

El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)

The body as a challenge to the ideal of Francoist femininity. Sara Montiel, the Spanish star who came from Hollywood (1950-1957)

Álvaro Álvarez Rodrigo *

Universitat de València
alvaro.alvarez@uv.es

Recibido el 29 de diciembre de 2018

Aceptado el 21 de julio de 2020

BIBLID [1134-6396(2020)27:2; 355-381]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v27i2.8493>

RESUMEN

El éxito sin precedentes de *El último cuplé* en 1957 confirmó a Sara Montiel como el primer gran mito sexual del franquismo. Partiendo del concepto de estrella cinematográfica como una representación cultural construida tanto dentro como fuera de la pantalla, el artículo aborda cómo la actriz encarnó un modelo de mujer que desafiaba los ideales franquistas de género que el régimen trataba de imponer al conjunto de españolas. Mediante el análisis intertextual de películas y documentos hemerográficos, principalmente de las revistas cinematográficas, se observa cómo Montiel fue un icono de feminidad, en la línea de otras voluptuosas estrellas internacionales de los años cincuenta, convertidas en objeto de deseo sexual; pero que en el contexto de la Dictadura se tradujo asimismo en fuente de empoderamiento y agencia personal. Sara Montiel encarnó un modelo de cosmopolitismo y modernidad, no exento de ambigüedades y tensiones con los valores tradicionales, que *incorporaba* significados subversivos.

Palabras clave: Sara Montiel. Primer franquismo. Género. Sexualidad. Modernidad. Estrellas cinematográficas.

ABSTRACT

In 1957, the unexpected success of the film *El ultimo cuplé* confirmed Sara Montiel as the first great sexual myth of the Franco regime. Based on the concept of movie star as a cultural representation built inside and outside the screen, this article is about how the actress embodied a model which

* El autor participa en el proyecto de investigación I+D+i HAR2014-57392-P (“Transiciones, movimientos sociales y democracia en el siglo xx. España en perspectiva comparada”), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Social Europeo.

challenged the Francoist ideals of gender that the regime was trying to impose on Spanish women. Through intertextual analysis of films and fan magazines mainly, we can see how Montiel was an icon of femininity, along the same lines of other voluptuous international stars of the fifties. They became an object of sexual desire; but it was also a source of empowerment and personal agency in the context of the Dictatorship. Sara Montiel personified a model of cosmopolitanism and modernity, despite the ambiguities and tensions with traditional values, but she *embodied* subversive meanings at the same time.

Keywords: Sara Montiel. First Francoism. Gender. Sexuality. Modernity. Movie stars.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Rumbo a México, para regresar a Oriente. 3.—La *vamp* española que triunfa en América. 4.—La nueva Sara nos visita. 5.—La bomba latina, la amante del americano. 6.—Rememorando la modernidad. 7.—Conclusiones.

1.—Introducción

El año 1950 fue el inicio del desembarco de grandes estrellas de Hollywood en España. Las visitas de Rita Hayworth o Ava Gardner anticipaban el fin del aislamiento internacional del régimen franquista. Y justamente en ese momento, una actriz española que comenzaba a despuntar decidió emprender el camino contrario y redirigir su carrera hacia México y Estados Unidos. Allí entró en contacto con un mundo que desde aquí era tan admirado como anatemizado (Martín Gaité, 2002: 26-34); pero lo más significativo es que siete años más tarde regresaría a España encarnando una mezcla de valores entre el cosmopolitismo y el españolismo, la modernidad y la tradición. Su caso no habría tenido tanta trascendencia si no fuera por el éxito extraordinario que alcanzó su película *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), que la convertiría en el primer gran mito erótico del franquismo. Su cuerpo representó un desafío al ideal de feminidad nacionalcatólico que el régimen trataba de imponer al conjunto de las mujeres españolas, y su sensualidad, un factor de transgresión sexual.

Al igual que otras actrices españolas de la época, Sara Montiel puso de manifiesto algunas de las tensiones que generaban las políticas de género franquistas, como la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico, la búsqueda de la realización personal a través de una carrera profesional y no de la maternidad, una independencia económica y personal, etcétera. El poder de atracción que ejercían sobre las espectadoras que acudían a las salas cinematográficas propició que estas artistas pudieran ser consideradas por muchas de ellas como modelos de comportamiento y de creación de identidades (Stacey, 1994: 126-175), tal como se evidenciaba también en los procesos de negociación de las fans con las fotografías de las estrellas que se publicaban en las revistas cinematográficas (Rosón, 2016: 229-257). En este sentido, la personalidad carismática e hiperbólica de Montiel,

disruptiva respecto a buena parte de los estrechos códigos morales de las primeras décadas de la dictadura, resulta especialmente interesante. A partir del concepto de estrella cinematográfica como una imagen compleja, intertextual y polisémica, que se construye en una dimensión cronológica tanto a partir de los papeles que esta interpreta en la pantalla como de sus apariciones en otros medios (Dyer, 2001: 89-90), el presente artículo propone un análisis de los significados que Sara Montiel proyectaba en la construcción de su imagen como estrella en los años cincuenta.

El estreno de *El último cuplé* en mayo de 1957 tuvo una acogida absolutamente inesperada, y la película se mantuvo en la cartelera madrileña durante casi un año, un récord entre las producciones españolas para el período entre 1940 y 1968 (Camporesi, 1994: 90 y 127). Su imagen quedó asociada irremediabilmente al de su interpretación del personaje de María Luján, como una fórmula icónica fundamentalmente estática y unívoca sobre la que se desarrollará su posterior carrera como símbolo sexual de los años sesenta y del tardofranquismo (Benet, 2017), pero que había sido construida con anterioridad.

2.—*Rumbo a México, para regresar a Oriente*

Al despuntar la década de los cincuenta, Sara Montiel estaba a punto de cumplir veinte años y había participado en una docena de películas, la mayoría como actriz de reparto junto a algún papel principal en producciones menores. Había alcanzado una cierta celebridad, que fundamentalmente gravitaba sobre el reconocimiento de una belleza sensual, que ya desde casi siendo una adolescente había fascinado a la prensa y que era uno de los atributos más sobresalientes de sus personajes (Álvarez Rodrigo, en prensa).

En abril de ese año, Sara Montiel se despide de sus seguidores y pone rumbo a México, donde ha sido invitada a la Fiesta de la primavera como representante de España. Un evento similar a un certamen internacional de belleza en el que fue recibida como una gran estrella y cuya participación es celebrada con orgullo patrio:

Sara Montiel está apagando a las bellezas universales. Y, como se esperaba, su presencia en tierra mejicana ha constituido, sin hipérbole, una epopeya triunfal de atracción y simpatía. (...) El triunfo de Sara Montiel ha sido el de España (Sobrarbe, 1950).

A pesar de su indudable fotogenia, las instantáneas que acompañan a los reportajes nos muestran a una jovencita muy agraciada, aún con el pelo rubio, pero sin destacar por su sofisticación o estilo, por más que en el texto se cuente que la llaman “la adorable” o “la segunda conquistadora de Méjico”.

Pero el principal motivo de su primer vuelo sobre el Atlántico era rodar *Furia roja* (Steve Sekely, Víctor Urruchúa, 1951). Una coproducción con Estados

Unidos, que para Hollywood no pasaba de ser un título de serie B, mientras que para los mexicanos era una apuesta de mayor envergadura por recrear la época del emperador Maximiliano. Veronica Lake protagonizaba la versión en inglés, mientras que Montiel lo hacía en la española (Aguilar, Losada, 2007: 17-18). Ya otras artistas del cine y de la canción, especialmente folclóricas, habían emprendido giras por Latinoamérica como una fuente de ingresos, en las que actuaban como embajadoras de españolidad (Woods, 2012: 219-222). Por tanto, su apuesta por proseguir allí su carrera no era excepcional.

En verano regresó a España para rodar, entre Madrid y Marruecos, *Aquel hombre de Tánger* (Luis María Delgado, Robert Elwyn, 1953). Su vuelta fue recibida con interés por las revistas cinematográficas. Al tiempo que no se dejaba de alabar su belleza, no se escatimaban calificativos para quien en solo unos meses se había convertido en “estrella del cine hispanoamericano” y “figura internacional del séptimo arte”, a la vez que “orgullo y gloria del cine español” (Moreno, 1950). La visita fue breve, aunque se aseguraba que regresaría próximamente “más guapa, si es posible, más actriz y más española”. No resulta sorprendente que su españolidad se reafirme precisamente en el momento en que su imagen es proyectada hacia el exterior, y que se quiera publicitar como un triunfo nacional en el momento en que la dictadura trata por romper su aislamiento.

Sin embargo, se da la paradoja que cuando por primera vez en su carrera era ensalzada como portadora de los valores de la nación, su imagen y el concepto de feminidad que representaba se alejaban de los modelos tradicionales que el régimen identificaba con la mujer española, y a su vez encarnaba algunos de los estereotipos atribuidos a los españoles desde el extranjero. Montiel no puede ser encasillada en el grupo de actrices folclóricas, encabezado por Lola Flores como representante de la quintaesencia de lo español, que en esos años protagonizaba el género de la “españolada”¹. Incluso se da la circunstancia que en sus inicios era una de las intérpretes españolas cuya presencia física los periodistas tendían a asimilar con mayor facilidad con las actrices extranjeras. No en vano, ya desde 1945 circulaban las informaciones y rumores que apuntaban que Hollywood podía ser su destino profesional. Manchega de nacimiento, durante su carrera en España el flamenquismo no casaba bien con su imagen. Pero al abandonar el país, su carácter racial fue acentuado, con el propósito de resaltar su alteridad respecto al arquetipo de mujer blanca anglosajona. Así, personificaba el carácter genérico de

1. Frente a los detractores de la “españolada” como una visión foránea sobre España, estereotipada, superficial y exótica, que tiene su origen en los viajeros extranjeros de finales del siglo XIX, existía otra corriente que defendía el género como “expresión genuina del folclore nacional”. Un debate entre la autenticidad y el tópico, ya vigente en los años veinte. Aquí el término es tomado no desde estos planteamientos esencialistas, sino desde la concepción de la “españolada” como un producto más de las transformaciones experimentadas por la sociedad española hacia la modernidad (Benet, Sánchez-Biosca, 2013: 561-562).

latina, de raíces mexicanas antes que propiamente mediterráneas, al tiempo que su sensualidad se intensificaba con un halo exótico e incluso orientalista.

