

LIBERACIÓN Y REAPROPIACIÓN CORPORAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: INSURGENCIAS DESNUDAS DE AMPARO SOLER LEAL ENTRE 1975 Y 1979*

VÁLERI CODESIDO-LINARES

DAVID FUENTEFRÍA RODRÍGUEZ

FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

I. DESNUDECES CONTRA EL MURO Y PRIMEROS VIENTOS DE CAMBIO

A lo largo de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, el cine español moldeó una feminidad exacerbada en la configuración de la mítica Sara Montiel. La afirmación de Bettetini, según la cual «a veces, parece que casi la sola presencia del mismo[a] divo[a], en películas distintas, pueda constituir las en género» (1984: 53), encuentra un claro ejemplo en la filmografía de la estrella manchega, cuya imagen combinaba sensualidad y vestuario ceñido, aunque sus personajes lograban mantener una moral alineada con el franquismo (Pérez-Méndez, 2021: 45). Ya a finales de los años sesenta, la prensa femenina empezó a mostrar cuerpos desnudos o semidesnudos con fines comerciales, adaptando su representación a distintos códigos: higiénicos, glamorosos o hipersexualizados (Payling y Loughram, 2022: 1356). Mientras, la presencia de las mujeres en las universidades

experimentaba un aumento parejo al de la nueva clase urbana, vinculada a los servicios, de la España desarrollista.

Durante la Transición española, en particular entre 1975 y 1978, se impulsa también una cultura política reivindicativa y una emergente industria erótica, simultáneamente (Labrador, 2020). Tras la adquisición de nuevas libertades, el cine de la Transición se sitúa en contraste con el del Tardofranquismo, ya que pone el foco precisamente en aquellos aspectos que la censura limitaba en el periodo anterior. En este sentido, el desnudo puede suponer un símbolo de liberación o un elemento ornamental, pues un cuerpo que se considera bello puede comprenderse como un elemento decorativo (López Betanzos, 2023). Y, por su novedad en las pantallas patrias, también altamente rentable en los años del «destape», el cual generó una filmografía de «guiones que a veces parecían producto de efectos psicotrópicos», y de «un enfoque del individuo que desafiaba todas las normas

establecidas» (Aguilar, 2012: 12). Directores de géneros nacionales como el *fantaterror* —Jorge Grau o Amando de Ossorio— pasan a rodar en concordancia con la ola de erotismo y a introducir sus propios apuntes de «destape», siendo Jesús Franco el que llega a acomodarse en la clasificación —exclusivamente española— de cine «S». El desnudo, como reivindicación, expresaba además una capacidad especial para reconfigurar lo sociopolítico, al presentar la vulnerabilidad como una base para el intercambio, y al escenificar zonas íntimas de disrupción y desidentificación (Eileraas, 2014: 42). A este respecto, si bien, inicialmente, una parte de la motivación tras el «destape» fue reivindicativa, el término en sí hace popularmente referencia al fenómeno generalizado que invadió prensa, medios de comunicación, teatros y, sobre todo, cines, y que se justificaba en el cuerpo desnudo de las mujeres, en la estela de Seguin Vergara cuando afirmaba que «el *destape* es, antes que nada, el desvelo de una parte del cuerpo de algunas actrices» (2015: 72). Esta es una definición generalizada y aprobada por la academia en el estudio del fenómeno, así como por sus propias protagonistas (Ardanaz, 2018: 152). Por tanto, no sería posible desligar el cuerpo femenino, desnudado y publicitado, del posicionamiento sociocultural de la mujer, pues «estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos; estamos constituidos por los campos del deseo y de la vulnerabilidad física, somos a la vez públicamente asertivos y vulnerables» (Butler, 2006: 36).

De este modo, un gran número de actrices consagradas navegaron la ola de erotismo, así como la desnudez prácticamente imperativa durante los años del «destape». Cabría señalar que las estrellas del cine «S» operaban con cierta asiduidad como embajadoras del desnudo femenino cinematográfico en los medios de comunicación y más allá de la gran pantalla. Entrevistas como la de Eva Lyberten en el programa *Su turno* (RTVE, 1982) o el pecho desnudo de Susana Estrada, en el momento de recoger el premio del diario *Pueblo* de

la mano de Enrique Tierno Galván en 1978 (Sanz, 2013), describen *ad hoc* tales rupturas de época. Pero, en el fenómeno del «destape», un porcentaje considerable de actrices consolidadas, así como de aquellas pertenecientes a la nueva hornada, también emplearon el desnudo como elemento estético-narrativo para reconfigurar parte del discurso cinematográfico transicional. De ahí que la presente investigación proponga analizar la representación cinematográfica del cuerpo de la mujer durante la Transición, a la que dieron voz, rostro y forma las actrices en activo durante los años de la «ola de erotismo». Para ello, nos centraremos en un modelo de *actriz consolidada* que personificó Amparo Soler Leal (25 de agosto de 1933-25 de octubre de 2013), con el objetivo de examinar, mediante el análisis textual, la desnudez del cuerpo como elemento narrativo-discursivo.

