

EL DESTAPE DEL CARTEL DE CINE ESPAÑOL

La nueva libertad sexual en la transición española

Rocío Collado Alonso

Profesora ayudante

Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación (Campus de Segovia) Universidad de Valladolid. Trinidad, 3, 40001 Segovia (España) - Email: rcollado@hmca.uva.es

Resumen

Este artículo, que sintetiza los resultados de un trabajo más amplio, pretende explorar la relación entre el cartel de cine y el cambio social, centrándose en el análisis del primero y no del segundo, por lo que se trata de un estudio comunicacional y no sociológico, buscando las interrelaciones que pueden producirse entre ambas opciones: el uso del cartel como reflejo de los valores sociales existentes y como elemento provocador del cambio social. Para ello situamos nuestro análisis en el período de la transición española, momento histórico de profundas transformaciones políticas, económicas y sociales. Es evidente que en nuestro país, desde comienzos de la década de los setenta, todavía con Franco, empieza a notarse el cambio político que estaba por llegar, sobre todo la permisividad oficial hacia un cine que se atreve a plantear temas anteriormente intocables, relacionados sobre todo con la política y con el sexo. La censura

Palabras clave

Cine, sexualidad, comunicación, publicidad, cartel, cambio social, transición, España

Key Words

Cinema, sexuality, communication, advertising, poster, social change, transition, Spain

Abstract

This article, which summarizes the results of a larger work, explores the relationship between the movie poster and social change, focusing on the analysis of the first and not the second, so it is a communication and not a sociological study, looking for relationships that may occur between two options: use the poster as a reflection of existing social values and as a provocateur of social change. To do this we place our analysis in the Spanish transition period, historical moment of profound political, economic and social changes. It is clear that in our country, since the early seventies, still under Franco, it begins to show the political change that was coming, especially the official permissiveness towards a film that dares to raise issues previously untouchable, especially related with politics and sex. Franco's censors had silenced for many years the sexual desire and eroticism, but since the late sixties began to emerge a commercial film that shows a clear trend towards liberalization in some sexual themes.

franquista había silenciado durante muchos años el deseo sexual y el erotismo, pero desde finales de los años sesenta comienza a surgir un cine comercial que manifiesta una clara tendencia hacia una cierta liberalización en temáticas sexuales, que terminará afianzándose en los años setenta apareciendo los primeros desnudos en la pantalla. Con todo ello, nuestro trabajo pretende analizar el papel del cartel de cine como reflejo de esta nueva situación.

Introducción

La década de los años setenta supone un enorme cambio político, económico y social para el país. La transición política, la liberalización social y el aumento del poder adquisitivo, se reflejan en una España que empieza a abrir sus fronteras.

En este marco situamos nuestro estudio, que explora la relación entre cartel de cine y cambio social, centrándose el análisis en el primero y no en el segundo. Es por ello que no estamos delante de un estudio sociológico, sino comunicacional.

Al hilo de lo propuesto por José Alfonso Arregui (2009) en su estudio sobre la relación entre propaganda política y cambio social, entre ambas disciplinas pueden producirse dos opciones de interrelación. Primeramente, es posible que el cartel de cine tenga como finalidad únicamente el reflejo de los valores sociales existentes, sin plantearse el compromiso de provocar un cambio social. Pero también puede constituirse como elemento favorecedor de ese cambio, como herramienta útil para romper con lo establecido e impulsar el cambio social.

La publicidad es una forma de comunicación que muestra, evidencia o refleja lo que

acontece en su entorno. Así lo afirman muchos teóricos de la publicidad. Así, Dru (1997), creativo y publicitario francés, afirma que es la publicidad la que mejor evidencia el devenir de un país o de una época. También González Martín (2004, 102) afirma:

Como había ocurrido con las artes plásticas y con el cine en la época de la dictadura, a partir de finales de los 70, con la transición a la democracia, la publicidad va a asumir el papel de muestra y de proyección exterior de buena parte de los cambios producidos en la sociedad española. Aunque en la mayoría de los anuncios se perciben los cambios en el estilo de vida y los valores en alza, como una sensibilización social hacia los nacientes temas de consumo y de identificación social, la publicidad en absoluto se siente ajena a los debates de la transición democrática y de este país.

Y un artículo de González de Prado (2006, 30) sobre el Festival Internacional de Cannes de Publicidad de 2006 recoge la misma idea:

Los publicitarios reconocieron su incapacidad para crear tendencias a imitar: el estilo lo marcan los ciudadanos anónimos y a ellos

hay que perseguir para ser su reflejo en la publicidad (...) La publicidad ya sólo es un espejo, si es que alguna vez fue otra cosa.

Como consecuencia de la idea anterior y de acuerdo con Marcos Molano (1996), consideramos también a la publicidad como una forma particular de recoger el devenir social. La historia es un documento sincero de la evolución del hombre y la publicidad, que en sus distintas manifestaciones muestra hábitos, usos y costumbres, hace acopio de las carencias y excesos de una época y de sus soluciones y satisfacciones. En definitiva, sus contenidos van a mostrar una serie de cambios que atestiguan la evolución del hombre hacia estilos de vida distintos en cada época.

Por su parte, Teruel Rodríguez (2004) alega que el cine, al igual que otros medios de comunicación, resulta un instrumento preferente para interiorizar las normas y valores vigentes en un determinado contexto social, pero con la peculiaridad de ser interpretado por los ciudadanos más como una forma de entretenimiento que como un medio de información. Por eso, Mondo González (1996) afirma que el cine, como forma de narrar historias o acontecimientos, se relaciona con la realidad en un doble sentido: por un lado, representa, refleja de un modo u otro, el contexto en el que surge, pero por otro lado, la realidad también puede reflejar ciertas propuestas contenidas en sus relatos cinematográficos.

Del mismo modo, Trenzado Romero (1999, 5) considera que

las películas —desde el ámbito de ficción y entretenimiento que les es propio— contribuyen en alguna medida a la construcción de la realidad social.

Por todo ello, Teruel Rodríguez (2004) declara que el cine es, por ende, una pieza dinámica de la cultura de un país, en el que intervienen variables políticas, sociales, económicas y creativas como reflejo del contexto socio-histórico en el que nace.

Y nuestro período de análisis se expone como un momento privilegiado para el estudio de la interdependencia que se establece entre los cambios políticos, sociales y cinematográficos, y por extensión, a su publicidad.

