). Aunque ciertamente se doblegue a mostrar sus pechos, se escucha en este instante la “voz” de la actriz que, con su tono disconforme – e incluso autoritario –, cuestiona la mirada masculina. La inesperada impertinencia de su pregunta y gesto airado desmonta la complacencia de aquellos espectadores que iban a contemplar con lascivia los pechos de la Miss Universo española.

La trastienda: una subjetividad reflexiva

El 23 de febrero de 1976, tres meses y tres días después de la muerte de Franco, tiene lugar el estreno en España de *La trastienda*, presentada en las carteleras como la película que contiene el primer desnudo integral del cine español. Un año antes, en febrero de 1975, se habían dado a conocer las nuevas normas de censura que permitían el desnudo siempre y cuando no se presentara “con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incidiera en la pornografía” (Hopewell 1989, 89). Fue esta normativa la que permitió la exhibición del desnudo integral protagonizado por la actriz María José Cantudo.

Como en el caso de *Tocata y fuga de Lolita*, *La trastienda* no fue concebida en absoluto como un producto *explotation*, sino como una película que podía defenderse por sí sola en su calidad de drama intimista en torno a una trama de infidelidad en el contexto puritano de la ciudad de Pamplona: el doctor Navarro (Frederic Strafford), un médico vinculado al Opus Dei, iniciaba una relación adúltera con una de sus enfermeras, Juana (María José Cantudo). La presión ejercida por el capellán de la familia obligaba finalmente al protagonista a dejar la ciudad, pero a abandonar también a Juana. La película constituía, así, la radiografía de un contexto socio-histórico liminar, entre dos épocas y sensibilidades, abordado con sentido transgresor y sin cortapisas. En ese espacio sociológico fronterizo, el desnudo de la actriz protagonista podía ser leído como una acción de simbólico avance en el desmantelamiento de la represión sexual en el franquismo (Pérez 2017; Pascual Bordón 2022 o Castro García 2009).

María José Cantudo no llegó a ser Miss España ni Miss Universo como su coetánea Amparo Muñoz, pero sí que había conseguido el título de Miss

Madrid. Su procedencia, en definitiva, no era tan distinta, y su protagonismo en *La trastienda* manifiesta nuevamente la importancia que tendrían los cuerpos lanzados al estrellato después de oportunos éxitos previos en concursos de belleza. Cantudo había iniciado su experiencia como actriz en el campo de la fotonovela encarnando a prototípicos personajes románticos, había debutado poco después en el cine con algunos papeles menores en el género del fantaterror español, y había conseguido la fama en el programa de televisión *¡Señoras y Señores!*, emitido entre 1974 y 1975 (Pascual Bordón 2022, 233). Su aparición en *La trastienda* suponía, en relación a su breve trayectoria cinematográfica, prestigiar culturalmente un cuerpo hasta entonces integrado a la lógica alimenticia del subgénero: el film de Jorge Grau acabaría obteniendo la calificación de “interés nacional”, reconocimiento comprensible dado el prestigio del director como representante de la ya consolidada generación del Nuevo Cine nacido en la década anterior. Sin embargo, esa ascensión en el escalafón de la actriz, ahora protagonista de un film susceptible de una favorable recepción cultural, pasaba por el “detalle” del desnudo excepcional, previsiblemente polémico.

Como sucede en el caso de *Tocata y fuga de Lolita*, la explicitud de la escena nunca estuvo en el texto del guion enviado a censura. En él, la escena está relatada de la siguiente forma:

“Juana, entra con aire indolente en su casa (...). Juana aumenta el desorden quitándose los zapatos y tirándolos en cualquier parte. Después hace lo mismo con su blusa, falda, etc. Toma de pasada una pieza de fruta y la muerde, mientras realiza su extraño strip-tease, paseando en penumbra por la casa (...). Llega al lavabo y enciende la luz. En el espejo, sobre la pila llena de rulos para el pelo, vemos cómo se refleja su cuerpo”¹³.

Si el texto del guion mantiene cierta ambigüedad respecto a lo que se mostrará (atención al impreciso “etc” de la descripción), la escena rodada recoge el desnudo frontal de la actriz en toda integridad. La secuencia tiene lugar en el minuto 9 de película y constituye la presentación de la protagonista. Juana, el personaje que interpreta

¹³ El guion de *La trastienda* que se encuentra en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Caja AGA, 36,05707).

