

Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes

Types of stardom during Franco regime: some dominant formulas

Vicente J. Benet

RESUMEN

El artículo propone una metodología para estudiar el fenómeno del estrellato cinematográfico durante el franquismo desde una perspectiva histórica. Partiendo de la idea de que el fenómeno español, a pesar del contexto de la dictadura, no puede entenderse al margen de las tendencias transnacionales en la configuración de la industria, se ofrecen tres modelos fundamentales. El primero se define por la hibridación del cine con otras formas de entretenimiento popular en la consolidación del sonoro, sobre todo las provenientes de la canción y del teatro de variedades. Estas figuras desarrollan una iconografía en la que se entremezclan características de diferentes formas de espectáculo y que tendrá una continuidad en el cine de la dictadura a través del género de la *españolada* o de las películas protagonizadas por cantantes. El segundo se refiere a un modelo de industria consolidado, del que la compañía Cifesa es el máximo exponente, en el que la figura de las estrellas es el eje fundamental sobre el que se orienta la política de la productora. De este modo, las estrellas se convierten en objeto de experimentación en diferentes géneros narrativos y también iconográficamente con el fin de ir renovando y retroalimentando su imagen de cara al público. El tercer modelo se refiere a figuras de una potente y poco moldeable apariencia iconográfica que caracterizará a las producciones cinematográficas inmediatamente posteriores a la caída de los grandes estudios en los años 50. Su fuerza cohesiva para la producción exige la máxima expresión de su valor icónico y su erotismo. Para ilustrar cada uno de estos modelos, se ofrecen tres casos de estudio que permiten observar con un poco más de detalle las carreras de Imperio Argentina, Amparo Rivelles y Sara Montiel, cada una de ellas como máximo exponente de los modelos propuestos.

PALABRAS CLAVE

Estrellas cinematográficas, cine español durante el franquismo, Imperio Argentina, Amparo Rivelles, Sara Montiel.

ABSTRACT

This article proposes a methodology for studying the phenomenon of film stardom during Francoism from a historical perspective. Starting with the idea that the Spanish phenomenon, in spite of the context of dictatorship, cannot be understood outside of transnational tendencies in the configuration of the industry, we offer three fundamental models. The first can be defined as the hybridization of cinema with other forms of popular entertainment, particularly those from song and variety shows, in the consolidation of sound film. The iconography developed by these figures combines features from different forms of entertainment, and it would continue during the dictatorship in the *españolada* genre or in films starring singers. The second is a consolidated industrial model, the company Cifesa being the crucial representative here, where stars were the fundamental mainstay of company policy. In this way, stars become an object of experimentation in various narrative genres and also in iconographic terms, in order to constantly renew and innovate their image in the eyes of the public. The third model refers to figures with a powerful, unmalleable iconographic appearance that would characterize film productions just after the fall of the big studios in the 1950s. The cohesive strength this brings to the project requires the maximum expression of its iconic value and its eroticism. To illustrate each of these models, we offer three case studies which examine in greater detail the careers of Imperio Argentina, Amparo Rivelles and Sara Montiel, each being the highest representative of one of the proposed models.

KEYWORDS

Film stars, Spanish cinema during the Francoism, Imperio Argentina, Amparo Rivelles, Sara Montiel.

Breves cuestiones de método

Un estudio sobre las características del estrellato durante el franquismo debe partir del modo en que la industria, el estilo y la recepción cinematográficos se enmarcan en dicho contexto histórico. Pero en el cine, los contextos nacionales están siempre atravesados por las corrientes transnacionales y por la influencia de las cinematografías más potentes, sobre todo por Hollywood. Además, la relación del público con las estrellas es más compleja que la que puede ser diseñada por cuestiones sociales, económicas o políticas concretas. Las estrellas penetran en el tejido social, en las mentalidades y en la vida cotidiana de la gente para trascender tanto los filmes en los que se presentan como los contextos sociales específicos. De hecho, como revelan desde hace décadas los estudios sobre la recepción cinematográfica, adquieren una dimensión más profunda. Definen, entre otras cosas, formas de sociabilidad y de relación entre los sujetos, modelos de comprensión de la realidad y pautas de comportamiento en la vida. Cobran cuerpo así en el espacio indeterminado de la memoria cultural, que amplía los límites del cine como un fenómeno social, estético o económico (KUHN, 2002: 5).