Por otro lado, y según Eguizábal Maza (2010, 138): "el cartel se ofrece como un excelente instrumento para documentar la historia moderna". Con un lenguaje propio —icónico y literario generalmente—, siempre busca un contacto directo con su público, libre de ambigüedades e indeterminaciones, que puedan arruinar su función comunicativa, para lo cual adapta sus mensajes a la realidad de la sociedad a la que se dirige.

Asimismo, y según Fernández Mellado (2007), el cartel de cine representa la memoria histórica de las películas que publicita, constituyéndose por tanto en un documento autónomo —con características propias ajenas a la película que representa—

que contiene información y que debe ser tratado como tal.

La década de los años setenta es una etapa de nuestra historia más reciente que recoge una profunda transformación en el sistema político —el paso de la dictadura franquista a un sistema democrático— que es el resultado de una serie de cambios sociales y a su vez el conductor de nuevas transformaciones sociales. Hablamos de cambios demográficos, cambios en la estructura social, cambios de valores y de pautas culturales.

Siguiendo la idea de Salustiano del Campo (1994), cuando en una sociedad se produce un proceso de cambio político y social de estas características, es indudable que se produce un cambio automático e inconsciente en las valoraciones y actitudes de sus ciudadanos. A causa de ello, también favorecen la aparición de un proceso de modificación de las pautas de comportamiento. Pero las normas tradicionales que guían la

conducta socialmente aceptada no se apartan para dejar paso a pautas nuevas sino que dichas normas se van relativizando, especialmente en lo concerniente a prácticas religiosas, percepción social del matrimonio y la familia, actitudes ante la sexualidad y en definitiva, en el grado de tolerancia de conductas tradicionalmente censurables.

Por todo lo cual, nuestro estudio se plantea la observación de los carteles de cine correspondientes a este período histórico bajo la hipótesis de que es una expresión gráfica de los cambios sociales acaecidos entonces y del consiguiente nuevo sistema de valores que empieza a regir la vida de los españoles.

En este artículo exponemos únicamente las conclusiones obtenidas en relación a los cambios producidos en el período de estudio en cuanto a la expresión sexual manifestada por el cartel cinematográfico.

Objetivos

Del planteamiento de nuestra hipótesis necesariamente se derivan una serie de objetivos generales y otros más específicos que aspiran a satisfacer con seriedad este trabajo de investigación.

Desde el punto de vista genérico, enunciaremos los siguientes objetivos:

- Acercarnos a las relaciones existentes entre cine y cartel cinematográfico.
- Estudiar el concepto de cambio social.

- Conocer los cambios sociales soportados en nuestro período de estudio por la sociedad española.
- Examinar la evolución sufrida por el cine y el cartel cinematográfico durante nuestro período de estudio.
- Identificar y definir las características del cartel cinematográfico como medio de comunicación.

Como objetivos más específicos de nuestro estudio de investigación, formulamos los siguientes:

- Delimitar los cambios sociales de los que se hace eco la comunicación publi-

citaria y, por ende, el cartel cinematográfico.

- Descubrir el papel que desempeña el cartel cinematográfico como reflejo y motor del cambio social.

Metodología

El diseño de nuestra investigación se ha efectuado en dos fases sucesivas, una primera cuantitativa y una segunda cualitativa. En la fase inicial, intentamos abarcar el máximo número posible de casos con significación suficiente para poder establecer relaciones y dependencias entre el cartel de cine y el cambio social. La segunda etapa nos lleva a aplicar una metodología cualitativa para tratar de descubrir las potenciales interrelaciones entre nuestras variables de estudio, intentando obtener significaciones más completas y dilatadas que las ofrecidas por el mensaje de los carteles en sí mismos.

Así, para elaborar nuestro universo de estudio procedemos a listar el número de películas españolas producidas en el período de análisis establecido (1973-1982), guiándonos por la fiabilidad de la base de datos que proporciona el Ministerio de Cultura. De esta manera, partimos de un universo de 1210 largometrajes de nacionalidad española. Posteriormente, hacemos una recopilación de los carteles cinematográficos, que se ha efectuado consultando distintas fuentes: bibliografía, webgrafía y colecciones particulares, para posterior-

mente corregir esta primera muestra consultando el Archivo Gráfico de la Filmoteca Española.

Tras esta primera fase de recogida de material, establecemos unos criterios prácticos para seleccionar nuestra unidad de análisis de manera adecuada, eficaz y proporcional a la realidad: “expresión gráfica” (con el fin de recoger carteles que muestren una diversidad de estilos, examinando diferencias estéticas y modelos distintos de carteles), “autoría” (intentando incluir el mayor número posible de autores, cartelistas o diseñadores) y “género” (para mostrar una variedad adecuada y suficiente de los diferentes géneros cinematográficos).

Con la aplicación de estos criterios, es probable que no aparezcan largometrajes considerados importantes por su temática o calidad artística, pero nuestro objeto de estudio son los carteles y no las películas, y lo que buscamos es que se manifieste una diversidad de carteles lo suficientemente representativa que contemple las pautas anteriores.

Nuestro corpus de análisis queda concretado entonces en 419 carteles, y a partir de

ahí establecemos un sistema de categorías que nos permiten ordenarlo y clasificarlo en relación con nuestras variables de estudio: el cartel cinematográfico y el cambio social. Realizamos así una primera clasificación que se centra en el propio cartel como objeto de estudio, lo que nos permite la ordenación de nuestro corpus en función de su grado de iconocidad y abstracción.

En segundo lugar, tratamos de establecer las correspondencias temáticas e iconográ-

ficas con el fenómeno de cambio social, concretamente con las transformaciones sufridas en la expresión sexual, fijando una serie de categorías en lo relativo al fenómeno del destape, la aparición de relaciones sexuales más explícitas, la igualdad de género en libertad sexual, el tratamiento social hacia el adulterio, la precocidad sexual y las relaciones prematrimoniales y por último, la homosexualidad.

1. El sexo en el cine español de los años setenta

El cambio político tan formidable que tiene lugar en estos años, el paso de una dictadura a la democracia, con el consiguiente período de transición entre ambos, trae importantes cambios para la industria cinematográfica española. Distintos historiadores se han hecho cargo de la ardua tarea de fijar los límites de esta etapa cinematográfica, como Pérez Perucha y Ponce (1986, 34-45) quienes establecen una triple división en “postfranquismo” (1974-1976), “transición democrática” (1977-1982) y “democracia” (1983-); y también Monterde (1993), con similar orden y fechas habla de “tardofranquismo”, “reforma” y “democracia”.

De la misma manera, Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2004) también defienden el enorme interés de este período por los profundos cambios sociales que se producen y por ser cuantitativamente uno de los

más prolíficos de la historia del cine español.