Razones de peso justifican su elección para este estudio: el rasgo más evidente, relacionado con la edad, sitúa a Soler Leal en este caso como pionera del desnudo en la madurez, en conexión con su propia madurez interpretativa, por cuanto la actriz se valió del recurso como herramienta discursiva para explorar temas de liberación y crítica social, desde una perspectiva comprometida. De hecho, a ella se debe el primer desnudo frontal integral —con 42 años— de la filmografía nacional, en el film *La adúltera* (Roberto Bodegas, 1975), estrenado justo un mes antes que la célebre *La trastienda* (Jorge Grau, 1976), a la que suele atribuirse el hito por su recordada escena con María José Cantudo. Por si fuera poco, Soler Leal participó, además, en

A AMPARO SOLER SE DEBE EL PRIMER DESNUDO FRONTAL INTEGRAL —CON 42 AÑOS— DE LA FILMOGRAFÍA NACIONAL, EN EL FILM LA ADÚLTERA (ROBERTO BODEGAS, 1975), ESTRENADO JUSTO UN MES ANTES QUE LA CÉLEBRE LA TRASTIENDA (JORGE GRAU, 1976)

la mayor parte de la escasa filmografía dirigida por mujeres en esta época —¡Vámonos, Bárbara! (Cecilia Bartolomé, 1978) y *El crimen de Cuenca* (1979) o *Hablamos esta noche* (1982), ambas cintas realizadas por Pilar Miró—, contestando netamente, durante el período, en sus roles de esposa y madre a algunos de los encorsetados papeles que había encarnado durante la dictadura. Todo ello sin contar, por último, y amén de sus propias insurgencias desnudas, con aquellas otras de actrices quizá menos destacadas durante la Transición, pero en cuyos prolegómenos también mantuvo Soler Leal una suerte de acompañamiento, mediante aventuradas presencias o papeles destacados, como en *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977) o *Jugando a papás* (Joaquín Coll Espona, 1978).

La elección de los límites temporales, por su parte, se debe al cambio de discurso cinematográfico en esos años, con un destacado incremento del contenido sexual y/o violento explícito (Codesido-Linares, 2022), que abarca su pico más importante entre 1975 y 1979. En cierto modo, la exposición corporal trascendía el erotismo para convertirse en una forma de reivindicación y ruptura cultural, tras años de una dictadura sexualmente represiva. En palabras de Foucault, si el sexo está reprimido, es decir, condenado a la prohibición, simbolizarlo presenta una transgresión deliberada que anticiparía la llegada de la libertad (1978: 6), por lo que el ejercicio discursivo de lo sexual explícito, en mayor o menor grado, se presentaba inherente al cambio. Y si bien lecturas como la de Colaizzi proponen que «la magia del cine se basa en la manipulación del placer visual, en la codificación de lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal» (2003: 340), el período analizado encuentra mayor justificación en los postulados de Butler, cuando afirma que, en realidad, «los cuerpos nunca cumplen totalmente con estas normas, y las inestabilidades del proceso abren posibilidades para rematerializaciones que cuestionan la hegemonía de las leyes reguladoras» (2022: 19). En este sentido, la labor reivindicativa de Soler Leal,

como actriz consolidada en los años de la Transición resulta, por tanto, ilustrativa, reincidente y fecunda dentro del cambio de ciclo.

Veamos ahora, primeramente, la modelización integradora y posible en torno a las distintas tipologías de actrices que, conforme a la investigación citada (Codesido-Linares, 2022), poblaron el panorama cinematográfico de la época, como guía para entender y encuadrar, de forma efectiva, a Soler Leal como actriz consolidada.

2. HACIA UNA TAXONOMÍA CARNAL. TIPOS DE ACTRICES DURANTE LA ÉPOCA DEL «DESTAPE»

Nuestro planteamiento incluye a todas aquellas actrices que pusieron cuerpo, rostro y actitud a la esfera cinematográfica española durante los años que contemplaron el «destape», desde sus caracterizaciones puramente eróticas hasta su aspecto reivindicativo. Se trata de una propuesta conforme a la cual tendríamos:

1. Actrices consagradas: concarreras consolidadas previamente en films de relevancia por su calidad, reconocimiento y/o popularidad.
2. Actrices emergentes:
 - a) Actrices de relevo: rostros juveniles que pueblan los nuevos largometrajes referenciales.
 - b) Actrices del cine «S»: especializadas en largometrajes de explotación de lo sexual y/o violento.
 - c) Actrices/*vedettes*: que alternan la interpretación cinematográfica con la revista teatral.

Sobre las artistas consagradas en la época, generalmente aplica que, «si bien es cierto que aún no existía una estructura de formación interpretativa destinada a la carrera de actriz, lo más habitual era que las actrices comenzaran a formarse en compañías teatrales» (Sánchez Rodríguez, 2018: 26), como Aurora Bautista o la propia Soler Leal. Ellas y otras abrazaban, por tanto, carreras consolidadas durante los años sesenta, y, en los albores de la Transición, se encontraron con la

«ola de erotismo» y el, prácticamente, normativo desnudo femenino en el cine del momento. Estas actrices interpretarán en películas que implican desnudos y, asiduamente, escenas de cama en el pico del «destape», entre 1975 y 1978. A posteriori, este grupo se aleja de papeles con notas acentuadamente eróticas, para continuar con carreras al abordaje de papeles desmarcados de estos presupuestos o incluso abandonando el cine. Por otro lado, desnudos muy concretos marcarán hitos importantes del fenómeno: «El acontecimiento de Marisol, desnuda en *Interviú* en septiembre de 1976, hizo que todos los españoles —se vendieron un millón de ejemplares— se enteraran de que el cambio iba en serio» (Bassa y Freixas, 1996: 115). En las películas, se apuntalarían nuevas escisiones, desde Concha Velasco, en *Yo soy Fulana de Tal* (Pedro Lazaga, 1975) y *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976), hasta Rocío Dúrcal, con su participación en la película *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), entre otras que contribuirían a consolidar este marco.