Esta idea de alteridad era uno de los principales significados que se desprendían de su papel en *Aquel hombre de Tánger*. La película no sería estrenada en España hasta diciembre de 1953 en Barcelona, unos meses después de que lo fuera en Estados Unidos², pero es ahora cuando se proyecta este cambio. Se trata de una coproducción hispano-norteamericana modesta —por mucho que la prensa española la tilde de grande—, pero en la que la factura y la mirada dominante es americana. En el filme, una rica y caprichosa heredera norteamericana, que disfruta alegremente de su dinero y libertad en Europa, conoce a un supuesto conde francés residente en Marruecos con el que se casa, y que resultará ser un impostor que desaparece sin dejar rastro. La joven localiza en Tánger al verdadero conde y acuerdan que, para evitar el escándalo, se haga pasar por su marido hasta que puedan tramitar el divorcio. Sin embargo, acabarán enamorados y unidos, esta vez sí, en matrimonio legítimo. Más allá de la moraleja que encierra el filme, nos interesa la caracterización del personaje que interpreta Montiel. Ella es Aixa, la amante marroquí con la que convive el conde, cuyo nombre remite a la madre del rey Boabdil, caracterizada en el imaginario español como una mujer fuerte y pérfida. Es bella y sensual, pero en absoluto refinada. Fuma unos puritos, con unos ademanes que en nada suavizan su feminidad. Sus vestidos ajustados resaltan su voluptuosidad, pero de un atractivo que resulta vulgar respecto a la sofisticada novia americana. Es celosa y pasional, hasta el punto de que trama el asesinato de su rival introduciendo una serpiente en su alcoba. Es presentada como malvada y posesiva, aunque realmente actúa así cuando su amante le espeta sin miramientos que la abandona porque no significa nada para él. Es un personaje cargado de rasgos negativos, sobre el que se proyectan los prejuicios racistas, clasistas y machistas del filme. Al fin y al cabo, solo es una mujer mora y pobre de la que se ha servido el galán europeo mientras le fue conveniente.

En España, se celebra la participación de la actriz española en una coproducción con Hollywood y se ensalza esa identificación con el exotismo oriental, a propósito de la noticia que durante el rodaje ha recibido la mordedura de un áspid, que curiosamente funde las connotaciones eróticas de sus evocaciones con el sentimiento nacional español:

Sara es un bello nombre; pero predispone a misteriosos orientalismos, escenas egipcias o de Cartago, cuando Cleopatra o Salambó, jugando con víboras, sentíase heridas en los torneados brazos o en el rosado cuello por la succión de las sierpes venenosas. Tan bella como aquellas legendarias hermosuras, es Sara Montiel, la genial estrella del cine hispanoamericano (...) nuestra bellísima

2. https://www.imdb.com/title/tt0042308/?ref_=nm_fmg_act_38.%20Consultado%20el%2030/07/2018, consultado el 30/07/2018.

Sara, orgullo y gloria del cine español, ya figura internacional del séptimo arte (Moreno, 1950).

A lo largo del reportaje, la periodista, puesto que se trata de una mujer, repite las alabanzas hacia su hermosura, y no duda de calificarla de “monumento”. El texto nos remite a la imagen que ya se había construido Montiel antes de su partida a América, como la más bella y sensual de las actrices españolas. También al que había sido hasta la fecha su papel más reconocido, el de la princesa musulmana Aldara en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Un filme que le ofreció una oportunidad de fama y reconocimiento, y cuyos motivos de éxito, tanto en España como en Hispanoamérica, probablemente trascendieran la voluntad de Cifesa de recrear un episodio histórico, y se deban a su aditamento posromántico y melodramático (Sánchez-Biosca, 2012: 507-511). El erotismo y la liberalidad de las relaciones sexuales aparecen implícitas, y la promiscuidad y el adulterio es tratado con naturalidad (Benet, 2012: 231-235), aunque es asociado a lo extranjero, a la corrupción política y moral de la corte de Flandes, en un fácil paralelismo con el aislamiento internacional que estaba padeciendo el régimen franquista. Sin embargo, un relato que defiende los principios tradicionales permitía lecturas alternativas, facilitadas por el protagonismo de dos mujeres fuertes, libres y vitales (Labanyi, 2016).

El primer espacio en el que se desenvuelve el personaje de Aldara/Montiel es un mesón donde se producen sus encuentros con el rey Felipe/Fernando Rey y con el capitán Alvar/Jorge Mistral, en un ambiente de ambigua proximidad sexual. Su personaje utiliza el atractivo físico para seducir al rey Felipe y vengar así, en la figura de la reina Juana/Aurora Bautista, la afrenta que sufrió su raza y su religión al ser derrotado su padre el rey Zagal por los monarcas católicos. Oculta su verdadera identidad racial y consigue ser nombrada ayudante de cámara de la reina. Un engaño que implicaría la constatación de que no hay una distinción visible entre los españoles y los musulmanes, y que puede evocar también el pasado árabe de España (Bonaddio, 2004: 30). De igual manera, en la película, aunque sea por un fin superior, el personaje de Aldara asume ciertos rasgos de mujer fatal, que maneja a los hombres a su voluntad para lograr sus propósitos, en defensa de su raza, nación y fe árabes. Utiliza su cuerpo como arma de seducción: vestidos que marcan su figura, maquillaje que resalta la sensualidad de sus labios y su mirada, una gestualidad insinuante... Hay un propósito de cosificación de su imagen, de convertirla en objeto de deseo masculino. Pero al mismo tiempo puede resultar también atractiva para las espectadoras, y no solo como placer homoerótico, sino en cuanto tiene de independiente, altiva, decidida.

Ambas mujeres representan, en principio, mundos irreconciliables: la virtud y la sobriedad de la reina castellana frente al exotismo y la exuberancia de Aldara; la bondad y generosidad frente a belleza y la maldad; la legitimidad de la monarca cristiana frente a la impostura de religión y condición de la princesa musulmana.

Pero como añade Isolina Ballesteros (1999: 63-66), en ambas se da una misma tensión entre la misión que les ha sido encomendada como símbolos de la defensa del honor de su nación dentro de un orden patriarcal y su propia subjetividad femenina, que se rebela contra ese mismo sistema que impide su realización personal y sexual. De hecho, la pérfida Aldara salva de ser asesinado al capitán cristiano por quien siente un amor imposible y halla así su redención. Al final, se ve obligada a renunciar a su amor, pero ¿cuál es el horizonte de felicidad que espera a una esposa devota como la reina Juana, que tiene que aceptar resignada la infidelidad de un marido que ofrece a la otra las atenciones que a ella le niega y para quien la única alternativa a la sumisión es la locura?

3.—*La vamp española que triunfa en América*

En *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950) el papel que representa Montiel era ya el de un vampiresa, sin ninguna clase de ambages. En la adaptación de la novela del padre Luis Coloma, da vida a una cortesana francesa que, en comparación con las aristócratas españolas, luce un vestuario que remite a la modernidad parisina y parece salido de una película clásica de Hollywood (Labanyi, 2007: 37-38). Así pues, los significados de la estrella dentro y fuera de la pantalla se solapan en una imagen que se mantiene en el recuerdo del público, tal como de manera elocuente era expresado por la prensa:

Para nosotros, Sarita Montiel había conseguido bien llenar aquel hueco que observáramos en nuestras cintas, aquel espacio blanco de la “vamp”, de la mujer —más mujer que hembra, pues la palabra mujer entraña muchos más peligros e incentivos— que, con su morbidez, despertaba la imaginación y cumplía el cometido, casi obligatorio, de una extraña maldad (s.n., 1952).

Es interesante observar que el periodista reivindica un arquetipo de mujer con el que, por sus connotaciones morales, durante la posguerra, las actrices evitaban ser identificadas más allá de coincidencias superficiales (Coutel, 2016: 177-182). Ahora se atreve a verbalizar aquello que está latente, el tipo de mirada que concita Montiel, el deseo reprimido que despierta entre los varones heterosexuales. Una pulsión que, de manera velada, solo se permitía dirigir hacia las artistas extranjeras, que no compartían los valores tradicionales propios. Se puede colegir que es su nueva imagen cosmopolita y moderna la que contribuye a romper las barreras. Pero se debe también advertir que esa acusada sensualidad de Montiel y el hecho de ser tomada como objeto sexual mucho más marcado que otras actrices se dan casi desde los inicios de su carrera. En añadidura, su atractivo y belleza no son fruto de un contagio del moderno Occidente, sino que reconoce “la belleza casi exótica de esta gran actriz española” y la enraíza en nuestra tradición romántica:

“Sus ojos verdes, ojos gitanos y atormentadores como un hechizo, como aquellos ojos que ponderara Bécquer” (s.n., 1952).