A grandes rasgos, y según Caparrós Lera (1999, 148-150) el cine español de los últimos años del franquismo, del período de la transición y los comienzos de la democracia, se despliega en tres direcciones:

1. Un cine con marcadas pretensiones político-intelectuales, con Carlos Saura como máximo exponente —con películas como *La Caza*, (1966), *Peppermint frappé*, (1967), *La madriquera*, (1969), *El jardín de las delicias*, (1970), *Ana y los lobos*, (1973), o *La prima Angélica* (1974)- y acompañado de un grupo de directores como Mario Camus, Jaime de Armiñán, Gonzalo Suárez, Víctor Erice, Pedro Olea o Manuel Gutiérrez Aragón. Todos ellos querían distanciarse del cine establecido por el franquis-

mo y buscaron soluciones más intelectuales y artísticas.

2. Un cine de consumo, comercial, en el que el género preferido es la comedia en todos sus estilos. A este grupo pertenecen directores como Pedro Masó, José María Forqué, Pedro Lazaga, Mariano Ozores, Ignacio F. Iquino, etc.
3. Un cine llamado de “tercera vía”, en el que se mezclaban características del cine de autor con las del cine comercial de la época. Su promotor fue José Luis Dibildos, pero también estaban José Luis Garci, Roberto Bodegas o Antonio Drove. Hacían películas sencillas accesibles a un público amplio.

Lo que sí es cierto es que el público español en este momento prefiere y pide ese cine más comercial, y asisten a las salas cinematográficas buscando un rato de diversión y entretenimiento.

Pero lo que es evidente es que en nuestro país, desde comienzos de la década de los setenta, todavía con Franco, empieza a notarse el cambio político que estaba por llegar, sobre todo la permisividad oficial hacia un cine que se atreve a plantear temas anteriormente intocables, relacionados sobretodo con la política y con el sexo.

La censura franquista había silenciado durante muchos años el deseo sexual y el erotismo, pero desde finales de los años sesenta comienza a surgir ese cine comercial que manifiesta una clara tendencia hacia una cierta liberalización en temáticas

sexuales, que terminará afianzándose en los años setenta, en el que se enaltece la imagen del hombre español y empiezan a aparecer los primeros desnudos en la pantalla.

Según Ballesteros (2001, 175):

(...) Las fantasías eróticas del hombre español se ven materializadas en una serie de películas, producidas y dirigidas desde el aparato institucional del Estado para calmar la condición nacional de escasez sexual, que empieza a ser crítica tras el ‘boom’ turístico y la presión social y política del mundo exterior en los años 60.

Continúa diciendo la autora:

Urge proveer un espacio de visibilidad sexual, y la comedia resulta el género perfecto para suavizar y trivializar un tema todavía a caballo entre el tabú y la utopía (...). Interesa crear la ilusión de una mayor libertad sexual para, en el fondo, seguir manteniendo y perpetuando los principios morales del franquismo...

Así, ciertamente, estos primeros desnudos, con más o menos matices sexuales, contribuyen a debilitar en cierta medida la represión sexual vivida hasta ese momento. No obstante, es un desnudo exclusivamente femenino, consecuencia de un cine básicamente machista, en el que sólo se desnuda la mujer sea o no por necesidades del guión, al margen de la plausible virilidad del macho ibérico frente a la indigna y censurable actuación de la mujer cuando hablamos de cuestiones como infidelidad o relaciones sexuales. Se representa una

mujer objeto, ligera de ropa, tras una falsa apertura sexual que sólo busca calmar el apetito sexual masculino.

Uno de los objetivos principales de la censura es prohibir todo tipo de acciones, escenarios o ambientes que puedan generar cualquier situación que pueda ser considerada por este organismo como inmoral. Así, básicamente se pueden señalar los puntos básicos motivo de extrema vigilancia, que según Añover Díaz (1992) pueden resumirse en:

- Nada de diversiones inmorales: Las fiestas y bailes pueden resultar obscenos y deshonestos porque una pareja puede bailar excesivamente juntos, abrazarse, besarse, provocar frivolidad, insinuación, erotismo o seducción.
- Hay que vigilar la vestimenta: Por supuesto, prohibido absolutamente el desnudo total. Pero también, nada de semidesnudos (en escenas de playas, gimnasios, etc.), o transparencias que pudieran dejar entrever la figura de un cuerpo, especialmente el femenino. La forma de vestirse es vigilada, especialmente la de las mujeres. Nada de escotes, minifaldas, mallas,... etc. Incluso el pelo se considera un reclamo erótico, por lo que se vigila también el peinado.
- Frialdad absoluta en las efusiones amorosas: Nada de besos y, por supuesto, nunca con una persona del mismo sexo. Tampoco abrazos, sobre todo si muestran una relación amorosa o afectuosa.

Se suprimen todas las escenas que despierten instintos sexuales.

- La ley seca en el amor: No se admiten relaciones de una mujer con varios hombres, ni de hombres con varias mujeres, haya o no sexo por medio. No se aceptan los enamoramientos forzados, pero tampoco puede haber pasión. No se pueden mostrar deseos de casarse, especialmente la mujer. Ésta no puede mostrarse provocativa o sugestiva, ni coquetear con hombres.
- Nada de relaciones sexuales extramatrimoniales, pero también austeridad sexual en el matrimonio.
- Nada de violaciones y aborto.
- Fidelidad por imposición. No está permitida de ninguna manera la indicación, aunque se haga de manera sutil, al adulterio.
- No al divorcio, ni siquiera a la separación de la pareja.
- Nada de prostitución, pues puede incitar a las relaciones sexuales, dentro y fuera del matrimonio.

No obstante, hay que destacar también la existencia de una desigualdad sexual entre el hombre y la mujer evidente. El deseo sexual en el hombre es una actitud normal y aceptable y, por tanto, es responsabilidad de la mujer rechazar esos instintos del hombre antes del matrimonio. En el caso de que la mujer tenga relaciones con varios hombres, es considerada como prostituta,

mientras que en el caso contrario, es todo un macho, en su acepción de fuerte y vigoroso. Por otro lado, es el hombre el que debe tomar siempre la iniciativa, una mujer no puede ir más allá de sus deseos de ser madre y ama de su hogar.

No sólo la ideología del régimen o la iglesia amparan esta vigilancia moral, sino que una buena parte de la sociedad también condena la mayor parte de sus axiomas, sobre todo en lo concerniente a las relaciones sexuales extramatrimoniales.