La segunda clasificación comprende a las actrices entonces emergentes, organizadas en tres subcategorías principales: de relevo, del cine —mayoritariamente— «S» y actrices/*vedettes*. Las actrices de relevo emergen durante la Transición e integran el desnudo cinematográfico en muchos, o incluso en la mayoría, de los papeles que interpretan dentro de un cine político, disidente o, al menos, adscrito a la «tercera vía». Dichas artistas ponen un rostro rejuvenecido a un cine español aperturista, que, en su narrativa, evoluciona hacia el posterior cine de la democracia en una representación, en cierta medida, del «cuerpo femenino como alegoría del cuerpo de la nación» (Morcillo Gómez, 2015: 153): deseado, descubierto y, paulatinamente, reapropiado. Constituyen ejemplos diáfanos Ángela Molina —*Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), *Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1978)—, Inma de Santis —*Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975)—, Ana Belén —*La petición* (Pilar Miró, 1976), *La criatura* (Eloy

de la Iglesia, 1977)—, Fiorella Faltoyano —*Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977)— o Emma Coen —*Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978)—. Al margen de la novedosa carnalidad, los papeles que interpretan difieren netamente de las narrativas del franquismo desarrollista, pues representan las insurgencias de la juventud del momento y suponen un reflejo, en otros aspectos, del cambio sociocultural.

Pero, entre las actrices emergentes, se encuentran, también, las que inician su carrera durante la Transición y protagonizan películas de cine «S», exclusiva o mayoritariamente. El discurso de este cine erótico, que solía recrearse en la sexualidad femenina, cumplía una función de entretenimiento, aunque con frecuencia suele concedérsele una suerte de pátina política. Por ejemplo, la que proponía Vázquez Montalbán a propósito de «la feminización del proceso transicional, la equiparación metafórica de la censura con un corsé cuya ruptura descubre tanto los cuerpos físicos como los entresijos de la vida política» (Marí, 2007: 129). Tal postura ha sido contestada en debates paralelos, como el que discute la conveniencia de que

el poder democratizador del discurso obsceno deba entenderse esencialmente —en una sociedad de consumo— como la posibilidad de que «todos» —los varones adultos, o algún varón con su compañera— accedieran a mercancías sexuales y a «perversiones» otrora reservadas a una elite masculina que las disfrutaba clandestinamente (Peña Ardid, 2015: 110).

Con todo, el debate puede beneficiarse del análisis de contextos específicos, como los que aquí abordamos.

Se plantea una última categoría de actrices, que también hacen revista durante los años de la Transición. Estas *vedettes* y artistas cinematográficas encarnan papeles que demandan más presencia física que trabajo actoral, poniendo cuerpo y rostro a una parte relevante del fenómeno del «destape». Ejemplos de ello serían Bárbara Rey, Esperanza Roy o la propia María José Cantudo. En

esta categoría, además, cabe englobar otros perfiles de portentosos y atractivos físicos, que combinan la interpretación con una fuerte presencia profesional en diversos ámbitos de las artes y/o los medios de comunicación, como la televisiva Ágata Lys o la actriz y modelo Teresa Gimpera.

En la categorización propuesta, registramos la labor de la diversidad de actrices durante el período y la relevancia de quienes estuvieron en primera línea del «destape», como las actrices del cine «S», si bien hay que considerar hitos relevantes a las actrices consagradas y su apuntalamiento a los renovados aires que aportaron las actrices emergentes de relevo. Pese a que este «mapa» evidencia una vía abierta a líneas de investigación amplias y muy ramificadas, nos enfocaremos, para este análisis, en una selección de discursos clave de la filmografía protagonizada por la consagrada Amparo Soler Leal, concretamente en *La adúltera*, *¡Vámonos, Bárbara!* y *El crimen de Cuenca*.

3. LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO, EL «DESNUDO FELIZ», LA AGITACIÓN LIBERTARIA

El medio filmico articula la realidad por medio de «la selección y combinación de objetos o sucesos prefilmicos reales —rostro, paisajes, gestos, etc.— en cada fotograma» (De Lauretis, 1984: 71). Según Mulvey, no obstante, resulta necesario desafiar el egoísmo y la autoafirmación que han sido el clímax de la historia del cine hasta tiempos recientes. Se trataría de abrir camino a una completa negación de la facilidad y plenitud —en este caso— del erotismo en el séptimo arte. La alternativa es experimentar la emoción de superar el pasado sin rechazarlo, trascender formas anticuadas u opresivas o atreverse a romper con las expectativas habituales de placer para crear un nuevo lenguaje del deseo (2006: 344). En este sentido, algunas de las actrices por cuyo relumbrar en los años sesenta «fueron seleccionadas para viajar por el mundo como embajadoras de los ideales de una nación

a través de su imagen, su mentalidad o su bagaje profesional» (Sánchez Rodríguez, 2018: 26), tendrían, en la figura de Soler Leal, un perfecto ejemplo representativo; también tras el final de una dictadura a cuyos valores sirvió, en su momento, de estandarte, lo que la sitúa, sin duda, en una inmejorable frontera para aprehender el devenir de ambos procesos.

De hecho, Soler Leal había encarnado en 1962, para Fernando Palacios, a la abnegada Mercedes, madre de descendencia numerosa en el largometraje propagandístico *La gran familia*. En él, quedaba representada «como la reina absoluta del hogar, donde tiene autoridad en tareas afectivas, mientras que el hombre se encarga de los asuntos económicos» (Sánchez Rodríguez, 2013: 83), dentro de «una sucesión de mínimas historias en torno al matrimonio» (González Manrique, 2008: 7) que no dejaban vislumbrar problemáticas realistas. Para algunos estudiosos, incluso, «el concepto de mujer tradicional, según lo propuesto por las enseñanzas de la Sección Femenina de la Falange como esposa y madre, es ilustrado perfectamente en la película» (Sánchez Rodríguez, 2013: 83). Ciertamente, poco se alude a los sentimientos de Mercedes, a excepción de cuando su hijo más pequeño resulta extraviado por unas horas.