Cuando uno piensa, por ejemplo, en el éxito de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), la película española más vista en la década de los cuarenta, resulta patente que una explicación basada en la aparente comunión del público con los valores ideológicos reflejados en el filme sería claramente insuficiente. Miles de personas no llenaron durante semanas los cines más grandes de las ciudades españolas simplemente para recibir adoctrinamiento histórico franquista. Ni de ella surgió una estrella instantánea, Aurora Bautista, para concitar en su cuerpo y en el personaje que perfiló los valores del Estado totalitario. Hay elementos que parecen más plausibles para encontrar las razones que movieron al público a acudir en masa a ver esa película. Muy brevemente, en lo que respecta al estilo cinematográfico, el filme mezclaba con habilidad fórmulas genéricas variadas del cine clásico (melodrama, *prestige film*, drama histórico, *swashbuckler*...) para despertar el interés de un público heterogéneo. También poseía un empaque en la producción infrecuente en el cine español de aquellos años. Pero, además de todo esto, el filme ofrecía un tipo de relato que despertó el interés del público femenino más que ningún otro. Subyugadas por la opresiva vida cotidiana a la que se enfrentaban durante la dictadura, las mujeres veían en estas protagonistas fuertes que se convertían en agentes de la historia (LABANYI, 2002) una sublimación compensatoria en las salas cinematográficas de la escasa proyección social de sus

vidas. El cuerpo de Aurora Bautista, su técnica interpretativa y su gestualidad, pudieron conducir esas tensiones de manera consistente. Así podemos entender, en parte, el éxito de este ciclo de películas en las que el estrellato franquista cuajó de una manera particularmente eficaz. La gran estrella de la década, Amparo Rivelles, acabaría por protagonizar una variada gama de personajes al hilo de *Locura de amor*, como en *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Ni que decir tiene que Aurora Bautista también continuó con el itinerario que la lanzó a la fama en otras dos grandes producciones de Cifesa: *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950) y *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). Como se puede observar, el apuntalamiento de dos de las estrellas más importantes de la primera fase del franquismo se consolidó en relación con una fórmula cuya explotación se agotó en apenas tres años, pero dejó en la memoria cultural del cine español un impacto imborrable.

Otro elemento a tener en cuenta: los regímenes totalitarios coincidieron cronológicamente con el apogeo del cine clásico. Durante este periodo, cuyo máximo exponente es el *studio system* de Hollywood, la producción de estrellas se planificaba de acuerdo con un modelo compartimentado y especializado de producción. Normalmente, tanto su construcción imaginaria como su adaptación a diversas tipologías de personajes se ensayaban siguiendo diferentes fórmulas genéricas para acomodarlas a un modelo que se demostraba eficaz de cara al público. La estrella del cine clásico se definía por tanto por su maleabilidad, buscando una constante renovación de su imagen. La experimentación a la que me refiero pasaba por alteraciones en sus características fotogénicas, por su movilidad entre géneros y por modos diversos de entender su presencia en pantalla vinculados al maquillaje, vestuario, peinado, etc. Se trataba de enriquecer y renovar constantemente su imagen, aunque también se explotaba al máximo su funcionamiento en fórmulas narrativas que habían demostrado su eficacia de cara al público. Salvando las distancias, Cifesa llevó a cabo esa política de gestionar las estrellas en un permanente equilibrio entre arquetipo y renovación (FANÉS, 1989: 193).

Aparte de ese ajustado momento de imbricación entre un modelo estilístico y un tipo de organización de la industria característico del cine clásico, debemos observar los umbrales temporales que enmarcan el periodo clásico, porque ayudan a entender otras fórmulas de construcción del estrellato, aunque coexistan con la clásica. Centrándonos en España, el proceso previo a esta configuración industrial durante los años treinta y

el momento posterior al final de Cifesa como productora líder durante los años cincuenta permiten entender la emergencia de modelos complementarios.

Una propuesta de periodización y tres fórmulas de construcción del estrellato

El franquismo tuvo un rasgo peculiar. Sobrevivió al desmoronamiento de los fascismos tras la Segunda Guerra Mundial. Sobrevivió también al final del modelo clásico y al monopolio de los grandes estudios de Hollywood, que se produjo a finales de los cuarenta. Supo adaptarse a la nueva coyuntura política de la Guerra Fría, rompiendo el aislamiento y consiguiendo poco a poco la incorporación del país al ámbito internacional en los años cincuenta. Llegaron así las coproducciones, las estrellas extranjeras para las que España era una fiesta, los premios en los festivales internacionales e incluso la exportación de algunas estrellas españolas por Latinoamérica, sobre todo con el apogeo de Suevia Films y las políticas expansivas de Cesáreo González. Debido a la supervivencia del Régimen, por lo tanto, hablar de las estrellas durante el franquismo nos obliga a reflexionar sobre las profundas transformaciones en la industria y el estilo cinematográfico durante cuatro décadas.

Ante la complejidad de este proceso, mi propuesta consiste en ofrecer un método simplificado distinguiendo tres fórmulas de construcción de las estrellas en el cine del franquismo que no deben ser concebidas como compartimentos estancos. Se trata más bien de modelos alternativos que, como he dicho anteriormente, pueden coexistir y responden a tendencias transnacionales de la industria y del estilo cinematográfico. Sin embargo, la prevalencia de cada uno de estos modelos puede vincularse a momentos diferentes del desarrollo de la producción cinematográfica. Además, el planteamiento de estas fórmulas ofrece la posibilidad de reflexionar con el modo en que la industria del cine se encuadra a su vez en el contexto histórico general.