No obstante, las nuevas normas sobre censura cinematográfica de 1975 toleran la recurrencia a temas sexuales y a la aparición de desnudos, y va a ser con la extin-

ción de la censura en 1978, cuando el cine nacional empieza a exponer sin disimulos una nueva temática sexual, pues hay que redefinir la moral, así como exhibir el deseo, la pasión y la sexualidad. John Hopewell (1989, 167) señala que:

Durante la transición las restricciones impuestas a la problemática sexual (principalmente femenina pero también homosexual) se fueron erosionando poco a poco por varios frentes: desapareció el complejo de la virgen/puta... la pareja (casada o no) desplazó a la familia del eje ético de la obra; la mujer sexualmente agresiva y la homosexualidad explícita hicieron acto de presencia.

2. El cartel de cine español de los años setenta

Por otro lado, partimos de la hipótesis de que el cartel de cine es un género con identidad propia dentro del diseño gráfico y del cartelismo, además de una expresión gráfica del sistema de valores de la España de la transición.

El cartel de cine es un reflejo de la película que anuncia y, debido a las propias características de este producto película, está formado por determinadas estructuras únicas que constituyen todo un lenguaje propio para el cartel cinematográfico.

Es un medio expresivo específico condicionado por su dependencia comercial. Según Tranche (1995), esta modalidad de cartel:

(...) acogerá en su interior una serie de condicionantes sociales e industriales (marca de fábrica, fenómeno del estrellato, inclusión de texto informativo, diversos formatos según su uso publicitario...) que determinarán buena parte de su imaginería y de sus elementos compositivos. (s.p.)

En el cartel cinematográfico se unen el arte y la capacidad de comunicación. Ante todo debe informar y persuadir, aunque muchas veces el cartelista se vea obligado a sacrificar su potencial artístico en pro del carácter comercial de este cartel. Para Perales Bazo (1985, 96):

Los diferentes elementos que componen el afiche deben ser sugerentes y de efectos inme-

diatos. El artista tendrá que renunciar a sus inquietudes, a sus tendencias creativas y, en definitiva, a su personalidad, para estar al servicio de un mensaje claro, conciso y visualmente atractivo, donde no sean posible interpretaciones ambiguas.

Efectivamente, este género cartelístico, como medio de comunicación y, a su vez, instrumento de persuasión, va a cumplir dos objetivos: por un lado, informa, de ahí que utilice el código textual para título, actores, director, etc., y por otro lado usa la imagen para persuadir e inducir al consumo de este producto, la película. Se compone, por tanto, de elementos textuales y visuales que conforman el mensaje final: anunciar la película en cartel.

La imagen, más sugerente y atractiva, tiene mayor poder de atracción y, sobre todo, de connotación, por lo que necesita del texto para fijar correctamente el mensaje. Pero hay que decir que ambos códigos informan y persuaden. Según Perales Bazo (1985, 92):

En todo afiche – están contemplados los valores temáticos del filme, ya sea mediante las imágenes que configuren el cartel o a través de los rótulos y las frases publicitarias que se contengan en él o ambas cosas a la vez.

Es decir, la información sobre los protagonistas de la película puede venir dada tanto por la aparición de su nombre en el cartel, como por la representación de su rostro. Y lo mismo ocurre con la información textual: una frase publicitaria en el cartel pue-

de tener el mismo valor connotativo que la propia imagen.

Los cartelistas de cine tienen que efectuar toda una labor de síntesis para tratar de esquematizar lo mejor posible el contenido argumental del film, y además, asociar todos sus elementos compositivos de manera que formen una unidad, sencilla y unívoca en su lectura para que la descodificación del mensaje sea efectiva, tarea similar quizás a la que propone Gamonal Arroyo (2005, 1) con los títulos de crédito:

...Pequeñas obras maestras que condensan en poco tiempo la introducción a la trama narrativa y la información de todos los profesionales que participan en el film mediante un uso creativo de la imagen y la tipografía (...), intentando crear un ambiente de predisposición en el espectador.

Pero también es cierto que estos dibujantes siempre han estado limitados por imposiciones de diversa índole, no pudiendo expresar su creatividad con la libertad que hubiese sido deseada. Primero porque, como hemos comentado anteriormente, el *affiche* debe responder a su naturaleza comercial y respetar los propios códigos del cartel cinematográfico; segundo por las imposiciones marcadas en todas las épocas por las distribuidoras y productoras cinematográficas, especialmente en lo concerniente a la representación de los actores protagonistas; y tercero, y en los años que se desarrolla nuestro análisis, por la censura heredada del período franquista.

La injusta y caprichosa censura afecta a numerosos temas de la vida, pues interviene en cuestiones políticas, morales, sociales, sexuales y religiosas que se plantean en la película por lo cual pocos temas quedan fuera de su vigilancia. Y el cartel por supuesto que también se somete a examen en este sentido. Antes de su impresión, debe pasar por la delegación provincial del Ministerio de Información y Turismo para recibir el visto bueno. García Rayo (2008, 103) dice al respecto:

Los 'examinadores de cine' no sólo autorizaban o prohibían películas, sino que su poder alcanzaba a todo tipo de documentación que se relacionase con las mismas. Por ejemplo: decidían qué fotografías se autorizaban para la promoción que realizaban en sus medios los reporteros o críticos cinematográficos o las que iban a colocarse en las salas para atraer al público; decidían los diseños que iban a servir para los carteles, guías y programas de mano; o los pasquines y publicaciones que aparecerían en los medios de comunicación para avisar de su estreno; o sobre los guiones radiofónicos. Todo, absolutamente todo, era de su competencia.

Por ejemplo, Tosantos (1990, 59) cuenta que el cartelista *Jano*, en su diseño para *Surcos* y, en un intento por dejar de lado la tendencia realista a la que estaba acostumbrado, realiza un magnífico cartel para esta película:

(...) aparecía un hombre de aspecto siniestro atrayendo a la pueblerina familia hacia la ciudad, a través de un camino hollado por

los surcos de un arado que llegaban hasta la misma metrópoli.

Esta idea para el cartel fue censurada por su carga social y *Jano* tuvo que realizar otro menos intencionado. Aún así, la idea original fue premiada en un concurso internacional convocado por una empresa suiza que quería premiar las doce mejores muestras de la especialidad.

