

CON “S” DE SEXO. REPRESENTACIONES MUSICALES EN EL CINE ERÓTICO DE LA TRANSICIÓN

Julio Arce

Universidad Complutense de Madrid

Las representaciones y manifestaciones de contenido erótico son algo consustancial a todas las culturas y civilizaciones desde que tenemos vestigios, noticias o documentos históricos sobre ellas. Las formas de representación del erotismo han variado, sin embargo, de acuerdo con los medios utilizados en cada momento. Desde los comienzos del cine pueden encontrarse escenas de contenido sexual, siguiendo la tradición de la fotografía licenciosa y las ilustraciones eróticas del siglo XIX (Gubern, 2005: 9). Pero la orientación del espectáculo cinematográfico hacia el ocio y entretenimiento familiar de las clases populares, y las distintas formas de censura ejercidas por los Estados, mantendrían las prácticas sexuales alejadas de las pantallas convencionales durante varias décadas. Hasta los años sesenta las escenas con un contenido sexual explícito estaban restringidas a circuitos clandestinos y minoritarios. Las películas eróticas se consumían en prostíbulos, clubs privados masculinos (como el caso de los *smokers* norteamericanos) o círculos aristocráticos, como ocurrió en Rusia y España (Gubern, 2005: 9). En la década de 1920 los hermanos Ramón y Ricardo Baños rodaron varias decenas de películas de contenido erótico para la productora Royal Films. Solamente tres de ellas, *El confesor*, *El ministro* y *Consultorio de señoras*, han llegado a la actualidad. Al parecer, las cintas fueron realizadas por iniciativa del conde de Romanones para el círculo cortesano de Alfonso XIII, de ahí el nombre de la productora Royal Films (Barea et alii, 2001, 53-54). No obstante, se trataba de películas mudas, de exhibición privada y clandestina, por lo que desconocemos si se utilizaba alguna forma de ambientación sonora. Más que considerarlas antecedentes del cine erótico y pornográfico de las décadas posteriores, habría que considerarlas un epílogo de las ilustraciones y fotografías licenciosas del siglo XIX, de la misma manera que las fotografías animadas que tanto se prodigaron en los albores del cinematógrafo.

Con la llegada del franquismo se impuso la prohibición total de todas aquellas formas de expresión cultural que atentasen contra la moral católica. La representación cinematográfica de ciertos actos sexuales fue también un tema tabú en el resto de los países occidentales hasta los años sesenta. El tema de la censura en el análisis del cine español durante el periodo franquista es recurrente. Sin embargo, no suele tenerse en cuenta que no había una brecha tan grande entre los contenidos del cine *mainstream* norteamericano y europeo, y los límites que imponía

la censura española, al menos hasta los años sesenta. El cine norteamericano, regulado por el Hays Code, era el mayoritario en las salas de proyección españolas y se ajustaba, en la mayor parte de los casos, a los mecanismos censores del régimen de Franco. Las circunstancias políticas de España, sometida a una dictadura que se apoyó en el poder del Ejército y en la moral de la Iglesia más conservadora, retrasaron algunos años la irrupción del sexo como asunto de explotación cinematográfica. Es cierto que el "desarrollismo" y las tímidas aperturas impulsadas por los gobiernos tecnócratas y liberales a partir de los años sesenta, permitieron que la comedia española comenzara a hablar de sexo y a detenerse en el cuerpo femenino, siempre que no mostrara su total desnudez. Los encuentros sexuales podían ser sugeridos, pero quedaban fuera del alcance de la visión del espectador, tras el cierre de alguna puerta, un brusco cambio de plano o por los efectos mágicos de una elipsis temporal.