El artículo es al mismo tiempo un lamento por su pérdida para el cine español y una expresión de orgullo por su triunfo en el extranjero: “Sara Montiel, en México, es una representación de España, una maravillosa representación en el doble sentido del arte y de la belleza. La actriz y la mujer culta que es Sarita Montiel, en plena aureola de triunfos, es la mejor enseña que podríamos ostentar.” Esta apropiación y ostentación, frecuentemente repetida, de unos logros individuales como un producto de la cinematografía española y por ende del pueblo español, nos sitúan ante una forma de nacionalismo banal franquista, de presencia cotidiana de la nación más allá de los discursos oficiales (Billig, 2006). Una utilización del séptimo arte que naturaliza el cine nacional frente al resto de cinematografías, en un sentido similar al que ya se venía practicando desde décadas anteriores. Así, pues, el cine aparece como difusor de la idea *banalizada* de un mundo dividido en naciones y reproductor de hábitos, como el seguimiento de la estrella, que servían para experimentar el sentimiento de lazos de pertenencia compartidos entre un público español *imaginado* (García Carrión, 2018: 103-105).

En diversos artículos encontramos gran cantidad de elogios y anuncios de un futuro prometedor, que contrastan con su desaparición prácticamente total de los medios hasta tres años después. Mientras, Sara Montiel disfrutará de un notable éxito en México, donde rodará más de una docena de películas. Pero todo ello carece aquí de relevancia, puesto que no se trata de trazar su biografía, sino de la construcción de su imagen como estrella en un contexto de recepción determinado. Estas películas no fueron estrenadas en España, en el mejor de los casos, hasta finales de los cincuenta o los sesenta (Elena, 2012), en buena medida para aprovechar el éxito comercial de *El último cuplé*. Pero hay que ser conscientes de que en estos momentos existe una polisemia notable, que en buena medida está construida a través de textos diferentes producidos en España y en América, donde incluso cabría distinguir entre México y Hollywood. El marco espacial que aquí nos interesa es el español, pero tampoco se puede obviar que su carrera se está desarrollando al otro lado del Atlántico y la reinterpretación de los significados que desde allí se transmite tiene incidencia.

Desde este punto de vista, cuando se subrayan los rasgos exóticos y orientalistas de su españolidad, un referente que se cruza en el imaginario es el del mito de Carmen. Una figura que, en la pantalla internacional de aquellos años, encarnaba Rita Hayworth por *Los amores de Carmen* (Charles Vidor, 1948). No hay lugar aquí para abundar en la cuestión, aunque no se trata de un apunte trivial, ya que la misma Sara Montiel aseguraba, con cierta petulancia, que en Hollywood quisieron hacer de ella una nueva Hayworth (Donapetry, 2000: 228-229). En la adaptación americana de la obra de Mérimée, la representación de la feminidad de la protagonista, que podría compartir con Montiel los rasgos de alteridad racial y de vampiresa, está al servicio de la recuperación de la actriz como diosa del sexo

y puede leerse como expresión de inteligencia y poder sobre los hombres, aunque el orden patriarcal sea finalmente restaurado (Evans, 2005). Es significativo que cuando Montiel dé vida al personaje diez años después en *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), este haya perdido gran parte de su significado transgresor y quede desfigurado como *femme fatal*.

Pero retomemos el hilo cronológico. A los pocos días de su vuelta a México, llegó a la cartelera de Madrid *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1951). Su estreno pasó bastante desapercibido en las revistas cinematográficas, de igual modo que tampoco tuvo un gran eco la promoción de su rodaje meses atrás. A pesar de no disfrutar de una acogida muy calurosa³, es interesante observar cómo nos refresca una imagen anterior de la actriz. Nos advierte de la dimensión temporal de la estrella y de la tentación de una interpretación lineal. Máxime cuando los canales de distribución cinematográfica en España eran muy rudimentarios y los ciclos de exhibición de las películas, muy largos.

Se trata de una nueva adaptación de una novela de Pedro Antonio de Alarcón, ambientada durante el reinado de Isabel II, pero que, a diferencia de otras obras suyas llevadas a la pantalla con un claro propósito de adoctrinamiento ultraconservador, esta película responde a un objetivo más comercial que ideológico (Pérez Bowie, 2004: 57-60). Sin embargo, el tono de comedia romántica, inspirado en los clásicos de Hollywood, no oculta un mensaje normativo sobre los roles tradicionales de género. Fernando Fernán-Gómez interpreta a un capitán misógino y malcarado, que hace constantemente fe pública de su rechazo a las mujeres y al matrimonio. Su planteamiento vital comienza a desmoronarse cuando cae herido y se ve obligado a pasar la convalecencia en casa de la bella Sara Montiel, de quien irremediamente acabará enamorado. Así, asistimos al proceso de domesticación del varón, que si bien no personificaría el ideal del donjuán que a lo largo del primer tercio de siglo había sido progresivamente arrinconado como modelo hegemónico de masculinidad (Aresti, 2001: 115-160), sí se presenta como un arquetipo de hombre de acción que es reconducido a su papel de padre de familia, donde realmente encuentra su realización personal. Trasladado al contexto del primer franquismo, del descanso del guerrero, al cabeza de familia (Alcalde, 2017). Una imagen coincidente con la que se proyecta sobre el actor en diferentes reportajes periodísticos, como marido de la también actriz María Dolores Pradera y “padrazo” de sus dos hijos (Gascón, 1949).

Pero centrémonos en la actuación de Montiel. De nuevo ataviada de época, resulta tan seductora como en *Pequeñeces*, pero ahora utiliza sus encantos no para aprovecharse de los hombres, sino para un fin legítimo como es la captura de un

3. Se estrenó el 22 de noviembre y estuvo nueve días en cartel en Madrid. A título comparativo, su anterior filme, *Pequeñeces* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950), estuvo 107 días en exhibición desde el mes de marzo anterior (Hueso, 1998).

marido. A lo largo del filme, su personaje proyecta una imagen que no desentona respecto a la de su vida real. Coqueta, consciente de su atractivo físico, de gesticulación insinuante, decidida y segura de sí misma, trata a los hombres de tú a tú y no se muestra inferior ni en coraje ni en inteligencia. De carácter independiente, vive con su madre en un mundo al margen de la autoridad masculina. Podría parecer que nos encontramos ante una mujer emancipada si no fuera porque, tras la muerte de su madre, queda desvalida social y económicamente, y, sobre todo, porque finalmente se comprueba que todas sus armas de mujer solo estaban al servicio del objetivo del matrimonio y la familia. Aquella mujer que hasta de luto lucía trajes con transparencias sugestivas, cuando se convierte en esposa y madre viste de manera sencilla y recatada, sin vestigios de una sensualidad hipnótica. Su voz altiva suena ahora modesta y su sonrisa y maneras apocadas expresan su nuevo papel subalterno como ‘ángel del hogar’.

4.—*La nueva Sara nos visita*

El rodaje de *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) recuperó la figura de Sara Montiel para la actualidad cinematográfica después de unos años de olvido, y confirmó la imagen que ya había comenzado a dibujarse anteriormente. Fuera porque la prensa española recibe un mayor flujo de información a través de las agencias norteamericanas o porque, indudablemente, la participación de una actriz española en una gran producción de Hollywood era una noticia excepcional, su presencia junto a estrellas de la talla de Gary Cooper y Burt Lancaster no pasó desapercibida. La película no sería aquí estrenada hasta mayo de 1955 y, como recuerda Montiel (2000: 225), el público no reparó mayoritariamente en ella hasta que fue reestrenada unos años más tarde.

La película es un *western* ambientado en la época del emperador Maximiliano de México. Montiel es una bella campesina juarista, de marcados rasgos raciales. Representa al pueblo y es idealista, frente a la traidora y rubia antagonista femenina que interpreta Denise Darcel. De nuevo, es una mujer fuerte, indómita y seductora. En otro ejemplo de cómo Hollywood, ya desde los años veinte, recurre a la intersección entre raza y sexualidad para crear el estereotipo de la mujer latinoamericana, definida como exótica y cuyo cuerpo evoca el calor tropical, la violencia, la pasión, lo excitante... (Hershfield, 2000: 35-38). Y, sin embargo, como ya he apuntado, es en estos momentos en que las producciones extranjeras promueven su ascenso como estrella internacional a partir de personajes de marcados rasgos raciales no castizos, cuando en la prensa más se resalta su españolidad. Paradójicamente, con unos componentes de feminidad completamente alejados no solo de los cánones oficiales, sino de la realidad en que vivían la inmensa mayoría de las mujeres españolas.