Durante la Transición, empero, la actriz no solo inicia una nueva etapa, especializada en personajes femeninos de fuerte carácter y obstinación, y alejados, por tanto, de las intervenidas representaciones del régimen. El cuestionamiento de la familia tradicional, el amanecer de una sexualidad otrora acallada por el franquismo o la recia disputa sobre los límites del hogar y la maternidad se abrirán paso, además, en esta renovada fase, haciendo girar 180° la construcción, desarrollo y percepción de la filmografía de la actriz. El calado de la apuesta —marcada, recordemos, por el añadido de su madurez— se apreciará, sobre todo, en la novedosa cualidad de sus personajes, respecto a su consideración intrapersonal, y también en las relaciones con sus allegados en la ficción, casi

siempre maridos y descendientes. Así, si, durante el franquismo, Soler Leal había sabido personificar la salvaguardia de sus valores graníticos en *La gran familia*, a la postre haría lo propio, de forma recalcitrante, como punta de liberación a la hora de demolerlos.

Tras participar en varias comedias durante los años sesenta y setenta, la actriz se introduce en relatos de esa «tercera vía», más reivindicativa, como *El amor del capitán Brando* (1974) o *¡Jo, papá!* (1975), dirigidas por Jaime de Armiñán. Entre ambas películas, «el único personaje que parece haber evolucionado es el de Amparo Soler Leal, ya que comienza, en el segundo largometraje, a modificar su conducta intentando comprender las opciones que presentan los nuevos tiempos» (Asión Suñer, 2019). Fijémonos, sin embargo, en los films donde cuaja con mayor hondura ese «desnudo feliz», discursivo, de liberación plena, que caracteriza su trabajo en este período. El primero es *La adúltera*, coproducción hispanofrancesa dirigida por el «tercerviario» Roberto Bodegas y estrenada el mismo año de la muerte de Francisco Franco. En este caso, hay que apuntar a un período de escasa labor de cineastas mujeres, ya que «el análisis de estas películas demuestra que también los directores hombres, si bien no de manera tan contundente y quizás algo más colateralmente, construyeron en estos momentos de la Transición personajes femeninos liberados y reivindicativos de una mujer española» (Guarinos, 2015: 13).

Servida en retales cortos, rotulados para dar impresión de gradación, la cinta presenta a Mag-

dalena (Soler Leal), una mujer tradicional de clase acomodada, casada con un tibio profesor de idiomas, Lucien (Rufus Narcy), al que conoce tras un episodio escatológico no exento de alegorías, relacionado con Simone (Tsilla Chelton), madre del supuesto galán y antigua colaboracionista de los nazis.

En un matrimonio frío y controlado, donde la intimidad es casi inexistente, Magdalena se siente atrapada y desatendida, no solo en sus ansias de maternidad —que Lucien administra conforme al calendario—, sino en su abierta necesidad de placer. Con un guiño de moda en la época al «cine de arte y ensayo», las refriegas y desdenes maritales tienen lugar en un dormitorio completamente rojo, acaso una invocación oriunda y paródica del escenario de la, por entonces, aún muy influyente *Gritos y susurros* (Ingmar Bergman, 1972). En cualquier caso, el film deja constancia de que, entonces, «las amas de casa, en particular, tienen cierto margen de actuación y no asumen de manera acrítica su rol, sino que amoldan los ideales y la realidad material a sus necesidades cotidianas, a sus sueños y a sus vidas concretas» (Navarro Martín, 2024: 172). Magdalena no tardará en buscar cariño y libertad fuera de casa, como la película tampoco lo hará a la hora de desplegar, con mayor o menor fortuna, todo tipo de simbolismos conducentes al «desnudo feliz», sin ataduras, de la mujer. Con el panadero (Francisco Cecilio) se escucharán pasodobles en función de su presencia o no dentro del plano, y se establecerá una correlación fálica, cercana a los burdos prolegómenos típicos del cine «S», en cada entrega, manejo y manipulación de barras de pan por parte del dúo. Con el farmacéutico Belluga (José Luis Coll), por otro lado, Magdalena se entrega a una tórrida y fracasada experiencia en la que cabrán, desde torpes agasajos evocando a Juan Ramón Jiménez, a exaltaciones directas del cuerpo deseado de la mujer, para terminar muerto el pretendiente, en el momento decisivo, de un súbito infarto y con un *slip aleopardado* por toda vestimenta. Incluso antes del deceso, y en el te-

SI, DURANTE EL FRANQUISMO, SOLER LEAL HABÍA SABIDO PERSONIFICAR LA SALVAGUARDIA DE SUS VALORES GRANÍTICOS EN LA GRAN FAMILIA, A LA POSTRE HARÍA LO PROPIO COMO PUNTA DE LIBERACIÓN A LA HORA DE DEMOLERLOS



Imagen 1. Fotograma de *La adúltera*

cho de su libido, Magdalena mezclará una de las barras del atractivo panadero con un exquisito caviar beluga, regalo del boticario, para compensar oralmente, maridando fantasías, la pulsión física insatisfecha (imagen 1)

Al final, lo que empezara como un efímero consuelo en su interés por el repartidor de pan termina con Magdalena tomándolo como amante, tras ayudarla a deshacerse del cadáver de Belluga, y desafiando al fin las normas impuestas por su esposo y su suegra. La escena final, que supone el encuentro íntimo entre Magdalena y el repartidor, muestra cómo este le quita lentamente la ropa en el dormitorio hasta llegar al desnudo, por primera y única vez —y a modo de plena desembocadura, como hemos dicho— dentro del film (imagen 2).