La desactivación del código Hays en Estados Unidos permitió hacer un cine más arriesgado moralmente desde los años cincuenta. Al final de esa década, Russ Meyer obtuvo un gran éxito con *The Inmoral Mr. Teas*, una comedia de bajo presupuesto sobre un dentista *voyeur* obsesionado por los pechos femeninos. En 1969, Dinamarca legalizó la exhibición de películas de sexo explícito, también llamadas pornográficas o *hardcore* (Gubern, 2005:12). Un año antes el director español Jesús Franco dirigió *Succubus*, también conocida como *Necronomicon*, una película de producción alemana que no pudo ser estrenada en España por la censura, mezcla el género de terror con escenas eróticas y se inscribe en la corriente del *soft-core porn* europeo de los años setenta. El erotismo, que lleva años funcionando en películas de serie B, se introduce poco a poco en el cine *mainstream*. En 1972, Bernardo Bertolucci dirige *El último tango en París*; después se estrenan *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) y *La historia de O* (Just Jaeckin, 1975), películas que tuvieron un enorme éxito de taquilla y fueron referentes para decenas de producciones posteriores. Como Vicente J. Benet nos recuerda, Montpellier se convirtió en centro de peregrinación para cientos de españoles atraídos por películas como *El último tango en París*, no tanto por su afición cinéfila sino por su contenido erótico (2012:375). El viaje al sur de Francia de tres hombres, ansiosos por ver un tipo de cine prohibido en España, sirvió a Vicente Escrivá como argumento para la comedia *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), que caricaturizaba el peculiar "turismo sexual" de los españoles en el país vecino.

La reciente muerte de Adolfo Suárez ha hecho que vuelvan al primer plano de la actualidad los profundos cambios que sufrió España durante la llamada Transición democrática. Las transformaciones operaron de una forma muy rápida en todos los órdenes de la vida política, social, económica y cultural. Aunque hoy en día se recuerden, en mayor medida, hechos como la legalización de los partidos políticos, el inicio del juego democrático o la elaboración y aprobación de la Constitución, hubo otros aspectos que modificaron de forma sustancial las formas, actitudes y comportamientos de la sociedad española. La apuesta por una sociedad libre y democrática fue destruyendo los mecanismos de represión. La eliminación de la censura previa afectó a las prácticas culturales y permitió una nueva relación entre los creadores y su público, en la que intervinieron aspectos hasta entonces reprimidos como la disidencia política, la libertad religiosa y, sobre todo, los asuntos de índole moral. En este último aspecto cabe destacar la sexualización de la sociedad española durante el periodo de la Transición que se manifiesta en la profusión de elementos, sobre todo en la cultura popular, que atañen a la sexualidad o las relaciones sexuales. La prensa, la literatura, las artes escénicas y el cine fueron afectadas de forma virulenta por la fiebre del erotismo, exacerbada por cuarenta años de represión y contagiada por las nuevas actitudes morales y sexuales que desde los años sesenta habían afectado a otros países europeos.

He fijado como objeto de análisis el cine producido y exhibido en España durante el periodo de la transición que aborda situaciones, conductas o prácticas de contenido sexual y quiero detenerme en el papel que desempeña en este contexto el sonido y, en concreto, la música. La principal cuestión que se nos plantea es determinar las funciones de los elementos sonoros cuando se vinculan con las representaciones de ese objeto tan vasto y poliédrico como es la sexualidad. Aunque a priori puede parecer un reto sencillo, ya que la historiografía nos ofrece variadas propuestas de análisis funcional, estructural y expresivo de la música cinematográfica, la representación de la sexualidad es compleja porque ha estado sometida a fuertes mecanismos de control por parte de los poderes del Estado o de instituciones como la Iglesia, que ejercen una gran influencia en el orden moral. Este peculiar estatus, sometido a la regulación, el control y la censura, determinó distintas estrategias de representación en las que la música, como es obvio, desempeñó un importante papel.

Otro de los interrogantes que se plantean en este trabajo está en relación con las recurrencias musicales que acompañan las escenas cinematográficas eróticas. ¿Existe una música para el cine erótico? ¿Se han creado unos estilos musicales específicos para los contenidos sexuales? Si esto es así, ¿a qué se debe que ciertas construcciones musicales sean más apropiadas que otras para acompañar, por ejemplo, la representación de un coito? Estas son solo algunas de las cuestiones a las que trataremos de dar respuesta, aun siendo conscientes de que el tema de la sexualidad, el cine y su representación musical necesita de una mayor atención y profundización por parte de los investigadores del audiovisual.