El primero y más evidente es la propia apariencia física de la actriz, que muestra una transformación importante en su estilo. Comenzando por el mismo

peinado, ahora corto, que para las espectadoras españolas resultaría innovador, y continuando con un vestuario que rompe las tendencias de la moda que se llevaban en España. Da igual que vista ropa informal en su casa o que se haya engalanado para una fiesta. La sensación que transmite es la de una bocanada de aire fresco que desafía las pautas de austeridad y sencillez que se reclamaban tanto desde la Iglesia como desde la Falange, aunque no de manera coincidente, en relación al modo en que las mujeres debían vestirse, peinarse, maquillarse o incluso comportarse en público durante los años cuarenta, y que respondían al marco ideológico de una sociedad autárquica (Blasco, 1998), que comenzaba a resquebrajarse a principios de los cincuenta. No se trata de una cuestión meramente ornamental, sino que afecta directamente a la constitución de la identidad personal. A nivel global, durante los primeros sesenta años del siglo xx, se relaciona con el mundo urbano, como una manifestación visual de los cambios sociales o de las nuevas formas de consumo. En consecuencia, proveía a la mujer de una oportunidad única de experimentar la modernidad, en una actividad cultural que conecta las esferas doméstica y pública. Como herramienta de representación de la feminidad, la moda puede ser un mecanismo de control social y manipulación, pero también de transgresión y subversión (Buckley, Fawcett, 2002: 1-9). No obstante, la atribución de significados a los distintos estilos de vestir no resulta sencilla. Así, desde finales de los cuarenta la industria internacional proponía una moda más *femenina*, como por ejemplo las faldas largas de tubo, que estaba diseñada para un tipo de mujer que, acabada la contienda mundial, es apartada del mundo laboral (Bruzzi, 2011: 160-161). Una idea que no se corresponde con el contexto español, donde su expulsión del mercado laboral se ha dado con anterioridad, de modo más abrupto y por ley, a la vez que se constriñe su libertad para expresar abiertamente su sensualidad. Quizá por ello este nuevo estilo sofisticado y sexi de vestir, que ha adquirido significados diferentes a lo largo de las décadas, puede ser interpretado de un modo similar a lo que representó en Hollywood de los treinta, en el que una mujer favorable a la moda podía sugerir inteligencia, confianza en sí misma e independencia sexual y financiera (Spiegel, 2011: 185-187).

Así, ¿se puede leer un mensaje en sentido emancipador en la imagen de Montiel o se trata simplemente una actitud estética? Podría pensarse que es solo un maniquí que resulta perturbador porque sale de la pasarela. Sin embargo, Montiel representa más que eso, y, a través del modo en que los medios reflejan su imagen, se configura como un modelo disruptivo respecto al ideal franquista de feminidad. Anticipa el cambio que en estos años comenzará a gestarse entre las españolas, quienes encontrarán un nuevo referente de identidad nacional en su calidad de seductoras y consumidoras (Blasco, 2013: 196).

Algunos reportajes nos la presentan en su mansión de Cuernavaca, México. En un momento en que las ciudades españolas todavía padecían un problema grave de acceso a la vivienda, ella reside en “una espaciosa finca rodeada de árboles”, adonde el domingo acuden sus amigos a comer y beber en el jardín, bañarse en

la piscina o jugar al ping-pong. Cuenta con un servicio doméstico y conduce un enorme Lincoln que el periodista no duda en describir como “un poderoso haiga, una verdadera fortuna rodante” (Cantú, 1954). Ostenta una auténtica vida de estrella de Hollywood, y de hecho la vemos fotografiada en actitud de camaradería con figuras como Mary Pickford o Gary Cooper. Para los lectores de aquellas revistas de fans, la suya sería una vida de película en el sentido estricto de la palabra, la encarnación de los ambientes que tan a menudo aparecen retratados en el celuloide. Sin duda, despertaría sentimientos de envidia y admiración al observar un mundo de opulencia frente a las estrecheces de su vida cotidiana. Y seguramente también sería vista como exponente máximo de la vía de ascenso social a través del cine. Un mensaje que ella misma refuerza cuando en las entrevistas recuerda su origen popular.

Ese aura de modernidad se traslada de igual modo a sus comportamientos y declaraciones y a la actitud que adoptan los periodistas ante la estrella. Ya desde los inicios de su carrera a mediados de los cuarenta, Montiel mereció un trato distinto por parte de los reporteros, que no tenían inconveniente en verter comentarios, sobre todo en relación con su belleza y su sensualidad, que omitían para otras actrices españolas, o en la publicación de fotografías con una carga erótica también más acusada, similar, en cambio, a la que mostraban otros modelos extranjeras. Mientras que en España impera el discurso oficial sobre una feminidad subalterna respecto al varón, el reflejo de la vida de Sara Montiel que llega desde América es el de una juventud alegre y emancipada. Mientras las revistas hablan de los noviazgos de las actrices españolas, a ella se le interroga por sus romances, que transmiten una idea más libre del amor que las reglamentadas relaciones formales que las jóvenes españolas experimentaban como un camino hacia el matrimonio (Martín Gaité, 2002: 180-207). En 1950, ya se le preguntaba abiertamente por si había tenido un romance con el compositor mexicano Agustín Lara o por sus “amores españoles”, cuando este no era un tipo de asunto en el que los periodistas solían entrar. Ahora se da un paso más, y se explotan rumores de idilios con sus compañeros de reparto como Gary Cooper y Burt Lancaster, que probablemente tenían su origen en las campañas publicitarias americanas; pero al concederles la prensa al menos visos de verosimilitud se está ofreciendo la posibilidad que una figura relevante pueda actuar con normalidad fuera de los marcos de feminidad aceptables. Ella niega esos rumores de manera tajante, pero en absoluto se siente ofendida por ser objeto de habladurías. Al contrario, se presenta a sí misma como un sujeto sexual no pasivo, pues añade “no me gustan los hombres casados, los padres de familia”, e incluso afirma que “soy mujer y tengo muchos romances”. Actitudes y declaraciones que en muchos sectores resultarían perturbadoras y serían fácilmente calificadas de casquivanas.

Bien es cierto que no es infrecuente que a las actrices españolas se les pregunte qué piensan del matrimonio y si tienen previsto casarse. A lo que casi todas ellas, incluida Montiel, suelen responder que están esperando ese gran amor que las con-

duzca al altar, y que mientras llega, están centradas en su carrera cinematográfica. Pero es interesante observar que hay un matiz importante entre no cuestionar que el destino de la mujer es el matrimonio y la familia, aunque el nuevo estado civil no implique el abandono de su carrera profesional, y admitir que se mantiene una vida sentimental al margen de códigos y convenciones sociales, con afirmaciones como esta:

—¿Es tuya esa frase que tanto han aireado las publicaciones extranjeras de que “no te interesan los hombres menores de cuarenta años”?

—Es mía y la continúo sosteniendo. Es mi parecer y no creo que sea ninguna tontería (Serrano, 1956).

En esa misma entrevista reconoce que tiene pareja, pero no desvela su identidad: “Soy novia de un español, manchego por más señas, que reside en México, es todo lo que puedo decirte.” Una respuesta que en principio parece formulada para cautivar con el misterio, aunque tal vez responda a una razón práctica, a un ejercicio de precaución o autocensura. Se puede deducir que se trata de Juan Plaza, dirigente comunista en el exilio, con quien mantuvo una relación intensa e intermitente durante varios años (Aguilar, Losada, 2007: 21).

En diciembre de 1955, la actriz regresó a España para pasar unas semanas de vacaciones, y se hizo evidente que su imagen había cambiado respecto a la que se marchó poco tiempo atrás. Y así lo reconoce abiertamente otro de los periodistas que la entrevista:

En estos momentos Sarita posee una belleza mucho más incisiva y contundente que la que le conocíamos; sus ojos parecen haberse agrandado y su desenvoltura y gracia pícaras son dignos complementos de su exuberante hermosura actual (Serrano, 1956).

Aparece como una mujer no solo atractiva, sino independiente y libre de las ataduras más estrechas que ciñen a las mujeres en España. Ella trae consigo buena parte de los elementos de la modernidad que están empezando a entrar en España y del que Hollywood es un buen escaparate. Aquella crítica recalcitrante de la inmediata posguerra se ha suavizado. Sin duda nada de todo ello es ajeno a la salida del aislamiento internacional, que pretende situar al régimen como un aliado anticomunista de Estados Unidos. La publicidad es un buen indicador de esta transformación de la retórica autárquica en los hábitos de consumo a la fascinación por el *American way of life* (Sueiro, 2008). Pero fue sobre todo el turismo un factor determinante en la reconexión de España con la modernidad. Aún queda lejos el llamado boom turístico de los sesenta, pero se aprecian ya los efectos del incremento de visitantes foráneos al país, que en 1949 no superaban los trecientos mil, pero que a mitad de la década ya se acercaban al millón y medio y eran más de dos millones en 1957 (Vallejo, 2015: 91-92). La promoción del turismo llevada

a cabo por los diferentes gobiernos franquistas no estuvo exenta de debates políticos que reflejaban la preocupación social que generaba la cuestión. La llegada de turistas simbolizaba, por un lado, la prosperidad y la apertura del país a Europa, y por otro, el miedo a la “colonización” y la propagación de unos valores morales dudosos (Pack, 2009: 15-16). El cambio de discurso xenófobo en defensa de un régimen que se sentía acechado al de la acogida hospitalaria no era fácil, y los periódicos reflejaban las reacciones hacia hábitos e indumentarias que se tachaban de escandalosas (Abella, 2008: 451-454). En este contexto, cabe situar la visita de Sara Montiel que, tomada como modelo, resulta más amenazadora que las estrellas de Hollywood o las turistas que comenzaban a poblar las playas, precisamente porque no es una extranjera. Representa una contradicción difícil de resolver. Es un triunfo español en el mundo, aunque a la vez no encarna los atributos de la mujer tradicional, sino de aire cosmopolita y moderno, de complicado encaje. Ella misma cuenta que cuando vestía unos pantalones bermudas, por entonces de moda en América, “en muchos sitios se me tiraban piedras” y en otras partes las mujeres le gritaban: “¡guarra y puta, asquerosa, pecadora!”⁴

Una tensión que, como veremos, se proyectará hacia su futuro como estrella y que probablemente explique por qué el reconocimiento de su éxito no estuviera exento de celos y críticas. Así, en alguna ocasión se da pábulo al rumor de que ha pedido una cantidad desorbitada por rodar una película en España, a lo que el periodista apostilla: “No hay nada como salir al extranjero, aprender inglés y hacer un filme Hollywood para subirse... A las nubes” (s.n., 1955). Aquello que era motivo de orgullo se convierte en un doble reproche: el de creerse superior por trabajar fuera y el de ser insolidaria por demandar un salario inasumible para la industria cinematográfica española. Una crítica que, no obstante, en otras ocasiones también se lanzaba contra otras estrellas internacionales, como las italianas. Pero, sobre todo, llama la atención el tono áspero empleado hacia Montiel, que no es comparable al del resto de noticias o chismes que recoge la columna. De igual manera, su talla como actriz es también puesta a veces en duda, al sugerir que parte de su éxito en la pantalla se debe a su atractivo, lo que equivale no solo a minusvalorar su talento interpretativo, sino a cuestionar sutilmente su respetabilidad.