La madurez del personaje ofrece un erotismo distinto, menos abrupto que la mayoría de propuestas coetáneas, pero de considerable contundencia. Su rebeldía cumple con el planteamiento de «resignificar la sexualidad femenina, porque dentro del contexto de lo indebido, la mujer se permite desenvolver su subjetividad. La mujer representada en actitudes que no son las esperadas por la sociedad hace romper el imaginario de que la mujer es frágil» (López Betanzos, 2022: 9). El desnudo de la protagonista, en la clausura del relato, presenta una imagen vulnerable, a la vez que deseante. Como se ha indicado, se trata, además, del primer desnudo integral frontal del cine patrio, que, por su parte, sugiere que, en la cronología del «destape», no es tanto la osadía represen-

tacional lo que ha pasado a la historia, sino una cierta estética femenina que incluye un tipo de físico y de personaje, mayoritariamente emplazado en la juventud y con frecuentes carencias en su capacidad volitiva.

4. CUERPO DE «NUEVO RÉGIMEN», MATERNIDAD COMO TERRITORIO DE INSURGENCIA

El segundo film bandera de la Soler Leal libera-da, muestra de «su carácter siempre voluntarioso, inquieto y dispuesto a asumir todo tipo de retos» (Arias González, 2013: 306), amén de significativa para la reapropiación del cuerpo femenino como catapulta rupturista, es *¡Vámonos, Bárbara!* La cinta, de hecho, comienza con Ana (Soler Leal) haciendo el amor con un compañero de trabajo por el que no alberga sentimiento alguno. Inmediatamente, la mujer decide dejar a su marido por teléfono, en una escena hiperfragmentada por insertos recurrentes de las fotografías de su vida anterior —imágenes-eco, estandarizadas sobre el matrimonio y la crianza, en un muy consciente blanco y negro—. Acto seguido, la mujer y su hija preadolescente, Bárbara (Cristina Álvarez), se embarcan en un planteamiento cercano a la *road movie*, que servirá a Bartolomé para articular su discurso a través de distintas paradas. En ellas, la directora no escatima ni en su depósito de confianza hacia el futuro —Bárbara demuestra una madurez precoz, y Ana habla y actúa con ella practicando abierta-

Imagen 2. Fotograma de *La adúltera*



mente una maternidad «nueva»— ni en el respeto a los lazos femeninos vetustos, intramuros, que, por ejemplo, encarna la tía Remedios (Josefina Tapias). Pese a tan sólido fuste, sin embargo, la querencia de la autora por soslayar los límites la llevará no solo a desnudar a la mujer madura, sino también a adolescentes y preadolescentes, con segmentos iniciáticos para la galería, como el que protagoniza la propia Bárbara al despellejar un conejo desnuda de cintura para arriba. Con todo, el principal cisma en torno al cuerpo sin ropa —y el principal manifiesto a favor de ese «desnudo feliz» al que aludimos— queda abiertamente declarado en un concreto instante: aquel en el que Ana comparece sin querer, ante un grupo de visitantes extranjeros, bailando cubierta tan solo con un par de españoles mantones para quedar desnuda, ante todos, presa del sobresalto (imagen 3). La escena, presentada en un breve pero desafiante plano americano, supone una clara subversión de los arquetipos folclóricos encarnados por las divas de la dictadura y un epítome transgresor de sus comedias hegemónicas, «picantes», centradas en el turismo. En este mismo lance, además, la mujer conocerá a Iván (Iván Tubau), con quien enfrentará en los minutos siguientes toda una batería de decisiones nuevas en torno a cómo vestir, mostrar o entregar su cuerpo, antes de alejarse de él, so pena de regresar a las formas que la oprimieron.

Tan en coherencia con la secuencia inicial como en consonancia con buena parte del cine fe-

minista contemporáneo, la masculinidad retratada en la cinta no cabe en el espacio reconfigurado, liberado y reclamado por el cuerpo de Ana. Hacia el espectador de la época, el cuerpo recuperado de la actriz propone un discurso de descubrimiento original e inteligible. Hacia el actual, la cinta conserva sus dardos contra la feminidad vulnerable de antaño y a favor de la exigencia de una autenticidad singular, frente a un mundo ahído de prejuicios y expectativas.

Cabe destacar una insurgencia última, relacionada también con el ejercicio de la maternidad, como la inserta en el tercero de los films que planteamos, *El crimen de Cuenca*. En él, la actriz interpreta a una campesina y madre desesperada, abocada a llevar el peso al completo de la familia, por la inculpación y encarcelamiento de su marido, León (José Manuel Cervino). En la escena de la visita a la cárcel, tras haber sido torturado sin comida ni agua, este se abalanza sobre ella con violencia para succionar de sus pechos algún tipo de alimento (imagen 4), desmontando diametralmente, en lo figurativo y lo doctrinal, cualquier imagen antigua de madre risueña y despreocupada que hubiera encarnado, conforme a las remotas tipologías del franquismo como la que dominaba, precisamente, en *La gran familia*.

Ello sucede al presentar Miró una maternidad vulnerable y vulnerada y a una progenitora al frente de una familia en escasez de recursos y bajo el asedio del poder. Si bien Chevalier y Gheerbrant

Imagen 3. Fotograma de ¡Vámonos, Bárbara!



Imagen 4. Fotograma de El crimen de Cuenca



señalan que la desnudez femenina simboliza una vuelta al estado primordial entre otras acepciones (2007: 412), la corporeidad de Soler Leal aparece subrayada por su facultad para amamantar, al tiempo que el personaje es vejado por la misma. El encuentro con su agónico cónyuge desemboca en un emplazamiento forzado, destinado a nutrirlo emocional y orgánicamente, en un momento extremo para la pareja, devastada e imposibilitada para poder prestarse apoyo mutuo.