UNA TRANSICIÓN HACIA LA DESNUDEZ

La exhibición de la desnudez fue la primera barrera que hubo que superar en el proceso de liberalización sexual de la sociedad española. El tardofranquismo solo aceptó, antes de la muerte del dictador, la exhibición del desnudo femenino en el cine con la excusa de las exigencias del guión. Una orden ministerial de febrero de 1975 admitía el desnudo "siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía"¹. La ambigüedad e imprecisión de la norma permitió que ese mismo año pudiera estrenarse *La trastienda*, una película dirigida por Jorge Grau y recordada por mostrar un desnudo de la actriz María José Cantudo. En una sociedad tan poco acostumbrada a la exhibición pública del cuerpo femenino, el desnudo de la actriz fue el principal reclamo de la película, por mucho que lo justificase el guión. La aparente asepsia de la escena no impidió que "el felpudo de la Cantudo" despertara los más "bajos instintos" del español "normal". Y eso que el realizador tuvo ciertas prevenciones a la hora de mostrar el cuerpo de la actriz, que aparece en penumbra o reflejada en un espejo. La película se aleja del tono de comedia "sexy", tan característica de los primeros setenta, y la exhibición del cuerpo desnudo prescinde de cualquier acompañamiento musical que pudiera añadir algún significado no deseado y despertar las sospechas censoras.

El realizador evitó coreografiar y musicalizar el desnudo a la manera del *stiptease*. Este tipo de *performance*, originaria del teatro de variedades y del cabaret, se introduce en el cine desde muy temprano. El *striptease* frustrado de Rita Hayworth en la película *Gilda* (Charles Vidor, 1946) puso de manifiesto su potencial estimulador y marcó la pauta para futuras re-

1 Artículo primero de la Orden de 19 de febrero de 1975 (BOE 1 de marzo) por la que se establecen normas de calificación cinematográfica.



Imagen 1. Cartel de la película *La trastienda* (Jorge Grau, 1975)

presentaciones. Pensado para el deleite de un voyeur masculino, mediante el exhibicionismo femenino el *striptease* se monta sobre una coreografía que tiene la finalidad de mostrar a la mujer en un estado placentero de disponibilidad para el acto sexual. El tempo moderado de la música marca los movimientos insinuantes; algunos instrumentos como el saxofón o la trompeta, y ciertas formas interpretativas como los *glissandos*, portamentos y cromatismos de la línea melódica, sugieren los sonidos femeninos del acto sexual. El hecho de que estilos musicales, como algunas formas de jazz orquestal popular o, posteriormente, el soul se hayan vinculado con los *striptease*, se explica además por su vinculación con la nocturnidad, la transgresión, el cabaret o las variedades. Unos años antes de la aséptica presentación del cuerpo femenino en las pantallas españolas, el realizador Jesús Franco consiguió escandalizar a media Europa con la película *Succubus*, también conocida como *Necronomicon* (1969).

En España fue prohibida y no pudo verse hasta el desmantelamiento de la censura. En una de sus escenas la actriz protagonista comienza a desnudarse antes de meterse en la cama. Mientras su marido se desnuda oculto en una habitación contigua, la mujer se despoja de sus ropas frente al espectador de forma insinuante, animada por la música de Jerry Van Rooyen que suena en la radio. El acto de desvestirse, musicalizado y coreografiado, se convertirá en un recurso muy atractivo tanto en el cine erótico como en producciones convencionales.

Una de las consecuencias de los Pactos de la Moncloa fue la abolición de la censura previa en noviembre de 1977. La política y el erotismo se situaron en el primer plano del interés cinematográfico (Benet, 2012, 375). Cualquier excusa era buena para mostrar el cuerpo desnudo –femenino– al público masculino. En su mayoría, la producción de películas pertenecía al género de la comedia y se orientaba al consumo masivo. Las pantallas comienzan

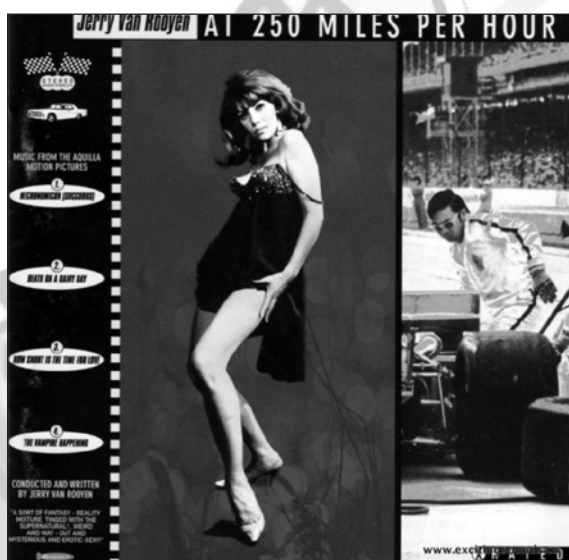


Imagen 2. Portada del disco de Jerry Van Rooyen que aparece en la banda sonora de *Necronomicon* (Jesús Franco, 1969).