Cantudo, se desentiende de la fiesta a la que quieren llevarla las dos amigas con las que comparte piso (estamos en el inicio de los San Fermín, en la ciudad de Pamplona), se retira a su habitación, se desnuda con naturalidad y se detiene a recoger una manzana, en un gesto muy explícitamente asociable al arquetipo tentador de Eva. La puesta en escena sitúa toda su gestualidad en la penumbra, hasta que Juana se contempla finalmente ante un espejo de cuerpo entero durante un tiempo de proyección casi tan breve como el de los pechos en *Tocata y fuga de Lolita* (en concreto, tres segundos y medio). En palabras actuales de la propia María José Cantudo, “¿Qué desnudo? Si apenas no se ve nada (...) El pechito lo tenía tapado por el pelo y lo otro era tan frondoso que parecía un bikini¹⁴”.

Por breve que sea el desnudo integral, este vincula antes que nada la captura de una mirada de la actriz hacia sí misma. Aunque la lógica comercial del film pudiera responder a unos intereses de objetualización del cuerpo femenino, asistimos, aquí, a la nítida manifestación de una subjetividad o “figuración” femenina (Braidotti 2000, 26). En la mirada de María José Cantudo podemos leer una interrogación sobre su identidad. No hay complacencia ni rechazo en su rostro y es evidente que la escena no es necesaria narrativamente. En el deambular desnuda por su apartamento y detenerse e interrogarse ante el espejo se visualiza desde el inicio que la protagonista es poseedora de una interioridad activa reflexiva. Juana se mira y se erige como una “figuración en el que se muestra buscándose”, convirtiéndose en estos instantes en una visión descentrada y estratificada del sujeto, en una entidad dinámica y cambiante” (Braidotti 2005, 15). Lo que la escena propone desde el punto de vista de la representación es un cómodo encuentro de la subjetividad femenina con el cuerpo que la representa sin complejos.

El hecho de que dicho instante tenga lugar casi al principio del film, lo aleja de la retórica del suspense asociado a un dilatado striptease (como en el caso de *Tocata y fuga de Lolita*) para zanjar de entrada las expectativas en torno al desnudo. Se trata de una estrategia similar a la que utilizaba Alfred Hitchcock cuando decidió colocar sus apariciones auto-publicitarias siempre al inicio de sus películas para evitar que el

¹⁴ Declaración que hizo para el programa de televisión *Y ahora Sonsoles*, emitido en Antena 3 el 7 de febrero de 2024.

público estuviera pendiente de su aparición, y no del seguimiento de la trama (Truffaut 1974, 44).

La ubicación de la polémica escena casi al inicio no impide, por otro lado, que algunos desnudos no anunciados de otras mujeres – y uno de ellos nuevamente integral – se inscriban eventualmente en la película, sin retórica y con espontaneidad. Se trata de los que tienen lugar en el apartamento que Juana comparte con otras dos compañeras, Paz (Susana Estrada) y Begoña (Covadonga Cadenas) y que las actrices que las encarnan afrontan expeditivamente sin rubor. En una secuencia en la que Juana, después de ser acompañada en el coche del doctor Navarro hasta su piso, entra en él, se encuentra con la primera de ellas planchando, totalmente desnuda – captada de manera algo lateral, pero no lo suficiente como para impedir la visión de su pubis.

El aparente naturalismo con el que este otro desnudo integral se presenta en el film no deja de responder a una fantasía masculina (imaginar que las mujeres planchan sin ropa en una intimidad doméstica compartida) pero el hecho de que el anzuelo visual de la escena no estuviera centrado en la protagonista minimizó significativamente la repercusión de la misma. La presencia del pubis al descubierto no tenía relevancia si no estaba asociado a la “estrella” del film. Esta circunstancia es esencial para profundizar en el hecho de que la era del destape no consistió en un catálogo de imágenes de cuerpos femeninos desnudos escogidos indiscriminadamente, sino que exigió la creación de un verdadero sistema de “estrellas” del desnudo cuyos cuerpos cobraban significación en la medida que eran anunciados, mostrados y entrevistados dentro y fuera del plató de rodaje. Susana Estrada estaba a punto de formar parte de dicho circuito, pero no todavía cuando se mostró totalmente desnuda en *La trastienda*. Es significativo que su presencia nunca sea mencionada como factor esencial para la recepción popular de la película. El devenir inmediato de su biografía supondría un cambio de rumbo clave respecto a la percepción que el público hizo de ella, en tanto que, siguiendo curiosamente los pasos fundacionales de Cantudo, llegó a ser la primera actriz que se mostró de cuerpo entero en un escenario teatral¹⁵. Pero hasta llegar ahí, su presencia en *La trastienda* debía quedar fuera de una memoria colectiva totalmente condicionada por el impacto mediático que había supuesto el desnudo anunciado, publicitado, y resuelto

¹⁵ Se trata del espectáculo *Historias del Strip-tease*, estrenado en Madrid el verano de 1976.

taxativamente en los primeros minutos, de la única verdadera *estrella* femenina del film: María José Cantudo.