5.—*La bomba latina, la amante del americano*

Mientras que su participación en las producciones mexicanas apenas tiene resonancia en España, sí se informa del rodaje de *Serenade*, junto a Mario Lanza y Joan Fontaine, en el que Montiel vuelve a interpretar a una mexicana. Su se-

4. Declaraciones en una entrevista para la agencia Efe en 1989, recogidas en (Taibo I, 2002: 197).

gunda película norteamericana se estrenaría en Madrid en mayo de 1960⁵ como *Dos pasiones y un amor* (Anthony Mann, 1956). Por tanto, no es una cinta que se viera en su momento y cuanto se sabía de ella era a través de los medios. No obstante, su llegada en el mes de septiembre de 1956 para rodar *El último cuplé* fue ya un acontecimiento, con lo que cabe poner en duda la idea, alimentada por la misma Montiel (2000: 227), que en aquellos días era una completa desconocida para los españoles.

Nuevamente nos encontramos con una estrella deslumbrante, pero que en este viaje trae una noticia que a los medios les cuesta encajar: su próximo matrimonio con Anthony Mann. Al parecer, tenía pensado comunicarlo a la prensa en un *cocktail*, pero a su llegada a Barajas adelanta la exclusiva de su boda, en Estados Unidos, en el mes de enero a un periodista de *Fotogramas* (Andresco, 1956), quien admite que “de algo estamos enterados”. ¿Un guiño al engaño del que era utilizado como testigo?⁶ Pero a pesar de que ya circularan rumores por España, pronto se percibe que se trata de una información difícil de gestionar para los medios, puesto que no es una boda convencional, sino un enlace impropio de una mujer que es emblema de españolidad en el mundo y un modelo admirado por muchas españolas. No hay constancia de que hubiera ninguna comunicación oficial al respecto, ni ningún otro medio se hace eco de una noticia que, a juzgar por la relevancia pública de los contrayentes, debería haber generado ríos de tinta.

Sin embargo, las cabeceras analizadas optan por obviar el asunto y solo informan sobre el mismo a cuentagotas, a menudo de manera críptica y con sobreentendidos, con datos incompletos o contradictorios. Así, en enero de 1957, el diario *ABC*, en un breve sobre la llegada del director a Madrid, explica que “recientemente Anthony Mann contrajo matrimonio con la actriz nacida en España y nacionalizada en Méjico Sara Montiel” (s.n., 1957 a). Tal vez habría dado por cierto el anterior anuncio de la actriz que iba a casarse a principios de ese año, sin confirmar que realmente el enlace se habría celebrado meses atrás. Al día siguiente, *Primer plano* publica un reportaje sobre el rodaje de *El último cuplé* y entrevista a Mann, de visita al estudio. Aunque se percibe una cierta intimidad con Montiel, que hace de intérprete, no se alude a su relación (García, 1957). Estamos, por tanto, ante una ceremonia de confusión, nunca mejor dicho, propiciada por la propia Montiel, que lanza medias verdades y algunas pequeñas mentiras para ocultar una situación incómoda. Y en junio, tras alguna referencia puntual a su marido en las páginas

5. https://www.imdb.com/title/tt0049737/?ref_=nm_filmg_act_25, consultado el 30/07/2018.

6. Según narra en sus memorias, la pareja había contraído matrimonio cuando Mann estaba gravemente enfermo, tras sufrir un ataque al corazón en Nueva York. Su hijo, solo dos años menor que Montiel, le sugiere que se casen en el mismo hospital. Y así lo hacen el 30 de mayo de 1956, en una ceremonia muy sencilla en *artículo mortis*. Aunque el matrimonio ya era válido, el 28 de agosto 1957, se casan por segunda vez, en un acto de carácter civil, ya que Mann era judío (Montiel, 2000).

de las revistas analizadas, por primera vez observo que dice en una entrevista que se ha casado, habla de su esposo y comenta que quiere tener un hijo.

Un año después de aquel anuncio ficticio de boda, “se confirma” que “ha contraído matrimonio recientemente con Anthony Mann, famoso director norteamericano” en una residencia de Beverly Hills, y por primera vez se informa de que son sus segundas nupcias (s.n., 1957 b), aunque se obvia que no se trata de un sacramento católico. Al mes siguiente, es Montiel quien “nos aclara lo de su boda. «No, yo no me he casado ahora. Nosotros nos casamos en Méjico. Lo de ahora ha sido la legalización de nuestro matrimonio en el estado de California, al hacernos residentes allí. Y en California nos hemos casado por la Iglesia»” (s.n., 1957 c). Una aclaración, pues, que tampoco despeja dudas.

Todo este embrollo podría pasar por una cuestión anecdótica. Sin embargo, considero muy significativo cómo se construye la imagen de la estrella, tanto por el tratamiento informativo que se le concede como por las reacciones que, al parecer, concitó en privado, y que llevaron a que Montiel se sintiera agraviada por el trato recibido, y cuya mejor expresión es el calificativo de “la amante del americano” con el que, según ella, fue menospreciada por haberse casado por lo civil (Montiel, 2000: 84). Un proceder que puede entenderse desde el escándalo que provocaban las formas y maneras de una figura tan popular y carismática y de su potencial transgresor, que se articulaba alrededor de su cuerpo. Durante este tiempo, las revistas de cine publican un abundante material gráfico, en el que aparece en retratos que muestran su sensualidad, con poses sugerentes, vestuario que marca sus formas y maquillaje que resalta el atractivo de sus labios y mirada cautivadoras. Es más, sin reparo alguno se invita al lector a admirar su cuerpo y se hacen bromas sobre su atractivo. Valga de ejemplo un reportaje sobre la visita al estudio donde se rueda el filme de Orduña, en el que se recoge el comentario escuchado a un operario (“Me ordenan que vaya a ver cómo esta Sarita. ¡Cómo si no lo supiera!”) o que cuando aparece en el plató “radiante y simpática” con “un apretado traje encarnado” se escuchan silbidos (Lorén, 1957).

La mujer de la que se informaba que en América se había hecho merecedora del calificativo de “la bomba latina” ha llegado a España. Porque nuevamente la mirada que los medios dirigen hacia su cuerpo es análoga a la que se dispensa a las extranjeras, mientras que las españolas reciben un trato más ‘respetuoso’. Se percibe que estas revistas funcionaron como publicaciones de contenido pseudo-erótico. Las fotografías a menudo se anclan con comentarios rijosos, con frecuencia humorísticos y a veces de tono reprobatorio, que dirigen la mirada hacia una interpretación lasciva de la imagen, para sugerir emociones que de otro modo no podrían ser verbalizadas. Puesto que, como explica Michel Foucault (1978: 25-47), entre lo que se revela y lo que se silencia no cabe establecer una dicotomía, en un discurso que al enunciar lo ilícito constituye a su vez el objeto de deseo.

Es ahora cuando abiertamente se elogia la exuberancia de Marilyn Monroe o se emiten juicios valorativos sobre la figura de Sofía Loren, que posa desinhibida

ante los fotógrafos en su llegada a Barajas (García Viñolas, 1956). De hecho, Sara Montiel responde al tipo de estrella de cine que a mediados de los cincuenta se está imponiendo en la pantalla internacional y, por tanto, cabe recordar que el fenómeno Montiel no puede ser encapsulado como un caso singular español, únicamente como una vía de escape de la represión franquista. Así era probablemente sentido en su época, cuando a raíz del estreno de *El último cuplé* se advertía de que “ya pueden venir Sofía, Gina, Marilyn...” (R.P., 1957) “La bomba rubia” es quien mejor personifica esta nueva tendencia, que en Estados Unidos encarna el deseo heterosexual masculino libre de culpa, el *premio* que espera al hombre en el hogar (Dyer, 2004: 17-63). Es también ahora cuando, en un contexto distinto y con significados tampoco coincidentes, triunfan actrices italianas como Gina Lollobrigida y Sofia Loren, cuyas películas se estructuran en torno a la belleza de la actriz y al atractivo de su cuerpo erotizado (Gundle, 1997: 142-163).

6.—Rememorando la modernidad

Sobre esta imagen de Sara Montiel irrumpiría con fuerza el éxito sorprendente de *El último cuplé*, si bien los medios especializados habían prestado bastante atención al nuevo proyecto de Orduña, e incidido especialmente en la participación de Montiel, “la bellísima artista que con su arte ha sabido conquistar a los productores de Hollywood, única estrella española que hasta ahora lo ha conseguido” (García, 1956 a) y que gracias a esta película era recuperada.