también a exhibir conductas sexuales diversas, consideradas por aquel entonces como perversiones o anomalías. La homosexualidad, el sadomasoquismo o la transexualidad, aunque no eran asuntos completamente nuevos para los espectadores, se dejan ver más que en décadas anteriores. La tradicional ubicación del sexo en los estrechos contornos del matrimonio se abre a prácticas sexuales que no habían sido explícitas en el cine anterior. El sexo en grupo y el intercambio de parejas, por ejemplo, empiezan a tener presencia en unas películas que demanda una sociedad erotizada y que enarbola la bandera de la liberación sexual, aunque bajo sus colores se escondan la represión sexual, el ancestral machismo, la homofobia y el miedo a lo diferente.

El cine español se engancha a la corriente internacional del erotismo con unos años de retraso, pero con una fuerza imparable. Una vez que las productoras hollywoodienses dejaron de aplicar las restricciones del código Hays fueron frecuentes las filmaciones de encuentros sexuales y una de las estrategias aplicadas por el cine comercial norteamericano, utilizada posteriormente por el español para la presentación fílmica de los actos eróticos, fue la inserción de "interludios sexuales musicales" (Williams 2008: 83). Se trataba de escenas de naturaleza erótica acompañadas por una melodía instrumental o una canción sin otro acompañamiento sonoro. Esto no era algo nuevo, puesto que muchas películas convencionales acompañaban escenas con canciones de naturaleza diegética que detenían o ralentizaban el discurso narrativo. Las escenas se convertían en un "interludio" dentro de una banda sonora musical que solía tener el estilo sinfónico habitual del clasicismo musical cinematográfico. De acuerdo con Linda Williams la utilización de interludios musicales permitió al cine comercial norteamericano filmar el conocimiento carnal. La alternativa a presentar la escena erótica despojada de la música no gustaba a la industria por su crudeza. Los suspiros, gemidos, sorbeteos, bufidos, golpeteos, etc, producían una especie de "desnudez aural", por lo que la utilización de la música permitía arropar a los amantes y controlar afectivamente la escena (Williams 2008: 78-88).

Una de las escenas más representativas de esta forma de presentar un encuentro carnal aparece en la película *Me siento extraña*, dirigida en 1977 por Enrique Martí Maqueda y protagonizada por Barbara Rey y Rocío Dúrcal. Fue una de las primeras películas españolas que muestra una escena de sexo entre dos mujeres. A diferencia del desnudo de María José Cantudo en *La trastienda*, que se acompañaba de sonido ambiente sin presencia alguna de la música, queriendo destacar la asepsia de la escena, en esta película las mujeres interactúan en la cama acompañadas de una pieza musical que oculta cualquier otro elemento sonoro. Nos encontramos aquí con un claro ejemplo de "interludio sexual musical" o, como irónicamente lo denomina José Nieto, "coitoclip" (Pérez Córdoba 2013: 147-162). La pieza utilizada es la adaptación instrumental de la canción que aparece acompañando a los títulos de crédito². Tanto el texto como las características de la pieza nos remiten a las canciones populares sentimentales de aquellos años: en modo menor, sobre un tempo lento, con un acompañamiento de acordes encomendado al piano y frases melódicas muy ligadas a cargo de los violines y el oboe. Siguiendo el análisis de Williams, el recurso al interludio musical contribuye a paliar la "desnudez aural" y a convertir la escena en un acto amoroso normalizado, puesto que hay una intención clara de relacionar la escena sexual con los significados musicales y paramusicales de la canción inicial.

A finales de 1979 se aprueba un Real Decreto que legaliza un tipo de películas con el calificativo de cine "S" que por su contenido sexual o violento "pudieran herir la sensibilidad del espectador"³. Con esta medida se permitió por primera vez en España la exhibición pú-



Imagen 3. Cartel de la película *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977).

2 La canción se titula "Amor, lo que se dice amor" compuesta por Rafael Pérez Botija; en la película está interpretada por María. Fuera del cine la popularizó el cantante mexicano José José.