La censura prohíbe todas las situaciones y exhibicionismos eróticos, ya sean refinados o morbosos, y cualquier manifestación de pasión o deseo sexual, por lo que retoca cuerpos o ropajes demasiado sugerentes. El cartelista Macario Gómez, *Mac*, cuenta en Gómez (2007) cómo en ocasiones se ve obligado a corregir sus creaciones, como en el caso del cartel realizado para la coproducción franco-italiana titulada *La verdad*, de 1960, en el que se le obliga a retocar y retocar los pechos de la actriz hasta convertirlos en uno solo. También Iglesias (2000) cuenta que Juan Antonio Velasco, cartelista de fachada en León, se ve obligado en numerosas ocasiones a retirar los carteles de la fachada y llenarlos de brochazos para tapar escotes y piernas y, en otras ocasiones, no hay lugar a corrección y se los cortan o queman. Pero no son ejemplos aislados, sino que todos los cartelistas de la época, en algún momento u otro tuvieron problemas con este organismo.

No obstante, de alguna manera aprendieron a burlar a esta institución. Hay que decir primero que existe una especie de autocensura, de manera que estos dibujan-

tes trabajan siendo conscientes de las normas marcadas por el gobierno y la sociedad en la que están inmersos, pero movidos por el anhelo de realizar creaciones ajenas a los cánones establecidos buscan recursos que les permitan un cierto respiro artístico. Baena (1996) relata que Emilio Chapí, cansado de esta censura decide ponerla a prueba. Para ello utiliza el cartel de la película americana *La bella del Yukón*, de William Setter, en 1944, y para el que dibuja a la actriz Gipsy Rose Lee con un vestido del que prenden dos rosas rojas. Dibujo que parece totalmente inofensivo a no ser porque si observamos con mayor detenimiento vemos que entre ambas flores se sostiene un pene erecto del que cuelgan los testículos. Y una vez que se imprime y se distribuye, Chapí presume de su fechoría. También Páramo (2006) recoge la opinión de Manuel Iñigo:

No quedaba otro remedio, aunque en aquella tira y afloja siempre utilizábamos trucos para intentar hacer lo que queríamos. Antes de empezar el trabajo, había que llevar un boceto a la censura para que lo sellaran. Para la película 'Las que tienen que servir', yo había hecho en caricatura las figuras de dos criadas con delantal y cofia muy sexy. Al llevarlas a la censura de Madrid, me dijeron que, si no estaban copiadas de un cartel ya editado, tendrían que remitir el boceto al ministerio. Era la época en la que acababan de salir las fotocopias, así que pedí que me hicieran una fotocopia grande de mi dibujo;

como aquello parecía impreso, lo autorizaron. (p. 2)

Los cartelistas de estos años son muy distintos en cuanto a estilo y técnica, y también su llegada al universo del cartel cinematográfico: algunos, como Zulueta, vienen del mundo del cine; otros de la pintura, como *Mcp*, *Jano* o *Mac*, y otros desde la publicidad y el diseño gráfico, como Cruz Novillo. Pero también desde el cómic, la música, la ilustración, etc. Además, su participación en este sector es también diversa, pasando por contribuciones inmensas, como es el caso de *Jano*, -cuya capacidad de trabajo le permite generar una copiosa colección de carteles-, hasta colaboraciones tan reducidas de otros autores que no dejaron más que una o dos muestras en este período.

Eso hace que nos encontremos con piezas muy diferentes, desde carteles más convencionales, descriptivos o figurativos, guiados por los condicionamientos comerciales imperantes en el género - básicamente los propuestos por el fenómeno del *star-system*-, hasta propuestas mucho más arriesgadas representadas por metáforas, alegorías o símbolos que nos trasladan al fondo del relato, sin olvidar adecuar el estilo de los carteles al estilo de las propias películas.

Y del mismo modo es bastante significativo el cambio de las técnicas artísticas empleadas, quedando patente que en los últimos años el dibujo deja paso a otros estilos, básicamente realistas y fotográficos, con

una creatividad quizás menos exigente aunque, por supuesto, excepciones hay siempre.

Para terminar, merece la pena destacar algunos de los carteles de este período por su gran capacidad de síntesis gráfica, quizás los más divertidos y los que han conseguido un mayor margen de libertad creativa, lejos de los condicionamientos imperantes en el género.

Así, empezamos por el cartel para *Pepito Piscinas*, 1977, de Luis María Delgado, (Gráfico 45), como ejemplo perfecto de síntesis gráfica. Fernando Esteso representa a Don José, un tipo que se pasa los veranos en las piscinas tratando de ligar, aparentando que es millonario, y no es nada más que un vulgar vendedor de coches al que todos llaman Pepito Piscinas. La imagen de los protagonistas se complementa con la piscina del fondo y toda una galería de personajes secundarios que rematan la información aportada en el cartel.

También *La corrupción de Chris Miller*, 1973, de Juan Antonio Bardem, (Gráfico 46); *De profesión polígamo*, 1975, de Angelino Fons, (Gráfico 47); o los de *Jano*, absolutamente diferentes para: *Los amantes de la isla del diablo*, 1974, de Jesús Franco, (Gráfico 48) y *La noche de los sexos abiertos*, 1982, de Jesús Franco, (Gráfico 49), tratado como si fuese un dibujo coloreado para prensa que nos revela de manera suave y sutil que estamos ante una película erótica que narra la historia de un grupo de hombres y mujeres que se entregan a todo tipo de relaciones sexua-

les; mientras que el ejemplo precedente, quizás más convencional, recurre al retrato de los actores principales, aunque acompañados de pequeñas imágenes, como sacadas de algún que otro fotograma, que avanzan el contenido argumental.

Otras veces encontramos carteles más alegres, más descuidados quizás, ya que se corresponden con películas con menos carga dramática que, incluso, llegan a utilizar frecuentemente la caricatura en aquellas películas calificadas como comedias. Es el caso de *Tres suecas para tres Rodríguez*, 1975, de Pedro Lazaga, (Gráfico 50); *La vendedora de ropa interior*, 1982, de Germán Lorente, (Gráfico 51); o el divertido cartel de la pésima comedia *Fulanita y sus menganos*, 1976, de Pedro Lazaga (Gráfico 52).