No resulta extraño, en definitiva, que aquel primer desnudo integral de la actriz se convirtiera en uno de los centros de interés periodístico (y sociológico) de la película. Como documenta Ardanaz Yunta (2018, 207), el productor, José Frade, promocionaba el film en la revista *Cartelera Turia* “no como una película sobre la apertura sino sobre la libertad”. Pero como sucede con las declaraciones que hemos recogido de Amparo Muñoz en el anterior epígrafe, la percepción de María José Cantudo tenía de aquel film no se correspondía con la del productor: “Para mí aquella libertad de enseñar... de que España se abría al mundo... no fue ninguna liberación. Creo que la liberación de España en ese momento no fue que una señora enseñara el cuerpo o el pecho, creo que la transición fue mucho más importante” (Aguilar 2012, 36-37). Muñoz y Cantudo coinciden, en definitiva, cuando manifiestan, retrospectivamente, que la transición suponía una oportunidad mucho más trascendente para la sociedad que la mera utilización de sus cuerpos. Ello no significa que la segunda no admitiera los valores positivos de su propio desnudo: en una entrevista realizada por David Barba para su libro *100 españoles y el cine* (2009, 344), la actriz afirma sentirse “orgullosa de pertenecer a algo que fue positivo para nuestro país”. “Lo único que enseñé fue un cuerpo que era mío. Fue un canto a la libertad. Con el destape hubo un poco de todo: gente que sólo quería hacer negocios y gente inteligente que entendía que España necesitaba esos desnudos...”. En la misma entrevista y en otras declaraciones anteriores y posteriores de la actriz, María José Cantudo había afirmado que se había desnudado “porque tenía que trabajar. Pero me pasó factura”¹⁶. También es famosa la declaración – que recoge David Barba (2009) – de que había “llorado” antes de hacer la escena. Es evidente, por lo tanto (en la misma línea de Muñoz) que en aquel momento María José Cantudo se había sentido utilizada y también engañada: “Yo no sabía que esa escena iba a verse en la película. Llegué con mi marido y cuando vimos la secuencia en la pantalla quedé paralizada. Nos fuimos a casa inmediatamente”. (Barba 2009, 343). El entramado de declaraciones es sin duda contradictorio, pero cifra la indeterminación de un momento histórico en verdad resbaladizo, al que la voz de esas actrices ha acabado

¹⁶ Declaración que hizo para el programa de televisión *Y ahora Sonsoles*, emitido en Antena 3 el 7 de febrero de 2024.

dotando de un grado de iluminación y de matiz netamente superior a la bravuconería más bien frívola de la mayoría de los productores, periodistas y cronistas de la época.

Conclusiones

Este artículo ha abordado la significación estética y socio-histórica de dos secuencias de desnudo fundamentales en la llamada “era del destape”, nacida durante el cine del tardofranquismo. A través del análisis de la puesta en escena de dichas secuencias, así como de su ubicación en la estructura narrativa de ambos films, se ha evidenciado que la detención narrativa y la brevedad extrema conforman los polos complementarios de una operación destinada a ampliar los límites de la representación del cuerpo de la actriz en el contexto de la producción filmica nacional.