3 Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. BOE núm. 287, de 1 de diciembre de 1977, páginas 26420 a 26423.

blica de filmes específicamente eróticos o, mejor dicho, de películas en las que podían verse prácticas sexuales hasta entonces inéditas en el cine comercial. No obstante, el cine pornográfico permanecía prohibido. La distinción entre lo erótico y lo pornográfico fue y será un asunto complejo en el que intervienen cuestiones morales que son difícilmente objetivables, como la obscenidad y el pudor. No obstante, las películas clasificadas "S" se distinguieron principalmente de las pornográficas en el enfoque o el encuadre: no mostraban penes erectos ni vaginas abiertas, tampoco dejaban ver el detalle de las prácticas sexuales como la penetración, la felación o el orgasmo masculino. Se dice habitualmente, que en el cine "S", conocido en otros países como *softcore-porn* (porno blando), el sexo es sugerido o simulado, a diferencia del género pornográfico en el que el sexo es explícito y mostrado sin reparos. Esta diferenciación genérica resulta poco satisfactoria por cuanto la esencia misma del cine es el simulacro. Los actores de las películas "S" simulan realizar coitos o felaciones, de la misma manera que Humphrey Bogart e Ingrid Bergman simulan estar enamorados en *Casablanca* o los vaqueros del western se baten en duelo sin utilizar balas reales. En cierto sentido la diferenciación es una cuestión de encuadre: el género pornográfico se aleja del cine de ficción convencional y se acerca más al documental con la profusa utilización del *medical shot* o "plano médico" (Giménez Gatto, 2007). En opinión de Jesús Franco, la diferencia entre el erotismo y la pornografía es sólo un problema puramente estético (Franco, 2004: 262).

Más que considerar al cine clasificado "S" como erótico o pornográfico deberíamos hablar de un cine de explotación sexual, de un cine que quiere mostrar todo aquello que ocultaban las elipsis en el cine convencional y revelar las partes del cuerpo, sobre todo el femenino, que cuidadosamente quedaban fuera de la visión del espectador. Desde los años sesenta en Estados Unidos y en la mayor parte de Europa hubo una mayor permisividad en la exhibición del cuerpo y la sexualidad, surgieron realizadores que hicieron del sexo la razón de ser de sus productos.

¡TRANQUILOS, TRANQUILOS! HAY PARA TODOS

El texto que encabeza este apartado pertenece al guión de la película *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured, 1981). El ama de casa, solitaria y solícita, tranquiliza con esta frase al fontanero y su ayudante, ansiosos por disfrutar del ofrecimiento sexual de la clienta. Esta producción es una de las más representativas del género de explotación sexual en España. La expresión *sexploitation movies* deriva de la contracción los vocablos ingleses *sex* y *exploitation*; define al cine que utiliza el sexo como principal reclamo para su comercialización, orientado al consumo, desvinculado del *mainstream* y de las corrientes artísticas. Forman parte de un grupo más amplio de *exploitations movies* que vendían, en un contexto de "alharaca carnavalesca", asuntos y espectáculos normalmente prohibidos. Su origen se remonta a la década de 1920 y en su desarrollo se explotaron asuntos muy demandados entre las clases populares (canibalismo, violencia, enfermedades, etc.). A partir de los años cincuenta, el término se extendió a aquellas películas de bajo presupuesto realizadas por pequeñas compañías que abordaban temas marginados por las grandes productoras (Williams, 2008: 88).

Uno de los pioneros norteamericanos en el cine de explotación sexual fue Russ Meyer, quien en 1959 realizó la ya citada anteriormente *The Inmoral Mr. Teas*. La película no tiene diálogos y la parte sonora está integrada por la voz de un narrador y una banda musical consistente en la repetición de varias piezas de música instrumental ligera que fueron compuestas

por el guionista y músico Edward J. Lakso. El descuido de la banda sonora, tanto en esta como en sus siguientes películas, es un reflejo del bajo presupuesto o del poco interés por la ambientación sonora en general. No obstante, Williams destaca que el sonido pobre, la mala grabación y los pésimos doblajes, se mezclan con unas partituras hiperactivas para acompañar unos actos sexuales a veces ilícitos y con un alto grado de perversidad (2008: 89). Pero la cámara evita captar el detalle del acto sexual, tan valorado en el cine pornográfico. Tampoco hace uso del interludio musical para controlar la carga emocional, habitual en las películas convencionales. El movimiento frenético, los primeros planos de los rostros en éxtasis y el sonido emitido por los amantes, sobre todo los gemidos femeninos de unos orgasmos histéricos y convulsivos, se combinan con la música para lograr lo que Schaefer denomina "estrategias de evasión", o sea, indicar la actividad sexual sin revelar el acto (1999: 296). El cine erótico europeo de los años setenta es, sin duda, deudor de esta estética visual y sonora.