Menos frecuentes son aquellos carteles que se salen de la norma y que requieren un mayor esfuerzo intelectual por parte del público, acostumbrado a una representación icónica mucho más realista y descriptiva, pero que aportan una nota de originalidad siempre bienvenida. Son composiciones que se alejan de la práctica obligada y no insisten tanto en el retrato de actores, aunque si lo hacen, procuran darle a cada pieza una personalidad única. Así, en *Hablamos esta noche*, 1982, de Pilar Miró, (Gráfico 53), tan sólo un dibujo sintético y plano de una pareja besándose, que supuestamente representa a los protagonistas, y acompañados del dibujo de un papel milimetrado que puede hacer alusión a la profesión del personaje Víctor, ingeniero en

una central nuclear. Y desde el mundo de la música, el cantautor Luis Eduardo Aute diseña la metáfora que encarna el cartel de *Mi hija Hildegart*, 1977, de Fernando Fernán Gómez, (Gráfico 54), una película que relata cómo Aurora mata deliberadamente a su hija Hildegart y se pone en manos de la justicia para explicar los motivos de su acto. También *Más allá del deseo*, 1976, de José Antonio Nieves Conde, (Gráfico 55); *La querida*, 1976, de Fernán

do Fernán Gómez, (Gráfico 56); o el cartel de René Ferracci para la película de Buñuel, *Ese oscuro objeto de deseo*, 1978, (Gráfico 57), donde crea una imagen de gran fuerza y provocación: sobre un fondo oscuro coloca en la parte central unos grandes labios rosas cosidos, haciendo referencia a la virginidad de la joven protagonista, Conchita, interpretada por Carole Bouquet y Ángela Molina.

Conclusiones

Es evidente la relación directa entre el cartel de cine y el cambio social producido en España en estos años, de manera que tanto el cine como sus carteles son un reflejo del contexto social en el que nacen, convirtiéndose esa cierta liberación sexual vivida entonces en el recurso publicitario más explotado por las compañías cinematográficas.

Así, podemos afirmar que el grueso de carteles producidos para las películas de este período está tremendamente influenciado por la llegada del desnudo a las pantallas, con más o menos intención sexual, en un intento por seguir la corriente de una sociedad que pide a gritos un cambio en lo concerniente al sexo tras muchos años de represión. No obstante, si en un primer momento se comienza con la introducción de un cierto “destape” femenino, aumentando el tamaño de los escotes, acortando las minifaldas, pintando transparencias que

dejan entrever la figura desnuda, o dibujando voluptuosos cuerpos femeninos que incitan a la seducción, por ejemplo, poco a poco irán apareciendo representaciones mucho más explícitas. Véanse sino los carteles de *No es bueno que el hombre esté solo*, 1973, de Pedro Olea, (Gráfico 1); *Fin de semana al desnudo*, 1974, de Mariano Ozores, (Gráfico 2); *Ambiciosa*, 1975, de Pedro Lazaga, (Gráfico 3); *Sensualidad*, 1975, de Germán Lorente, (Gráfico 4); *Abortar en Londres*, 1977, de Gil Carretero, (Gráfico 5); o *Alicia en la España de las Maravillas*, 1978, de Jorge Feliu, (Gráfico 6).

Es cierta la desigualdad sexual entre el hombre y la mujer. La práctica totalidad de los carteles analizados muestran a la mujer en actitud más o menos sensual o sugerente, tan sólo hemos encontrado unos cuantos casos de desnudo masculino. Véase, por ejemplo, el cartel para *Viva, muera, don Juan*

Tenorio, 1977, de Tomás Aznar y realizado por Montalbán (Gráfico 7).

Por otro lado, es el hombre el que principalmente busca el sexo, mientras que la mujer, aparece como un objeto al servicio del deseo sexual del varón. Véanse los carteles realizados para *Lo verde empieza en los Pirineos*, 1973, de Vicente Escrivá, (Gráfico 8); *Busco tonta para fin de semana*, 1973, de Ignacio F. Iquino, (Gráfico 9); *Dormir y ligar todo es empezar*, 1974, de Mariano Ozores, (Gráfico 10); *El poder del deseo*, 1975, de Juan Antonio Bardem, (Gráfico 11); *Virilidad a la española*, 1975, de Francisco Lara Polop, (Gráfico 12); o *La mujer es un buen negocio*, 1976, de Valerio Lazarov, (Gráfico 13).

La inmoralidad de ciertos escenarios o ambientes deja de ser tan deshonesto y obscena y se representan los cabarets, la prostitución y las relaciones sexuales con más de una persona como un hecho natural y aceptable. Véanse los carteles realizados para las películas: *Casa Flora*, 1973, de Ramón Fernández, (Gráfico 14); *La chica del Molino Rojo*, 1973, de Eugenio Martín, (Gráfico 15); *Acelgas con champán... y mucha música*, 1973, de Angelino Fons, (Gráfico 16); *Las señoritas de mala compañía*, 1973, de José Antonio Nieves Conde, (Gráfico 17); *Una mujer de cabaret*, 1974, de Pedro Lazaga, (Gráfico 18); *El amor empieza a medianoche*, 1974, de Pedro Lazaga, (Gráfico 19); *Cinco almohadas para una noche*, 1974, de Pedro Lazaga, (Gráfico 20); o *El soplaqui-*

tas, 1981, de Mariano Ozores, (Gráfico 21).

La frialdad marcada anteriormente en las efusiones amorosas deja paso a todo un abanico de besos, abrazos, pasiones y escenas de cama. Véanse también en este caso los carteles para las películas: *Volveré a nacer*, 1973, de Javier Aguirre, (Gráfico 22); *Perversión*, 1974, de Francisco Lara Polop, (Gráfico 23); *Las marginadas*, 1975, de Ignacio F. Iquino, (Gráfico 24); *Casa manchada*, 1975, de José Antonio Nieves Conde, (Gráfico 25); *El paranoico*, 1975, de Francisco Ariza, (Gráfico 26); *La lozana andaluza*, 1976, de Vicente Escrivá, (Gráfico 27); *La otra alcoba*, 1976, de Eloy de la Iglesia, (Gráfico 28); *Asignatura Pendiente*, 1977, de José Luis Garci, (Gráfico 29); *Del amor y de la muerte*, 1977, de Antonio Jiménez-Rico, (Gráfico 30); *Secretos de alcoba*, 1977, de Francisco Lara Polop, (Gráfico 31); *Deseo carnal*, 1978, de Manuel Iglesias, (Gráfico 32); *Préstame tu mujer*, 1980, de Jesús Yagüe, (Gráfico 33); *Dedicatoria*, 1980, de Jaime Chavarrí, (Gráfico 34); *Dulces horas*, 1981, de Carlos Saura, (Gráfico 35); o *Interior rojo*, 1982, de Eugeni Anglada, (Gráfico 36).

La mujer también se puede mostrar ahora provocativa y sugerente, dejando atrás su viejo papel de madre y ama de casa. Véanse los carteles para: *El límite del amor*, 1976, de Rafael Romero-Marchent, (Gráfico 37); *Tres mujeres de hoy*, 1980, de Germán Lorente, (Gráfico 38); o *Amor casi libre*, 1976, de Fernando Merino, (Gráfico 39).