La película se promocionó como una historia entre la realidad y la ficción (“la pequeña historia íntima de tantas y tantas mujeres que dedicaron a él [el cuplé] su vida, y que aquí se personifica en María Luján, personaje imaginario que vive las amargas y alegrías de todos aquellos que sueñan con el triunfo”), de manera que no resultaba complicado para el espectador establecer el paralelismo con la trayectoria de su protagonista. Desde la dedicatoria inicial de la película⁷ se juega a una fusión entre fuera y dentro del escenario, dejando la duda en el espectador entre la representación de mujeres de carne y hueso y su evocación ficcional. En el mismo sentido, opera la simbiosis entre las canciones y su intérprete, que puede ser paralela a la de su vida en la pantalla y la genuina, creando una emoción íntima (Vernon, 2004: 190).

El último cuplé narra la vida de María Luján/Sara Montiel. Una cupletista madrileña de origen humilde que triunfó en los escenarios de Europa y América durante los años veinte. Tres décadas más tarde, en plena decadencia profesional

7. “En memoria de aquellas mujeres que una vez nos movieron con la breve magia del cuplé, este homenaje: un mosaico de famosas canciones recogidas en una historia inventada que podría haber sido cierta”.

y personal, la artista recuerda su carrera en un largo *flashback*, y el precio que, según ella misma reconoce, ha tenido que pagar por su éxito, que no es otro que la renuncia al amor (léase, al matrimonio) y la maternidad. No se trata de una cuestión baladí, ya que, tal como, entre otras investigadoras, ha puesto de manifiesto Giuliana di Febo (2005: 219-220), esta es la función que, sublimada como misión patriótica, el régimen franquista atribuye a las mujeres españolas, siempre en el seno de la familia tradicional católica y subordinadas al varón.

El filme tuvo una acogida absolutamente inaudita. Es difícil de calibrar qué atrajo masivamente al público a las salas, pero hay que relacionarlo con la popularidad de las canciones, la puesta en escena de un guion melodramático que emocionaba en su evocación de la nostalgia, una propuesta argumental y visual atrevida que tuvo muchas dificultades para superar el control de la censura y, por su supuesto, la particular manera de interpretación de su estrella, quien quizá personificó la quintaesencia del icono femenino de su época, con sus ambivalencias entre el discurso sobre la moralización de la sociedad y los impulsos de modernización, y situaba a muchos espectadores cara a cara ante sus propias creencias y deseos (Vernon, Woods, 2013: 315).

No es tampoco irrelevante que la trama se sitúe en el ambiente cosmopolita y urbano de los años veinte, y que rompa así con la tradición de la “españolada” de aires andaluces que había sido la fórmula más repetida del género musical en las primeras décadas del franquismo. Una mirada retrospectiva que está relacionada con los cambios que comienza a experimentar la sociedad española, y que se harán más evidentes en los años sesenta, al mismo tiempo que la película se nutre de estereotipos costumbristas españoles. Una tensión entre modernidad y tradición que se expresa en la selección de temas musicales, los decorados, las imágenes. (Benet, Sánchez-Biosca, 2013: 576). En esa disputa entre cosmopolitismo y españolidad que encarna su protagonista.

La historia ficticia de María Luján entronca aquí directamente con la de Raquel Meller. La primera estrella cinematográfica española en disponer de una identidad definida como tal, fruto de la fusión del discurso elaborado a partir de los personajes que interpretaba en la pantalla y de los ecos de su vida privada aireados a través de las revistas cinematográficas. Una mujer cosmopolita, un icono de consumo y de moda, y ejemplo de ascenso social a través del espectáculo. Su imagen de mujer moderna, independiente y cosmopolita, que fumaba en público en un gesto de desafío a los arquetipos de feminidad imperantes y a la que difícilmente se la podría calificar de familiar, se combinaba con la asunción de otros valores tradicionales, como su ferviente catolicismo o su reivindicación del patriotismo español. “Con su pelo corto bajo la mantilla, Raquel Meller era a la vez la España eterna y la España moderna” (García Carrión, 2017: 181). Que Sara Montiel volviera a poner de moda canciones como *El relicario* que Meller había popularizado, no es más que un elemento a añadir entre los diferentes paralelismos que se pueden establecer entre ambas artistas. También ella irradiaba una deslumbrante imagen



moderna, equivalente a cualquier estrella internacional que visitara nuestro país. Montiel ofrecía una apariencia rompedora y un modelo de feminidad que aportaba rasgos de liberalización para la mujer respecto a la oscura posguerra; pero asimismo tanto afirmaba que “he recorrido medio mundo y cada vez me siento más española” (García, 1956 b), como mostraba una faceta tradicional, cercana a las costumbres y a la religiosidad popular. Valga como ejemplo un reportaje sobre su llegada a Barajas, en el que a la vez que se enfatiza la descripción de su vestuario, se informa de que cumplirá la promesa que le hizo a la patrona del pueblo de su madre, de la que se declara muy devota (Morales, García Viñolas, 1957). Un contrapeso entre tradición y modernidad que, significativamente, formaba ya parte a principios del

siglo xx del acervo del propio cuplé, aunque en un “equilibrio engañoso”, en el que en el fondo predominaba el conformismo (Salaün, 1990: 176-183).

En cualquier caso, el cuplé había desaparecido del cine durante las primeras décadas de la dictadura franquista debido a su asociación con un submundo sexual vulgar por la deriva erótica del género hacia la sicalipsis (Sánchez.Biosca, 2012: 492-493). De manera que ahora su recuperación remitía a un modelo de transgresión sexual, de utilización del cuerpo femenino como desafío a la normatividad de género. En cierta manera, Montiel en su interpretación de una mujer del espectáculo asume el carácter no convencional que estas artistas tuvieron en su época, como fetiches activos de seducción para las que el escándalo era en buena medida el combustible que alimentaba su fama, además de escenificar el mito de la *femme fatal* (Clúa, 2016: 110-118 y 143-145). El cine de posguerra había mantenido esa representación de las artistas de revista como mujeres “fáciles”, de moral disoluta, devorahombres, que destrozan matrimonios... si bien esta mirada se suaviza con el paso del tiempo (Gil, 2011: 106-108). La protagonista de *El último cuplé* se beneficia de esta mayor empatía hacia una mujer que, si bien ha cometido errores graves en su vida, tiene buen corazón. Sin embargo, la inscripción de la película en el género del melodrama no es solo un recurso que facilita la identificación del espectador, sino que sirve como modo de sanción de un comportamiento social inadecuado. Tras alcanzar la cima, la carrera de María Luján es abruptamente truncada. Arrastrada por el juego y el alcohol, cae en el olvido y lleva una vida miserable, de la que es redimida justo en el momento en el que encuentra la muerte durante un concierto de homenaje programado con la intención de reivindicar su figura. Como impone el género, los comportamientos transgresores han sido castigados, si bien el melodrama permite lecturas alternativas frente a este maniqueísmo moral, en forma de vías escapistas, de identificación emocional con las protagonistas, de resistencia contra lo hegemónico... (Martín, 2005: 68-81).

La gestualidad dramática, la representación física de la canción más allá de la voz, era otra de las características del cuplé. Especialmente en las llamadas canciones de doble intención, en que confería picardía a unas letras aparentemente inocentes (Salaün, 1990: 119-137). Esta erotización del espectáculo contribuye a que *El último cuplé* gire en torno al cuerpo de Sara Montiel, pero no tanto por lo que muestra sino por aquello que sugiere. Sus movimientos insinuantes sobre el escenario, la manera de susurrar y de mover los labios al cantar, el juego con los sobreentendidos de las letras, su coqueteo con la cámara... Un erotismo subliminal que suponía un desafío implícito a los tabúes impuestos por la censura, pero que, en realidad, nunca se superan (Heredero, 1993: 127 y 187-188), mientras que es significativo que se manifieste una mayor permisividad en el vestuario y los comportamientos de la protagonista cuando está sobre el escenario que en la vida real (Vernon, 2004: 197).

No obstante, si resulta perturbador que Luján/Montiel se ofrezca como objeto de deseo, lo es todavía más cuando se muestra como un ser deseante, fuera del

escenario. Así, cuando el aspirante a torero le dirige un requiebro, el espectador observa también en su cuerpo las señales que ese muchacho, más joven que ella, desencadena atracción física. Más tarde, ataviada como una vampiresa, lo recibe en casa mientras ensaya *Fumando espero*, tal vez la interpretación más sensual y sugerente de la película. A la atrevida letra del tango, por mucho que se haya suprimido la estrofa que hace referencia a la consumación del acto sexual, se suma una puesta de escena y un vestuario que resultaría provocador. Desde los años cuarenta, a pesar de las diatribas conservadoras contra el tabaquismo en la mujer, muchas películas españolas, inspirándose en el modelo norteamericano, proyectaron la imagen de una mujer fumadora como un símbolo de cosmopolitismo, sensualidad y elegancia (Rincón, 2014: 107-108). A veces, estos gestos merecían una reprobación social, tal como sucede en otra secuencia de *El último cuplé*, cuando se escucha la voz en *off* de unas mujeres criticándola por encenderse un cigarrillo en el tendido de una plaza de toros. Pero en esta secuencia, el consumo de tabaco es un acto íntimo, que expresa no solo una ruptura de las convenciones sociales sino una transgresión moral, propia de una mujer que es dueña de su sexualidad y se configura como un contramodelo de feminidad. Bien es cierto que siempre domina la ambigüedad y que se elimina también de la trama toda evidencia de relaciones sexuales entre ambos, por mucho que el espectador así lo sospeche.