Como señala Bruce Johnson en la introducción de una de las pocas monografías que analizan las relaciones entre sonido, música y sexo, los estudiosos del cine consideran desconcertante analizar la dimensión sonora de los filmes eróticos y pornográficos, puesto que entienden que están más vinculados a la percepción visual (2010: 1-10). Los consumidores son tratados como espectadores, como *voyeurs* que disfrutan únicamente al ver las imágenes. Desde esta aproximación analizó el género Román Gubern (2005) en un artículo cuyo título, "La imagen pornográfica", es significativo de la preponderancia absoluta que otorga a lo visual. Gubern reivindica "provincias iconográficas malditas, zonas de destierro y de exilio cultural", como elementos útiles para comprender la sociedad en que vivimos y muchas veces más eficaces que las formas culturales canonizadas. Pero no hace ninguna referencia, a pesar de estar analizando un lenguaje audiovisual, al componente sonoro. Este problema, que puede hacerse extensible a la reflexión sobre el cine en general, no se justifica por la nula efectividad del hecho sonoro en las películas eróticas y pornográficas. El lenguaje cinematográfico está conformado tanto por la "imagen pornográfica" como por el "sonido pornográfico". Aunque son más conocidos los productos visuales o audiovisuales orientados a la estimulación o excitación sexual (además de las películas, las revistas, fotonovelas, comics, etc.) también se han comercializado productos que utilizan la comunicación oral y el montaje sonoro para tales fines. El sonido es igual de efectivo para la estimulación sexual que la imagen y no nos referimos únicamente al lenguaje verbal, puesto que hay otros elementos que lo acompañan que son capaces de aportar significados. El "sonido pornográfico", en definitiva, debería ser valorado en función de su relación con el resto de los elementos del lenguaje cinematográfico y analizado desde sus recurrencias, estereotipos e, incluso, desde un punto de vista estético.



Imagen 4. Fotograma de la película *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured, 1981).



Imagen 5. Cartel de la película *The Immoral Mr. Teas* (Russ Meyer, 1959).

El cine clasificado "S" no se constituyó como un género específico, sino como un cine destinado al público adulto en el que fueron mayoritarias las películas de explotación sexual. Hubo filmes que fueron incluidos en dicha categoría por su temática política o violenta, como *El diputado* y *El sacerdote*, ambas dirigidas por Eloy de la Iglesia en 1978, *Caniche* de Bigas Luna (1979), *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), *Salón Kitty* (1976) y *Calígula* (1979), ambas del italiano Tinto Brass, o *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975). La exhibición de películas eróticas comenzó en España en 1978 con estreno retrasado de *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1975). Las salas específicas se nutrieron en un primer momento de películas extranjeras, pero poco a poco se animó la producción nacional. En el año 1978, un 10% de los títulos españoles fueron merecedores de dicha calificación y el porcentaje ascendió al 30% en 1983.

Caracterizar el cine erótico de los años setenta presenta muchas dificultades por su origen caótico, su extremada profusión y su dimensión popular. Alejandro Melero destaca que no fue hasta los años setenta cuando el cine erótico se consolidó como un género definido, con el mismo potencial que, por ejemplo, el *western* o el musical (2010: 11-14). La esencia del cine erótico residiría en la puesta en escena de la acción sexual, que había estado oculta en el cine convencional hasta los años sesenta. Se tuvieron que desarrollar nuevos mecanismos de representación en los que el sonido en general y la música en particular jugaron un importante papel. Pero este nuevo género utilizó o se mezcló con elementos de otras modalidades como la comedia, el cine de terror o la ciencia ficción (Melero, 2010: 80). En *La caliente niña Julieta*, una película de Ignacio F. Iquino producida en 1981, la música está firmada por Henry Soteh, seudónimo de Enrique Escobar. Este hecho revela el poco aprecio o, incluso, la mala imagen que para algunos miembros del oficio cinematográfico significaba la participación en películas de este tipo. Escobar está unido a la figura de Iquino desde que en los años sesenta dejó el Teatro de la Latina de Madrid para trasladarse a Barcelona y trabajar, casi en exclusiva, en las películas del director catalán. La factura musical en esta producción es muy parecida a la que podemos encontrar en las comedias convencionales de los años sesenta y setenta: un pequeño conjunto instrumental formado por guitarras eléctricas, teclados y percusión que interpreta melodías sencillas y fáciles de recordar; a veces con intervenciones vocales, pero sin llegar a tener la estructura de la canción convencional. Otras escenas son acompañadas por piezas jazzísticas, quizá uno de los géneros más utilizados en el cine de explotación sexual, y por composiciones del tipo *muzak*, o música de ambiente. Las piezas no suelen tener una relación sincrónica con las imágenes, lo que permite que sean reutilizadas en otras partes de la película. En definitiva, construcciones y formas de ambientación musicales que pueden encontrarse también en el cine convencional.