También se reconocen y se aceptan las infidelidades, el adulterio y las rupturas matrimoniales. Véanse los carteles para: *El juego del adulterio*, 1973, de Joaquín L. Romero-Marchent, (Gráfico 40); *La joven casada*, 1975, de Mario Camus, (Gráfico

41); *Hasta que el matrimonio nos separe*, 1977, de Pedro Lazaga, (Figura 42); *Cariñosamente infiel*, 1980, de Javier Aguirre, (Gráfico 43); o *Caray con el divorcio*, 1982, de Juan Bosch, (Gráfico 44).

Apéndice: los carteles

Figura nº 1: *No es bueno que el hombre esté solo*, 1973, de Pedro Olea.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/12620/>

Figura nº 2: *Fin de semana al desnudo*, 1974, de Mariano Ozores.



Fuente:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/fin-de-semana-al-desnudo-p-35038.html>

Figura nº 3: *Ambiciosa*, 1975, de Pedro Lazaga.



Fuente: Colección particular

Figura nº 4: *Sensualidad*, 1975, de Germán Lorente.



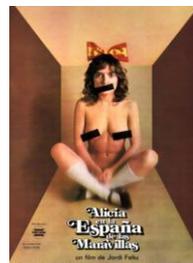
Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/19013>

Figura nº 5: *Abortar en Londres*, 1977, de Gil Carretero.



Fuente: <http://www.cartelpeliculas.com/pgrande3.php?pid=106958&cod=862801&height=750&width=5>

Figura nº 6: *Alicia en la España de las Maravillas*, 1978, de Jorge Feliu.



Fuente: <http://www.cartelpeliculas.com/pgrande3.php?pid=3405&cod=625509&height=750&width=548>

Figura nº 7: *Viva, muera, don Juan Tenorio*, 1977, de Tomás Aznar.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/19176>

Figura nº 8: *Lo verde empieza en los Pirineos*, 1973, de Vicente Escrivá.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/18545>

Figura nº 9: *Busco tonta para fin de semana*, 1973, de Ignacio F. Iquino.



Fuente:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/busco-tonta-para-fin-de-semana-p-15518.html>

Figura nº 10: *Dormir y ligar todo es empezar*, 1974, de Mariano Ozores.



Fuente:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/dormir-y-ligar-todo-es-empezar-p-29688.html>

Figura nº 11: *El poder del deseo*, 1975, de Juan Antonio Bardem.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/4223/>

Figura nº 12: *Virilidad a la española*, 1975, de Francisco Lara Polop.



Fuente: Colección particular

Figura nº 13: *La mujer es un buen negocio*, 1976, de Valerio Lazarov.



Fuente:

<http://www.cartelespeliculas.com/pgrande3.php?pid=20002&cod=381506&height=750&width=533>

Figura nº 14: *Casa Flora*, 1973, de Ramón Fernández.



Fuente:

<http://alpacine.com/pelicula/7559/>

Figura nº 15: *La chica del Molino Rojo*, 1973, de Eugenio Martín.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/11323>

Figura nº 16: *Acelgas con champán... y mucha música*, 1973, de A. Fons.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/2347/>

Figura nº 17: *Las señoritas de mala compañía*, 1973, de J. A. Nieves Conde.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/12035>

Figura nº 18: *Una mujer de cabaret*, 1974, de Pedro Lazaga.



Fuente:

<http://www.benitovieposter.com/catalog/mujer-de-cabaret-una-n-15320.html>

Figura nº 19: *El amor empieza a media-noche*, 1974, de Pedro Lazaga.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/14628/>

Figura nº 20: *Cinco almohadas para una noche*, 1974, de Pedro Lazaga.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/7764>

Figura nº 21: *El soplagaitas*, 1981, de Mariano Ozores.



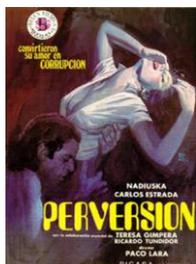
Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/21997/>

Figura nº 22: *Volveré a nacer*, 1973, de Javier Aguirre.



Fuente: Colección particular

Figura nº 23: *Perversión*, 1974, de Francisco Lara Polop.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/12787/>

Figura nº 24: *Las marginadas*, 1975, de Ignacio F. Iquino.



Fuente: <http://www.cartelospeliculas.com/pgane3.php?pid=122420&cod=362157&heigt=750&width=536>

Figura nº 25: *Casa manchada*, 1975, de José Antonio Nieves Conde.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/7560/>

Figura nº 26: *El paranoico*, 1975, de Francisco Ariza.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/9663/>

Figura nº 27: *La lozana andaluza*, 1976, de Vicente Escrivá.



Fuente: <http://www.benitomovieposter.com/catalog/lozana-andaluza-la-p-1267.html>

Figura nº 28: *La otra alcoba*, 1976, de Eloy de la Iglesia.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/13562/>

Figura nº 29: *Asignatura Pendiente*, 1977, de José Luis Garcí.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/6950/>

Figura nº 30: *Del amor y de la muerte*, 1977, de Antonio Jiménez-Rico.



Fuente: Colección particular

Figura nº 31: *Secretos de alcoba*, 1977, de Francisco Lara Polop.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/13092/>

Figura nº 32: *Deseo carnal*, 1978, de Manuel Iglesias.



Fuente: <http://www.benitomovieposter.com/catalogo/deseo-carnal-p-28365.html>

Figura nº 33: *Préstame tu mujer*, 1980, de Jesús Yagüe.



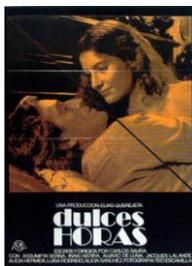
Fuente: <http://www.cartelospeliculas.com/wp/prestame-tu-mujer>

Figura nº 34: *Dedicatoria*, 1980, de Jaime Chavarrí.



Fuente: <http://www.cartelospeliculas.com/wp/dedicatoria/>

Figura nº 35: *Dulces horas*, 1981, de Carlos Saura.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/21092/>

Figura nº 36: *Interior rojo*, 1982, de Eugeni Anglada.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/18323>

Figura nº 37: *El límite del amor*, 1976, de Rafael Romero-Marchent.



Fuente:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/limite-del-amor-el-p-90.html>

Figura nº 38: *Tres mujeres de hoy*, 1980, de Germán Lorente.



Fuente: Colección particular

Figura nº 39: *Amor casi libre*, 1976, de Fernando Merino.



Fuente:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/amor-casi-libre-p-34356.html>

Figura nº 40: *El juego del adulterio*, 1973, de Joaquín L. Romero-Marchent.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/9576/>

Figura nº 41: *La joven casada*, 1975, de Mario Camus.