Como apunta Gorfinkel, la influencia de la economía política del cine por encima de sus aspiraciones estéticas (2012: 82) podría resultar destacada en una década en la que el cine para las masas y el cine de explotación se entremezclan. Por tanto, en el panorama internacional, así como en el patrio, el contenido explícito, tanto de lo sexual como de lo violento, se ve incrementado hacia finales de los setenta. En este sentido, la cita dirigida por la cineasta madrileña resultará un hito en la construcción de un discurso insurgente y crudo, de gran contundencia retórica.

5. CONCLUSIONES

La abierta categorización propuesta de actrices activas en el «destape» nos sirve para organizar y comprender por segmentos las configuraciones, en líneas generales, de la operativa del fenómeno desde la labor de sus intérpretes. Cabría apuntar, en todo caso, que el desnudo es tal solo cuando es percibido, y su voluntariedad o vulnerabilidad definirían su significado. En este sentido, la Transición resulta un periodo especialmente sensible y fecundo a la configuración del desnudo, especialmente del femenino.

En este marco temporal, clave para el cine patrio, si bien los desnudos pueden clasificarse como funcionales, espectaculares, eróticos —inscritos en el deseo—, autodesnudos inadvertidos o vulneraciones, según el caso, en *La adúltera* y *¡Vámonos, Bárbara!*, el cuerpo se presenta como un espacio inapelable de reapropiación y de autoafirmación.

EL CINE SIRVE COMO PUERTA DE ENTRADA A LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO Y A SU REIVINDICACIÓN, PLANTEANDO UN DISCURSO QUE, AUNQUE CRÍTICO, PRINCIPALMENTE, RESULTA IGUALMENTE CONSTRUCTIVO

En *El crimen de Cuenca*, por su parte, se muestra desde la necesidad y la vulneración, marcando una singularidad extrema en la representación del cuerpo, a la vez que se denuncia el contexto de abuso y la degradación que conlleva la práctica de la tortura.

En la extensión de la filmografía analizada, además, Amparo Soler Leal encarna, con sus particulares desnudos, la reapropiación del cuerpo desde la sensualidad y la sexualidad, así como también desde lo funcional y lo materno. Esto permitiría, a la postre, señalar abiertamente las limitaciones impuestas por los modelos de feminidad y erotismo, así como de maternidad, cincelados por la dictadura franquista. Resulta especialmente interesante, también, cómo el cuerpo no solo es, en los films abordados, un producto de construcciones políticas, sino, a la vez, un agente que genera y transforma lo político. Del análisis de las intervenciones en pantalla de Amparo Soler Leal, en esta órbita, puede extraerse una doble inferencia, máxime teniendo en cuenta su condición de actriz consagrada: la dignificación simbólica, por un lado, de sus representaciones de la desnudez —adscritas a ese erotismo de entera vindicación personal— y, por otro, el valor de una cierta y significativa evolución teórica y argumentativa, que surge en el cine de la época con su instauración.

En este caso, el cine sirve como puerta de entrada a la reapropiación del cuerpo y a su reivindicación, planteando un discurso que, aunque crítico, principalmente, resulta igualmente constructivo en los citados aspectos, por cuanto prima la orientación hacia la formación de una idea so-

cial en torno al cuerpo femenino recuperado, que se va asentando gradualmente. En este contexto, la consistencia del caso de Soler Leal se desmarca de otros ejercicios más superficiales —como podría ser el referido al físico de María José Cantudo—, dada la relevancia y solidez de sus manifestaciones.

En la misma línea, puede manifestarse que el cine dirigido por mujeres reconfigura especialmente en esta época la representación del desnudo, alejándose de su tradicional instrumentalización erótica para explorar nuevas dimensiones de identidad, poder y vulnerabilidad. En contraste con el cine previo, donde el desnudo femenino solía inscribirse en los parámetros del deseo masculino, o en la transgresión moral, las directoras han propuesto narrativas donde el cuerpo se muestra desde la experiencia femenina, con una consciencia del desnudo como reivindicación o como reflejo de su relación con el placer, la intimidad y la opresión. Ejemplos como *¡Vámonos, Bárbara!* evidencian, como se ha dicho, un cuerpo afirmado y liberado, mientras que, en *El crimen de Cuenca*, la desnudez se vincula con la necesidad y la violencia. De este modo, las directoras han ampliado la categorización del desnudo, incorporando perspectivas que desafían su percepción tradicional, al tiempo que lo resignifican, dentro de una narrativa de autoconocimiento y resistencia, en alineación con discursos paralelos como el declarado en el largometraje *La adúltera*.

Hablamos, en definitiva, de un discurso cinematográfico liberador, de cara a la realidad social española, y, de algún modo, anticipatorio de cambios fundamentales en la visión y comprensión del cuerpo femenino y en su anquilosado tratamiento social y cultural en el auge de la dictadura. Los discursos cinematográficos, de hecho, como instrumentos eficaces de esa liberación, alimentaban la realidad y el deseo, lo dicho y lo hecho, hasta el punto de que los propios desnudos, engarzados en tales discursos, constituían un hecho de considerable impronta cultural.

NOTAS

- * Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda JDC2022-049248-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la «Unión Europea NextGenerationEU/PRTR».