La cinematografía de Jesús Franco es, probablemente, la más excéntrica y peculiar de la producción española de las últimas décadas. Sus películas eróticas suelen fundirse con otras modalidades genéricas como el cine fantástico, de terror o histórico. En *Justine: Marqués de Sade* (1969), la música firmada por Bruno Nicolai está hecha para orquesta con un lenguaje similar al del sinfonismo cinematográfico de los años cuarenta y cincuenta, aunque el despliegue melódico es mayor y se sitúa en un primer plano. En *Female Vampire* (1973) la música de Daniel White se asemeja más al estilo *muzak*, incorporando vocalizaciones sin texto con la letra u (como también podemos observar en la archiconocida música de *Historia de O* (Just Jaeckin, 1975), compuesta por Pierre Bachelet y que sirvió de sintonía para el programa de televisión titulado "Cine de medianoche" que se emitió en TVE durante la dirección de Pilar Miró.

Podríamos poner muchos ejemplos más en los que encontraríamos soluciones muy parecidas. Si bien no puede decirse que exista un tipo de música específica para el cine de explotación sexual, se pueden observar ciertas vinculaciones con las músicas de ambiente de los años sesenta y setenta, y con algunos estilos de jazz. Esto no impide que algunas películas utilicen modelos de acompañamiento musical similares a los que se utilizaban en los géneros de la época. A pesar de esta convencional utilización de la música, el cine erótico construyó un sonido característico que operaba entre la normalización de unas conductas y prácticas sexuales hasta entonces prohibidas, y la creación de un espacio para la explotación sexual destinado al público masculino.

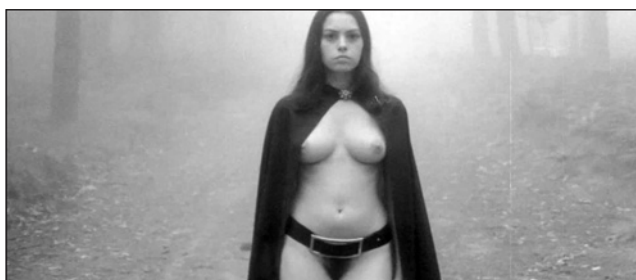


Imagen 6. Fotograma de la película *Female Vampire* (Jesús Franco, 1973).

BIBLIOGRAFÍA

- BAREA, Joan, CORRIUS, Jesús, FERNÁNDEZ, David, HERNÁNDEZ, Javier, SÁNCHEZ, Jordi y SANTACANA, Aleix, "L'audiovisual 'porno' espanyol", *Treballs de Comunicació*, 2001, nº 16, pp. 54-57.
- BENET, Vicente J., *El cine español: Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- FRANCO, Jesús, *Memorias del Tío Jess*, Madrid, Aguilar, 2004.
- GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- GIMÉNEZ GATTO, Fabián, "Pospornografía", *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y del arte contemporáneo*, nº 5, 2007, pp. 95-105.
- JOHNSON, Bruce, *Earogenous Zones. Sound, Sexuality and Cinema*, Londres, Equinox, 2010.
- MELERO SALVADOR, Alejandro, *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorious, 2010.
- PÉREZ CÓRDOBA, Lucía, "El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet", en VERA GUARINOS, Genaro et alii, *Una perspectiva caleidoscópica*, Alicante, Letra de Palo, 2013.
- SCHAEFER, Eric, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham, Duke University Press, 1999.
- WILLIAMS, Linda, *Screening Sex*, Durham, Duke UP, 2008.