Como ya se ha señalado, el personaje creado por Montiel trasciende la propia película para convertirse en un arquetipo que se repite en sucesivos títulos, para aprovechar el tirón comercial⁸. La película permitía establecer conexiones con la vida de la propia actriz, lo que hacía aún más inquietante por verosímil algunas de sus posibles lecturas. Entre ellas, su propio ascenso social a través del mundo del espectáculo y gracias a su cuerpo. Así, la propia estrella, de 28 años, ya no es una artista en el inicio de su carrera, sino una mujer que representaba una feminidad madura que podría ser una fuente de fascinación para las espectadoras más jóvenes frente a la generación de sus madres (Stacey, 1994: 108-113 y 158), al tiempo que resultar mucho más intimidante para los varones heterosexuales.

El éxito de público vino acompañado por críticas elogiosas, que en absoluto inciden en cuanto la película pudiera tener de escandaloso o transgresor. Se destaca la españolidad tanto de la película como de su estrella, y que es realmente aquí, y no en su anterior periplo americano, cuando ella se ha convertido en una auténtica belleza y en una gran actriz. Pero también una actitud ofensiva por parte de ciertos periodistas que sorprende por cuanto que no era habitual. Especialmente llamativo es el tratamiento que le dispensa *Radiocinema*, probablemente la revista

8. Tras *El último cuplé*, Sara Montiel protagonizó una serie de musicales de temática e iconografía similar, como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), *Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960) o *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961), que contribuyeron a fundamentar su imagen como mito sexual (Heredero, 1993: 188).

cinematográfica más politizada y reaccionaria del momento. En diferentes artículos, junto a comentarios muy elogiosos, ya había deslizado algunas críticas hacia la actriz, pero nada comparable con una entrevista publicada a finales de 1957 (s.n., 1957 d), que destaca por un tono desabrido y preguntas inquisitivas, como si cree que canta bien, si la admiran sus compañeras de profesión, si ha cobrado dos millones por *La violetera* o si es verdad que en el rodaje de la película tuvieron que hacer veinte tomas de una escena suya. Pero no solo se pone en cuestión su profesionalidad, sino su honorabilidad, con dos preguntas que resultan elocuentes por cuanto insinúan: “¿Influyó para tu matrimonio el que Anthony Mann fuera director o productor?”, o “¿es cierto que en México actuaste en los locales más... absurdos?” Montiel sale siempre al paso negando las acusaciones, pero sin abundar en polémicas. Con todo, no deja de ser ilustrativo que el periodista concluya el texto con la apostilla “¡Qué gran actriz es Sara Montiel!”, que tanto puede interpretarse como un halago, como un reproche a la falta de sinceridad en sus respuestas o incluso a la impostura de su imagen.

Probablemente uno de los principales motivos que alentaron esta reprobación estuviera relacionado con la actitud transgresora respecto a los códigos normativos de género que, como hemos visto, encarnaba Montiel, y que se expresaba a través del uso espectacular del cuerpo de la estrella. Pero no se trataría solo de una censura moral ante el desafío de una sensualidad más explícita que no solo convierte a la mujer en objeto de consumo erótico sino también en un sujeto sexual. Estaríamos ante una reacción patriarcal que siente como una amenaza la asunción de una mayor agencia femenina, contra el poder subversivo que otorga a la mujer esta fusión conflictiva entre el objeto y el sujeto de deseo, entre cosificación y empoderamiento (Buszek, 2006: 1-12). Una capacidad de agencia personal que no solo se manifestaría como amenaza de una sexualidad activa, sino que también, al modo de las artistas del espectáculo de *fin-de-siècle*, de independencia económica y de gestión de su propia vida (Clúa, 2016: 143-145).

Unas críticas a las actrices voluptuosas que lideran el firmamento cinematográfico en los años cincuenta, que no son tampoco exclusivas de España, si bien no debe ser obviado el contexto social de represión y de censura informativa. En este sentido, se pueden interpretar, por ejemplo, las declaraciones de Vittorio de Sica, a la sazón director y compañero de reparto de Lollobrigida y Loren en algunos títulos, en un festival de cine en Londres en 1953, en las que afirmaba que las actrices italianas tenían más curvas que talento (Gundle, 1997: 154-155). En Francia, una mezcla aún mayor de popularidad y hostilidad, tanto entre hombres como entre mujeres, cosechó Brigitte Bardot (Vincendeau, 2000: 82-106), quien representaba una feminidad juvenil, insolente y liberada sexualmente.

Volviendo sobre la entrevista antes analizada, cabe destacar que uno de los argumentos principales era el rumor que al parecer corría entre la industria cinematográfica de que Montiel había arrebatado el papel protagonista de *La violetera* a Carmen Sevilla. Sorprende porque, tan solo unos meses antes, otro artículo de

Radiocinema recriminaba a los compañeros de la prensa el error de animar en sus páginas una guerra, realmente ficticia, entre las dos estrellas (s.n., 1957 e). Sin embargo, el texto es una defensa de la andaluza, quien hasta el éxito de *El último cuplé* estaba considerada como la más bella y popular de las actrices españolas, y que también gozó de una considerable proyección internacional. Pero mientras que Montiel pudo ser percibida como un modelo de feminidad subversivo, Sevilla siempre se mantuvo dentro de los límites de lo convencional. Las contradicciones entre modernidad y tradición que se generaron en la construcción de su imagen como estrella, se resolvieron en favor de la segunda, tanto dentro como fuera de la pantalla. Así, películas como *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952) no era más que una actualización superficial en clave de comedia de una joven piadosa que abandonaba los hábitos por amor, *La pícaro molinera* (León Klimovsky, 1955), una celebración de la sexualidad, pero dentro del matrimonio, y que evitaba *in extremis* el adulterio de la obra original, y hasta en *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1958), se negó a llevar escotes como los que habían lucido Gina Lollobrigida o Sofia Loren cuando protagonizaron los títulos anteriores de la serie cinematográfica (Herrera, 2005: 134). Es, por consiguiente, la aplicación de una pátina de modernidad sobre aquello que es eminentemente rancio. E igualmente prudente es el modo en que conduce su vida privada. Viste a la moda con un punto de atrevimiento, pero siempre recatada. Hace fe pública de su religiosidad y no ofrece en absoluto signos de incomodidad en los actos en que aparece retratada junto al dictador o su esposa, Carmen Polo, o en su visita a las tropas españolas en Sidi-Ifni. Como bien la define Jo Labanyi (2016: 169), era “*more saccharine than gutsy*”, con su immaculado peinado, su sonrisa de anuncio y su higiénica sexualidad de jovencita. Un modelo de feminidad sin duda mucho más acorde con las políticas del género del franquismo que el encarnado por Montiel.

7.—Conclusiones

El fenómeno social sin precedentes que desencadenó *El último cuplé* lanzó a Sara Montiel a un modo de estrellato también inédito en España. Había nacido el gran mito sexual del franquismo, un referente tan ineludible como incómodo para el régimen, en tanto que su imagen *incorporaba* significados subversivos respecto a los códigos oficiales de género. El cuerpo de la estrella se convirtió en un instrumento de transgresión del ideal de feminidad nacionalcatólico. Pero este desafío no fue la consecuencia del triunfo del filme, si acaso la espoleta, puesto que se gestó a lo largo de la década de los cincuenta, en un proceso relacionado con los cambios que comenzaban a operarse en la sociedad española de aquellos años en su apertura hacia el exterior.

Un proceso que no estuvo exento de tensiones y contradicciones, que en buena medida representaba Sara Montiel a través de sus continuas idas y venidas de

América con aires de artista de Hollywood. Pues ese mensaje de modernidad y cosmopolitismo, que importaba en cada visita a su país, estaba también lastrado por apelaciones a la tradición y a su españolidad. Nuestra figura más internacional era precisamente aquella que más se alejaba de las consignas oficiales, pero, paradójicamente, su triunfo se debía a sus esencias patrias. Era emblema y motivo de orgullo nacionales, y, a la vez, objeto de críticas y censuras.

Buena parte del escándalo que provocó provenía de sus interpretaciones en la pantalla, especialmente en el filme de Orduña, pero que resultaban más inquietantes porque se entremezclaban con el reflejo de su propia vida en los medios. Su sensualidad saltaba de la pantalla a las fotografías de las revistas, las transgresiones morales de María Luján encontraban a veces su correlato en algunas de sus actitudes y declaraciones, en las que dejaba entrever un comportamiento sexual que no se ajustaba a las normas. Como la cupletista del filme gozaba de romances, que no de noviazgos formales, y aunque finalmente anuncia que se ha casado, no se trata de un matrimonio ‘redentor’, canónico, que, del altar, la lleve a conducirse de acuerdo con su nueva condición de esposa. Sin embargo, en sus escasas declaraciones sobre su marido, ella intenta transmitir la sensación de que son un matrimonio normal, habla con admiración de su esposo y expresa su deseo de ser madre. Tampoco podemos encontrar en estos años palabras que suenen a una reivindicación emancipadora y sus actos que trascienden a la prensa siempre se mueven, como no podía ser de otro modo, dentro de los límites de lo tolerado, y transmiten una voluntad de integración social y, en última estancia, de conformidad con el orden establecido.