REFERENCIAS

- Aguilar, J. (2012). *Estrellas del destape y la Transición*. Madrid: T&B.
- Ardanaz, N. (2018). *El cine del destape: un análisis desde la perspectiva de género*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/666221>
- Arias González, L. (2013). PORRAS, Gabriel (2012). *Mucho más que una biografía: «Amparo Soler Leal. Talento y Coherencia»*. Sevilla: Círculo Rojo, 2012, 475 pp. 137 ilustraciones en b/n y color. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 30, 305-307. Recuperado de <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0213-2087/article/view/9924>
- Asión Suñer, A. (2019). Memoria y reflexión en el cine de Jaime de Armiñán. *La Tadeo Dearte*, 5(5), 134-141. <https://doi.org/10.21789/24223158.1550>
- Bassa, J., Freixas, R. (1996). *Expediente «S»: softcore, sexploitation, cine «S»*. Barcelona: Futura.
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Codesido-Linares, Valeri. (2022). *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3976>
- Colaizzi, G. (2003). Placer visual, política sexual y continuidad narrativa. *Arbor*, 174(686), 339-354. <https://doi.org/10.3989/arbor.2003.i686.644>
- De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Eileraas, K. (2014). Sex(t)ing Revolution, Femen-izing the Public Square: Aliaa Magda Elmahdy, Nude Protest,

- and Transnational Feminist Body Politics. *Signs*, 40(1), 40-52. <https://doi.org/10.1086/677073>
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. I. Nueva York: Pantheon Books.
- González Manrique, M. J. (2008). La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición. *Quaderns Cine*, 2, 7-16. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11387/1/Quaderns_Cine_N2_01.pdf
- Gorfinkel, E. (2012). The Body's Failed Labor: Performance Work in Sexploitation Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 79-98. <https://doi.org/10.1353/frm.2012.0009>
- Guarinos, V. (2015). El País de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área abierta*, 15(1), 3-14. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47615
- Labrador, G. (2020). Una urna puede ser el mejor preservativo. Porno-política y tecno-democracia en la transición española, entre el destape y la Constitución. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50(1), 85-114. <https://doi.org/10.4000/mcv.12191>
- López Betanzos, I. M. (2022). Estereotipos del cuerpo desnudo femenino en el cine moderno: análisis desde los estudios visuales y el feminismo. *El Ornitorrinco Tachado*, 15. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i15.18067>
- López Betanzos, I. M. (2023). Imagen del cuerpo desnudo femenino en el arte, un signo de larga duración. Análisis desde la sociología de Norbert Elias y el feminismo. *LiminaR*, 21(1), 1-18. <https://doi.org/10.29043/liminar.v21i1.963>
- Marí, J. (2007). Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la crítica cultural de Vázquez Montalbán. En J. F. Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 129-142). Nueva York: Tamesis Books,
- Morcillo Gómez, A. (2015). De cuerpo presente. El cuerpo nacional y el cuerpo femenino en la Transición. *Alcores, Revista de historia contemporánea*, 19, 151-171. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5987836>
- Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. En M. G. Durham y D. M. Kellner (eds.), *Media and cultural studies: Keywords* (pp. 342-352). Oxford: Blackwell.
- Navarro Martín, L. (2024). El hogar soñado: el ideal doméstico y femenino en la España de los años sesenta y setenta. *Res Mobilis*, 13(18), 155-174. <https://doi.org/10.17811/rm.13.18.2023.155-174>
- Payling, D., Loughran, T. (2022). Nude Bodies in British Women's Magazines at the Turn of the 1970s: Agency, Spectatorship, and the Sexual Revolution. *Social History of Medicine*, 35(4), 1356-1385. <https://doi.org/10.1093/shm/hkac032>
- Peña Ardid, C. (2015). Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979). *Letras Femeninas*, 41(1), 102-124. <https://doi.org/10.2307/44733771>
- Pérez-Méndez, I. M. (2021). ¿Y después del cuplé? Disidencias de género en la cinematografía española: Sara Montiel y Juan Antonio Bardem. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 16, 44-60. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6948>
- RTVE (1982). Su turno: «Desnudos sí, si lo exige el guion» [archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/L2Br-Ucp2XY?si=Kk_OCDtGUB9KW8wp
- Sánchez Rodríguez, V. (2013). Cine, mujer y música: una lectura femenina de la filmografía española de los años sesenta a través de sus bloques musicales. En J. Vera Guarinos et al. (eds.), *Una perspectiva caleidoscópica* (pp. 75-92). Alicante: Letra de Palo.
- Sánchez Rodríguez, V. (2018). Perfiles profesionales de las actrices del cine español del Desarrollismo (1959-1975). *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 142, 19-37. <https://doi.org/10.15178/va.2018.142.19-37>
- Sanz, M. (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- Seguin Vergara, J.-C. (2015). Deslizamientos progresivos del placer: del «S» al «X» en el cine español. *Área Abierta*, 15(3), 69-74. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48641

LIBERACIÓN Y REAPROPIACIÓN CORPORAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: INSURGENCIAS DESNUDAS DE AMPARO SOLER LEAL ENTRE 1975 Y 1979

Resumen

El desnudo en el cine durante la Transición española se convirtió en un medio clave para reflexionar sobre la identidad y el cuerpo femenino desde diversas perspectivas. Esta investigación analiza el potencial discursivo de los desnudos de Amparo Soler Leal, entre 1975 y 1979, como herramienta para la reapropiación de la libertad personal y el cambio sociopolítico. Protagonista, a los 42 años, del primer desnudo integral frontal en el cine español —habitualmente asociado a *La trastienda*—, Soler Leal exploró, en películas como *La adúltera* (Roberto Bodegas, 1975) y *¡Vámonos, Bárbara!* (Cecilia Bartolomé, 1978), representaciones introspectivas y reivindicativas de la corporeidad, dentro de un contexto en el que el cuerpo se inaugura como vehículo para reflexionar sobre la existencia y el entorno social. Este artículo evalúa sus aportaciones en relación con una categorización previa de las actrices del período y evidencia el modo en que Soler Leal, como actriz consagrada, actuó como agente anticipatorio y de transformación, en un momento de profundos cambios culturales y políticos para España.