Fuente: Colección particular

Figura nº 42: *Hasta que el matrimonio nos separe*, 1977, de Pedro Lazaga.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/5268/>

Figura nº 43: *Cariñosamente infiel*, 1980, de Javier Aguirre.



Fuente: <http://www.cartespeliculas.com/wp/carinosamente-infiel/>

Figura nº 44: *Caray con el divorcio*, 1982, de Juan Bosch.



Fuente: <http://www.cartespeliculas.com/wp/caray-con-el-divorcio/>

Figura nº 45: *Pepito Piscinas*, 1977, de Luis María Delgado.



Fuente: <http://www.benitomovieposter.com/catalog/pepito-piscinas-p-28706.html>

Figura nº 46: *La corrupción de Chris Miller*, 1973, de J. A. Bardem.



Fuente: <http://www.cartespeliculas.com/wp/la-corrupcion-de-chris-miller/>

Figura nº 47: *De profesión polígamo*, 1975, de Angelino Fons.



Fuente: <http://www.cartelapeliculas.com/wp/de-profesion-poligamo/>

Figura nº 48: *Los amantes de la isla del diablo*, 1974, de Jesús Franco.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/12105/>

Figura nº 49: *La noche de los sexos abiertos*, 1982, de Jesús Franco.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/18443/>

Figura nº 50: *Tres suecas para tres Rodríguez*, 1975, de Pedro Lazaga.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/8768/>

Figura nº 51: *La vendedora de ropa interior*, 1982, de Germán Lorente.



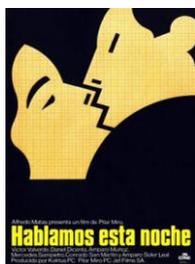
Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/18477/>

Figura nº 52: *Fulanita y sus menganos*, 1976, de Pedro Lazaga.



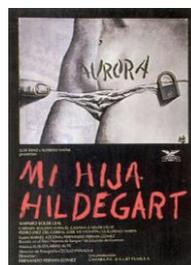
Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/10677/>

Figura nº 53: *Hablamos esta noche*, 1982, de Pilar Miró.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/16085/>

Figura nº 54: *Mi hija Hildegart*, 1977, de Fernando Fernán Gómez.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/12443/>

Figura nº 55: *Más allá del deseo*, 1976, de José Antonio Nieves Conde.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/12361/>

Figura nº 56: *La querida*, 1976, de Fernando Fernán Gómez.



Fuente: <http://www.cartespeliculas.com/wp/la-querida/>

Figura nº 57: *Ese oscuro objeto de deseo*, 1978, de Luis Buñuel.



Fuente: <http://alpacine.com/pelicula/10104/>

Referencias

- Añoover Díaz, R. (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis Doctoral [en línea], Universidad Complutense de Madrid. Obtenido el día 25 de junio de 2007, de <http://eprints.ucm.es/2330/1/ucm-t17208.pdf>
- Arregui, J. F. (2009). *Por el cambio. 30 años de propaganda política en España*. Sevilla: Comunicación Social.
- Baena, F. (1996). *El cartel de cine en España*. Barcelona: F.P.B.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Caparrós Lera, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español. (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, S.A.
- Del Campo, S. (1994). *Tendencias sociales en España (1960-1990)*. Bilbao: Fundación BBV.
- Dru, J. M. (1997). *Disrupción. Desafiar los convencionalismos y estimular el mercado*. Madrid: Eresma & Celeste Ediciones.
- Eguizábal Maza, R. (2010). La historia del cartel como forma de Historia Cultural. En De Andrés del Campo, S., (Coord), *Otros fines de la Publicidad*, (pp. 136-174). Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Fernández Mellado, R. (2007). El cartel de cine español de posguerra (1939-1945): modelo de tratamiento documental. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 18. Obtenido el 5 de mayo de 2008, desde <http://multidoc.rediris.es/cdm/viewissue.php?id=5>
- Gamonal Arroyo, R. (2005). Títulos de crédito. Píldoras creativas del Diseño Gráfico en el Cine. *Revista Icono14 [en línea]*, diciembre de 2005, N° 6. Recuperado el 7 de enero de 2011, de <http://www.icono14.net>
- García Rayo, A. (2008). Prohibida. *AGR. Coleccionistas de Cine*, 38, 88-107.
- Gómez, M. (2007). *Mac, traços de cinema: Macari Gómez, cartells 1955-1980*. Tarragona: Fundació Caixa.
- González De Prado, M. (2006). ¿De dónde vienen las ideas? *Control*, 526.
- González Martín, R. (2004). La publicidad en el imaginario cultural de la democracia española: 1976-2003. *Historia y Comunicación Social*, 9, 101-135.
- Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco. 1973-1988*. Madrid: El Arquero.
- Iglesias, M. (2000). Juan Antonio Velasco. Cartelista de cine. *Fusión*. [En línea]. Obtenido el 7 de mayo de 2007, desde <http://www.revistafusion.com/2000/marzo>
- Marcos Molano, M. (1996). *Estética de la fotografía publicitaria en España: 1975:1985*. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. Obtenido el día 23 de octubre de 2009, desde <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/S/3/S3002501.pdf>
- Mondelo González, E. (1996). *Rasgos de identidad de los jóvenes en el cine español de los años 1960 y 1990-91*. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. Obtenido el día 5 de marzo de 2010, desde <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/S/3/S3006201.pdf>
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español, 1973-1992. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- Páramo, M. L. (2006). Manuel de Iñigo, maestro del cartel publicitario. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33. Obtenido el día 15 de enero de 2011 desde <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/minigo.html>
- Perales Bazo, F. (1985). Cine y publicidad: el afiche cinematográfico. En REY, J. (Edit.), *Algunas consideraciones sobre la comunicación empresarial e institucional*. Sevilla: MAECEI.

Pérez Perucha, J. y Ponce, V. (1986). Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español. En VV.AA., *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Teruel Rodríguez, L. (2004). La información cinematográfica en Andalucía durante la Transición como garante de los valores del Régimen. *Ámbitos: Revista internacional de Comunicación*, 11-12.

Tosantos, C. M. (1990). Fulgor y muerte del cartel cinematográfico. *Mensaje y Medios*, Revista de Comunicación de TVE, 19.

Tranche, R. R. (1995). El cartel de cine en España: apuntes para un centenario. *Carteles de cine español*. Catálogo. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Trenzado Romero, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Cita de este artículo

COLLADO ALONSO, Rocío (2011) El destape del cartel de cine español. La nueva libertad sexual en la transición española. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N.º 3 Vol, Especial*, pp. 194-220. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>