Pero el nudo de ese desafío fue la expresión de una sensualidad más franca y de una sexualidad más libre. Es innegable que hay una reificación de su cuerpo como medio de expresión de pulsiones sexuales hetero-masculinas. Sin embargo, es relevante que se rompa el tabú, que en gran medida pesaba sobre las actrices españolas, de hacer explícito que hacia ella se dirige una mirada de atracción erótica. Hasta entonces este tratamiento solía reservarse para las artistas extranjeras. Montiel, la estrella que llega de Hollywood, se inscribe en el tipo de actrices voluptuosas que en los años cincuenta están triunfando a nivel internacional, y que responde a un nuevo modelo de feminidad, relacionado con los cambios que se operan en Estados Unidos y Europa respecto a los reajustes de los roles de género tras la guerra. Con todo, en el contexto de la dictadura franquista permite asimismo otras lecturas. Entre ellas, que su excepcionalidad era también motivo de empoderamiento personal y de capacidad de agencia para regir su carrera y su vida. La actriz que consigue una popularidad sin par tras *El último cuplé* ya no es una jovencita, sino una mujer activa de casi treinta años, que atrae e intimida a la vez. Representa un triunfo artístico, pero, de origen humilde, también la posibilidad de ascenso social a través del espectáculo.

Fuentes y bibliografía

Fuentes

- ANDRESCO, Víctor: “Sarita Montiel, en Madrid, nos dice: Voy a casarme con Anthony Mann”. *Fotogramas*, 409, 28 de septiembre 1956.
- “Anthony Mann en Madrid”. *ABC*, 26 de enero 1957 a.
- CANTÚ ROBERT, Roberto: “A Sarita Montiel le guía una buena estrella. Su actuación en la cinta Veracruz, le abre las puertas de Hollywood”. *Primer plano*, 715, 27 de junio 1954.
- “El pulso del cine”. *Radiocinema*, 282, 17 de diciembre 1955.
- GARCÍA, Valentín: “Noticiero barcelonés”. *Primer plano*, 850, 27 de enero 1957.
- “Noticiero barcelonés”, *Primer plano*, 844, 16 de diciembre 1956 a.
- “Sara Montiel nos recuerda su ausencia de España”. *Primer plano*, 845, 23 de diciembre 1956 b.
- GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “Visita del año: Sofía Loren”. *Primer plano*, 800, 12 de febrero 1956.
- GASCÓN, María Luz: “Papá Fernán-Gómez cuida de los niños”. *Cámara*, 156, 1 de julio 1949.
- “La Virgen de Peñarroya lleva en sus manos una esmeralda regalo de Sara Montiel”. *Primer plano*, 886, 6 de octubre 1957 c.
- “La guerra a Carmen Sevilla”. *Radiocinema*, 362, 29 de junio 1957 e.
- LORÉN, José Antonio: “Diecisiete minutos con «El último cuplé»”. *Fotogramas*, 423, 4 de enero 1957.
- MORALES, Sofía y GARCÍA VIÑOLAS, Pío: “La Virgen de Peñarroya lleva en sus manos una esmeralda regalo de Sara Montiel”, *Primer plano*, 886, 6 de octubre 1957.
- MORENO, Carmen: “Sara Montiel, musa de un compositor popular español”. *Primer plano*, 526, 12 de septiembre 1950.
- “Nadie me ayudó a triunfar”. *Radiocinema*, 385, 7 de diciembre 1957 d.
- R. P.: “España tuvo que ser”, *Radiocinema*, 355, 11 de mayo 1957.
- “Se confirma”. *Fotogramas*, 458, 6 de septiembre 1957 b.
- SERRANO, Antonio: “Sarita Montiel, después de triunfar en Méjico y Hollywood, quiere descansar un par de meses en España”. *Radiocinema*, 285, 7 de enero 1956.
- SOBRARBE, J.: “Sara Montiel en Méjico”. *Cámara*, 177, 15 de mayo 1950.
- “Una española en México. Sara Montiel triunfadora”. *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

Bibliografía

- ABELLÁ, Rafael: *Crónica de la posguerra: 1939-1955*. Barcelona, Ediciones B, 2008.
- AGUILAR, José y LOSADA, Miguel: *Sara Montiel*. Madrid, T&B Editores, 2007.
- ALCALDE, Ángel: “El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)”. *Historia y política*, 37 (2017) 177-208.
- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro: “Sara Montiel: De ‘Lolita’ a vamp. La sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1950)”. *Journal of Spanish Cultural Studies* (en prensa).
- ARESTI, Nerea: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo xx*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.
- BALLESTEROS, Isolina: “Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3 (1999) 51-72.
- BENET, Vicente J.: *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012.
- “Tipologías del estrellato durante el franquismo: Algunas fórmulas dominantes”. *Comparative cinema*, 10 (2017) 26-35.

- BENET, Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “La española en el cine”. En MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (eds.): *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo xx*. Barcelona, RBA, 2013, pp. 560-591.
- BILLIG, Michael: *Nacionalisme banal. València, Afers* - Universitat de València, 2006.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada: “Moda e imágenes femeninas durante el primer franquismo: Entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer”. En GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. y MONTOYA RAMÍREZ, María I. (eds.): *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 135-146.
- “Mujeres y nación: Ser españolas en el siglo xx”. En MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (eds.): *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo xx*. Barcelona, RBA, 2013, pp. 168-206.
- BONADDIO, Federico: “Dressing as foreigners: Historical and musical dramas of the early Franco period”. En LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew (eds.): *Spanish popular cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 24-39.
- BRUZZI, Stella: “«It will be a magnificent obsession»: Femininity, desire, and the New Look in 1950s Hollywood melodrama”. En MUNICH, Adrienne (ed.): *Fashion in Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011, pp. 160-180.
- BUCKLEY, Cheryl y FAWCETT, Hilary: *Fashioning the feminine*. Londres, I.B. Tauris, Londres, 2002.
- BUSZEK, Maria E.: *Pin-up grrrrls: Feminism, sexuality, popular culture*. Londres, Duke University Press, 2006.
- CAMPORESI, Valeria: *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Turfán, 1994.
- CLÚA, Isabel: *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona, Icaria, 2016.
- COUTEL, Évelyne: “Usted no puede hacer de vamp. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)”. *Iberic@J, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10 (2016) 171-185.
- DI FEBO, Giuliana: “La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género”. En MORANT, Isabel (ed.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*. Madrid, Cátedra, 2005, pp. 217-237.
- DONAPETRY, Mara: “Conversación con Sara Montiel: Trátame de tú”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4 (2000) 225-233.
- DYER, Richard: *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. Barcelona, Paidós, 2001.
- *Heavenly bodies: Film stars and society*. Nueva York, Routledge, 2004.
- ELENA, Alberto: *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España*, Red de Investigadores de América Latina, 2012.
- EVANS, Peter W.: “Putting the blame on Carmen: La versión de Rita Hayworth”. *Archivos de la Filmoteca*, 51 (2005) 66-83.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”. *Ayer*, 106 (2017) 159-181.
- “España, sesión continua: Nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera”. En QUIROGA, Alejandro y ARCHILÉS, Ferran (eds.): *Ondear la nación: Nacionalismo banal en España*. Granada, Comares, 2018, pp. 97-119.
- GIL GASCÓN, Fátima: *Españolas en un país de ficción: La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla, Comunicación Social, 2011.
- GUNDLE, Stephen: *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

- HERRERA, Carlos: *Carmen Sevilla. Memorias*. Barcelona, Bellacqua, 2005.
- HERSHFIELD, Joanne: *The invention of Dolores del Rio*. Minneapolis, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- HUESO, Ángel L.: *Catálogo del cine español: Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid, Cátedra, 1998.
- LABANYI, Jo: "Negociando la modernidad a través del pasado: El cine de época del primer franquismo". En HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (eds.): *Hispanismo y cine*. Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 21-43.
- "Feminizing the nation: Women, subordination and subversion in post-civil war Spanish cinema". En SIEGLOHR, Ulrike (ed.): *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Bloomsbury, Londres, 2016, pp. 163-182.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- MARTÍN, Annabel: *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid, Libertarias, 2005.
- MONTIEL, Sara: *Vivir es un placer*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- PACK, Sasha D.: *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009.
- PÉREZ BOWIE, José A.: *Cine, literatura y poder: La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca, Librería Cervantes, 2004.
- RINCÓN DÍEZ, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.
- ROSÓN, María: *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid, Cátedra, 2016.
- SALAÜN, Serge: *El cuplé (1900-1936)*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- SÁNCHEZ.BIOSCA, Vicente: "Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa". En SAZ CAMPOS, Ismael y ARCHILÉS I CARDONA, Ferran (eds.): *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia, Universitat de València, 2012, pp. 499-519.
- "Cinema and other forms of entertainment prior to the arrival of television". En LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (eds.): *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 492-519.
- SPIEGEL, Maura: "Adornment in the Afterlife of Victorian Fashion". En MUNICH, Adrienne (ed.): *Fashion in Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011, pp. 181-202.
- STACEY, Jackie: *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Londres, Routledge, 1994.
- SUEIRO SEOANE, Susana: "La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el «American way of life» y la transformación de la sociedad española". En MATEOS, Abdón (ed.): *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008, pp. 327-336.
- TAIBO I, Paco I.: *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*. Madrid, Oberón, 2002.
- VALLEJO POUSADA, Rafael: "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37 (2015) 89-113.
- VERNON, Kathleen M.: "Theatricality, melodrama and stardom in El último cuplé". En MARSH, Steven y NAIR, Parvati (eds.): *Gender and Spanish cinema*. Oxford; New York, Berg Publishers, 2004, pp. 183-199.
- VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva: "The construction of the star system". En LABANYI, Jo y PAVLOVIC Tatjana, (eds.): *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 293-318.
- VINCENDEAU, Ginette: *Stars and stardom in French cinema*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2000.
- WOODS PEIRÓ, Eva: *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.