Palabras clave

Transición española; Amparo Soler Leal; *Destape*; Cuerpo desnudo; Cine español.

Autor/a

Váleri Codesido Linares (La Orotava, 1980) es investigadora posdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad Rey Juan Carlos y doctora internacional en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo investigador y docente se centra en la narrativa audiovisual, la creatividad y la historia del cine español. Forma parte del Grupo de Investigación de alto rendimiento Ciberimaginario y de la cátedra de cine español FlixOlé-URJC. Ha publicado diversos artículos en revistas indexadas, como *Doxa*, *Visual Review* y *Trasvases entre la literatura y el Cine*, entre otras. Contacto: valeri.codesido@urjc.es

David Fuentesfría Rodríguez (Madrid, 1973) es profesor contratado doctor del Área de Comunicación Audiovisual (Grado en Periodismo) en la Universidad de La Laguna. Sus líneas de investigación versan sobre narrativa audiovisual, teoría, historia y crítica del cine y de las series, hibridación de géneros, audiovisual y gestión del conocimiento, y música rock en el audiovisual publicitario y de ficción. Dirige, además, CINEFICAA (Cine, Ficción y Arte Audiovisual), grupo de investigación de la Universidad de La Laguna, y ha publicado numerosos artículos relacionados con su especialidad en publicaciones como *Fotocinema* y *Observatorio*, siendo, además, autor de varios libros relacionados con la crítica de cine y el audiovisual como instrumento pedagógico. Contacto: dfuentef@ull.edu.es

LIBERATION AND BODILY REAPPROPRIATION IN THE CINEMA OF THE TRANSITION: NAKED INSURGENCIES OF AMPARO SOLER LEAL BETWEEN 1975 AND 1979

Abstract

The nude in cinema during the Spanish Transition became a key medium for reflecting on identity and the female body from diverse perspectives. This research analyzes the discursive potential of Amparo Soler Leal's nude scenes, between 1975 and 1979, as a tool for the reappropriation of personal freedom and sociopolitical change. At the age of 42, Soler Leal starred in the first full frontal nude in Spanish cinema—commonly associated with *La trastienda*—and explored introspective and vindictive representations of corporeality in films such as *La adúltera* and *¡Vámonos, Bárbara!* within a context where the body emerged as a vehicle for reflecting on existence and social environment. This article evaluates her contributions in relation to a prior categorization of actresses from the period, highlighting how Soler Leal, as an established actress, acted as a precursor and agent of transformation during a time of profound cultural and political change in Spain.

Key words

Spanish Transition; Amparo Soler Leal; *Destape*; Nude body; Spanish Cinema.

Author

Váleri Codesido Linares (La Orotava, 1980) is a Juan de la Cierva postdoctoral researcher at Rey Juan Carlos University and holds an international doctorate in Audiovisual Communication, Advertising, and Public Relations from Complutense University of Madrid. Her research and teaching focus on audiovisual narrative, creativity, and the history of Spanish cinema. She is a member of the high-performance research group Ciberimaginario and the FlixOlé-URJC Chair of Spanish Cinema. She has published various articles in indexed journals such as *Doxa*, *Visual Review*, and *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, among others. Contact: valeri.codesido@urjc.es

David Fuentesfría Rodríguez: Associate Professor in the Audiovisual Communication Department (Bachelor's in Journalism). His research focuses on Audiovisual Narrative, Film and Television Theory, History and Criticism, Genre Hybridity, Audiovisual and Knowledge Management, and Rock Music in advertising and fiction audiovisuals. He also directs CINEFICAA (Cinema, Fiction, and Audiovisual Art), a research group at the University of La Laguna, and has published numerous articles related to his field in publications such as *Fotocinema* and *Observatorio*. Additionally, he is the author of several books on film criticism and audiovisual as a pedagogical tool. Contact: dfuentef@ull.edu.es

Francisco García García (Madrid, 1948) es catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid, especializado en «Comunicación Audiovisual y Publicidad». Doctorado en 1982, obtuvo la cátedra en 1995 y se retiró como emérito en 2019. Ha sido director del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, así como subdirector General del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte entre 2000 y 2004. Su labor investigadora abarca la sociedad digital y la educación, la creatividad y la narrativa audiovisual. Ha dirigido numerosas tesis doctorales y liderado múltiples eventos académicos, como los congresos internacionales Ciudades Creativas, INFANCINE e Internet en la Educación. Contacto: fgarciag@ucm.es.

Referencia de este artículo

Codesido Linares, V., Fuentefría Rodríguez, D., García García, F. (2025). Liberación y reapropiación corporal en el cine de la Transición: insurgencias desnudas de Amparo Soler Leal entre 1975 y 1979. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 37-50. <https://doi.org/10.63700/1288>

Francisco García García is an emeritus professor at Universidad Complutense de Madrid, specializing in audiovisual communication and advertising. He earned his doctorate in 1982, obtained his professorship in 1995, and retired as emeritus in 2019. He served as Head of the Department of Audiovisual Communication and Advertising II and as Deputy Director of the Spanish Ministry of Education, Culture and Sport from 2000 to 2004. His research work includes topics such as the digital society and education, creativity and audiovisual narrative. He has directed numerous doctoral theses and organised many academic events, such as the Ciudades Creativas, INFANCINE, and Internet en la Educación international conferences. Contact: fgarciag@ucm.es.

Article reference

Codesido Linares, V., Fuentefría Rodríguez, D., García García, F. (2025). Liberating and Reclaiming the Body in Films of the Spanish Transition: Amparo Soler Leal's Nude Rebellions, 1975 to 1979. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 37-50. <https://doi.org/10.63700/1288>

recibido/received: 12.02.2025 | aceptado/accepted: 12.04.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