Esos cuerpos desnudos que las escenas analizadas promovieron no fueron tratados como meros cuerpos para el placer ocular. La significación de los desnudos estuvo siempre asociada a la consideración de las actrices en tanto que nuevas estrellas cinematográficas. En este sentido, los pechos de Amparo Muñoz y el pubis de María José Cantudo se convierten en significantes metonímicos de una cultura del estrellato femenino durante el cine del tardofranquismo: la que exige, en una u otra medida, que estas figuras representativas del tránsito entre represión y libertad den a ver las partes hasta entonces prohibidas de su cuerpo como provocativos (pero obligados) estandartes de una nueva sensibilidad en torno al erotismo cinematográfico. Tanto Amparo Muñoz como María José Cantudo han dejado claro, en las diferentes fuentes referidas y en sus biografías (Muñoz y Fernández, 2005; Aliaga Carratalá, 2016), que se sintieron tratadas como objetos. El hecho de que en estas escenas pioneras hayamos detectado una gestualidad femenina que podría revelar una “voz” de las protagonistas (espontánea e irritada en un caso, serena y autorreflexiva en el otro) no significa que se pueda constatar la existencia de una subjetividad generadora de nuevas identidades más allá del sistema patriarcal (De Lauretis 1992, 96). Sí es cierto, sin embargo, que la puesta en escena de los fragmentos analizados captura un comportamiento de la mujer absolutamente impensable en los años anteriores. Por primera vez en el cine español, se trataba de presentar directamente el cuerpo femenino con toda naturalidad. Aun con su todavía prudente y obligada brevedad, ambos instantes permitían

celebrar que el sexo sin encubrimiento podía estar presente en las pantallas de un país marcado hasta entonces por la represión.

En palabras de Jorge Pérez (2017, 93, traducción nuestra), “no hay nada inherentemente reaccionario o progresista en la explotación comercial del cuerpo erotizado”. La dialéctica que se establece entre la objetualización del cuerpo y la liberación de este no deja de responder a la pluralidad agencial de la subjetividad femenina. Como escribe Teresa de Lauretis, (2000, 116) es el “continuo transformarse de la mujer de sujeto en objeto y viceversa lo que sienta las bases de una relación diversa de las mujeres con el erotismo, el saber y el poder”. Nada estaba escrito o predeterminado, en esos años de transformación política, respecto al papel que las mujeres debían adoptar en el esperado proceso de emancipación de sus identidades después de la larga represión de la dictadura. La ambigüedad en que plantean las dos escenas había de constituir, en definitiva, el reflejo poliédrico de las muchas incertidumbres que esos cuerpos desnudos afrontaron en el intervalo lleno de contradicciones trazado por el cine español durante los primeros años del “destape”.

Agradecimiento

Esta publicación es parte del proyecto PID2021-124377NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, EU.

Referências

Aguilar, José. 2012. *Las estrellas del destape y la transición: el cine español se desnuda*. Madrid: T&B.

_____. 2016. *Divinas y humanas. Mis actrices hablan de erotismo*. Madrid: Notorius.

Alberich, Ferran. 2002. *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento, Fundación Colegio del Rey, Comunidad de Madrid, 2002.

Aliaga Carratalá, Toni. 2016. *María José Cantudo: la trastienda de una actriz*. Madrid: Cacitel.

- Ardanaz Yunta, Natalia. 2018. *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva del género*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Asión Suñer, Ana. 2022. *La tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición*. Barcelona: Laertes.
- Barba, David. 2009. *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du text*. París: Seuil.
- Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2005. *Metamorfosis. hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Castro García, Amanda. 2009. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK.
- Curry, Ramona. 1996. *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Lauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- _____. 2000. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y horas.
- Deleuze, Gilles. 1973. *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus.
- Dyer, Richard. 2001. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Fouz-Hernández, Santiago (Ed.). 2017. *Spanish Erotic Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Figueras, Jaume. 2004. *Adivina quién te habla de cine*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Fotogramas*. 1975a. "Amparo Muñoz. De profesión Miss películas". 4 de julio de 1975, 1394.
- _____. 1975b. "María José Cantudo, cordobesa y poco friolera". 9 de mayo de 1975, 1386
- Gubern, Román y Font, Domènec. 1975. *Un Cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.

- Hansen, Miriam. 1986. "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship". *Cinema Journal*, V. 25, 6-32.
- Hollinger, Karen. 2006. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. London: Routledge.
- Hopewell, John. 1989. *El cine español después de Franco 1973-1988*. Madrid: ediciones El Arquero.
- Marí, Jorge. 2003. *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*. Madrid: Libertarias.
- Martialay, Félix. 2017. *El cine español durante el franquismo*. Oviedo: El sastre de los libros.
- Monterde, José Enrique. 1993. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.
- Morcillo, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Morin, Edgar. 1972. *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- Muñoz, Amparo y Fernández, Miguel. 2005. *La vida es el precio: memorias*. Barcelona: Ediciones B.
- Pascual Bordón, Hugo. 2022. *Jordi Grau. Un estudio cultural de su obra cinematográfica (1957-1995)*. Valencia: Shangrila.
- Pérez, Jorge. 2017. "Undressing Opus Dei: Reframing the Political Currency of *Destape* Films". En *Spanish Erotic Cinema*, editado por Santiago Fouz-Hernández. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ponce, José Maria. 2004. *El destape nacional: crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: Glénat.
- Pravadelli, Veronica. 2014. *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Bari: Laterza.
- Qi, Fang. 2020. "La construcción del sujeto femenino en el cine chino después de la Revolución Cultural: a partir de las miradas de Gong Li". *Arte, Individuo y Sociedad (AIS)*, V.32, 247-268. <https://doi.org/10.5209/ARIS.63176>.
- Rincón, Aintzane. 2014. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales; Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela

Studlar, Gaylyn. 1988. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and Masochistic Aesthetic*. Urbana and Chicago: Columbia University Press.

Triquiñuelas, Dr. 1974. *Fotogramas*, 1362, 22 de noviembre de 1974.

Truffaut, François. 1974. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

Umbral, Francisco. 1974. *La Vanguardia Española*, 9 de noviembre de 1974.

Filmografía

Ceremonia sangrienta [largometraje, 35 mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1972. 85 min.

Chicas de club [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1970. 106 min.

Clara es el precio [largometraje, 35mm.]. Dir. Vicente Aranda. España, 1975. 91 min.

El amor del capitán Brando [largometraje, 35mm.]. Dir. Jaime de Armiñán. España, 1975. 93 min.

El chulo [largometraje, 35mm.]. Dir. Pedro Lazaga. España, 1974. 90 min.

El secreto inconfesable de un chico bien [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1976. 89 min.

Historia de una chica sola [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1969. 86 min.

La celestina [largometraje, 35mm.]. Dir. César Fernández Ardavín. España, 1969. 126 min.

La loba y la paloma [largometraje, 35mm.]. Dir. Gonzalo Suárez. España, 1974. 94 min.

La trastienda [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1976. 102 min.

No profanar el sueño de los muertos [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, Italia. 1974. 93 min.

Noche de verano [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1962. 101 min.

Tocata y fuga de Lolita [largometraje, 35mm.]. Dir. Antonio Drove. España, 1974. 88 min.

Tuset Street [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau, Luis Marquina. España, 1968. 89 min.

Una historia de amor [largometraje, 35mm.]. Dir. Jorge Grau. España, 1967. 108 min.

Vida conyugal sana [largometraje, 35mm.]. Dir. Roberto Bodegas. España, 1974. 87 min.

From Tocata y fuga de Lolita (1974) to La Trastienda (1976): female subjectivities at the early stages of the destape in spanish cinema

ABSTRACT This article analyzes the *mise en scène* and the reception process of two female nude movie clips that are very representative of the early stages of the *destape* in Spanish cinema. On the one hand, it addresses the first frontal nude of actress Amparo Muñoz's breasts in *Tocata y fuga de Lolita* (1974). On the other, the first full body nude, starring María José Cantudo, in *La trastienda* (1976). The article explores the extent to which Muñoz and Cantudo, the protagonists of two progressive films that were born from a patriarchal and misogynistic ideological context, self-consciously assumed this dialectic: torn in between being object-bodies for the male gaze and women who longed to present their own subjectivity.

KEYWORDS *Destape*; nude; late francoism; spanish transition; *Tocata y fuga de Lolita*; *La trastienda*; Amparo Muñoz, María José Cantudo; female subjectivity; spanish cinema.

Da Tocata y fuga de Lolita (1974) a La trastienda (1976): as subjetividades femininas no início da destape no cinema

RESUMO Este artigo analisa o processo de encenação e recepção de dois fragmentos de nus femininos muito representativos dos primórdios da revelação no cinema espanhol. Por um lado, aborda-se o primeiro nu frontal dos seios da atriz Amparo Muñoz em *Tocata y fuga de Lolita* (1974); de outro, o primeiro nu completo, estrelado por María José Cantudo em *La trastienda* (1976). O artigo investiga até que ponto Muñoz e Cantudo, protagonistas de filmes com vocação aberta, mas num contexto ideológico altamente patriarcal e misógino, assumiram conscientemente a dialética que lhes estava aberta entre serem corpos-objetos pela mera satisfação do olhar masculino e tornar presente sua subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE *Destape*; nu; franquismo tardio; transição espanhola; *Tocata y fuga de Lolita*; *La trastienda*; Amparo Muñoz, María José Cantudo; subjetividade feminina; cinema espanhol.

Recebido a 12-07-2024. Aceite para publicação a 9-08-2024.