El primer modelo de configuración de las estrellas se plantea desde lo que podemos denominar *fórmulas de hibridación*. En nuestro país se identifica fundamentalmente con el primer cine industrial aparecido tras la incorporación del sonoro. Corresponde en su origen a las estrellas surgidas durante la etapa republicana y alrededor de las primeras productoras concebidas como Estudios, es decir, con una visión industrial moderna: Cifesa y Filmófono. Las estrellas

que responden a estas fórmulas de hibridación provienen, fundamentalmente, de formas de entretenimiento popular, sobre todo de la canción. Vinculan su imagen en la pantalla a su éxito en la escena, aunque los personajes que interpretan pueden salirse a menudo del estereotipo folklórico o de la copla. La estrella emblemática de esta fórmula es Imperio Argentina. Se trata de la figura más importante de los años treinta, especialmente tras el éxito de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). Sin duda, sus atributos como estrella tienen concomitancias durante el franquismo con otras figuras como Concha Piquer, Estrellita Castro y, más adelante, Lola Flores, Carmen Sevilla, Juanita Reina, o las estrellas infantiles tipo Joselito o Marisol. La idea de hibridación viene marcada por la doble proyección artística del estrellato en el cine y en los escenarios. Condicionadas por esa dualidad, la construcción de este tipo de estrellas se asocia dentro del cine a un repertorio genérico e iconográfico más restringido: la comedia musical, el melodrama o la españolada.

El segundo modelo se basaría en *fórmulas de mutación y experimentación*. Correspondería a la madurez del cine clásico español vinculado sobre todo a las producciones de Cifesa durante los años cuarenta. La política de estrellas fue fundamental en la concepción del negocio por parte de la compañía valenciana. Intentando emular el modelo americano de producción, Cifesa ofrecía una concepción compartimentada de los géneros (en los que destacaba la comedia en sus distintas variantes) como lugar de ensayo y asentamiento de sus proyectos de estrellas. Este modelo asume, como ocurría en Hollywood, no sólo un trabajo de promoción que busca extender el protagonismo e influencia de las estrellas más allá de las pantallas, sobre todo en revistas ilustradas y actos sociales. También suponía la constante negociación de su imagen con el público, adaptándola a diferentes formatos, estableciendo pautas de transformación para ampliar el registro de expectativas. En definitiva, se trataba de elaborar figuras consistentes pero también maleables, abiertas a la renovación constante. El caso paradigmático de esta fórmula sería Amparo Rivelles. Su carrera representa, como veremos, un caso paradigmático del funcionamiento de Cifesa como Estudio. En cualquier caso, este tipo de tratamiento puede extenderse a otras figuras importantes del periodo como Conchita Montenegro, Luchy Soto, Ana Mariscal, Maruchi Fresno o el propio Alfredo Mayo.

El tercer caso es el de las *fórmulas icónicas estables*. En este caso, los rasgos icónicos de la estrella predominan sobre la variedad de roles o modelos genéricos a los que se pueda adaptar y se apoyan fundamentalmente en la consistencia del cuerpo y su fotogenia. Modelo habitual tras la caída del sistema de estudios, se identifica con las producciones concebidas como proyectos concretos en los que la figura de la estrella representa el agente cohesivo de la producción. En su funcionamiento y magnetismo se juega la apuesta de cada proyecto cinematográfico. La centralidad del cuerpo de este modelo hace pensar en una tipología de estrellas que se extiende durante los años cincuenta (algunos ejemplos culminantes serían Ava Gardner, Sophia Loren o Marilyn Monroe) caracterizadas por su fuerza fotogénica, su apariencia exuberante y un erotismo más explícito, como señala Edgar Morin (2015: 30). En este sentido, el caso emblemático en el cine español del franquismo lo marcaría la irrupción de Sara Montiel, que pasó de figura maleable de Cifesa durante los cuarenta a estrella icónica indiscutible de los cincuenta tras *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Una panoplia de actrices de procedencia latinoamericana como María Félix, Silvia Pinal o Analía Gadé también forman parte de esta tendencia en su adaptación al cine español.

Fórmulas de hibridación

Hacia mediados de los años treinta el cine sonoro se había consolidado a escala internacional acompañado por el crecimiento exponencial, desde los años veinte, de la industria discográfica y también de la radio. Unido a esto, las variedades y los espectáculos musicales en recintos teatrales conocieron, desde los años diez, un crecimiento sin precedentes. La música popular se fue expandiendo desde los cafés cantantes, los salones de baile y las salas de varietés hasta los grandes teatros. La fuerza de ese nuevo paisaje aural y de una sólida industria del entretenimiento explican en cierto modo el rápido asentamiento del cine sonoro. Las figuras de la canción se adaptaron al nuevo medio y encontraron en él un elemento reduplicador de su impacto. En cierto modo, en los escenarios ya elaboraban algunos rasgos esenciales de la estrella cinematográfica. Por un lado, una dimensión imaginaria, una iconografía desarrollada a través de la presencia escénica, el vestuario y maquillaje, la gestualidad, la kinésica y la técnica interpretativa exigida por cada canción. Por otro lado, una dimensión narrativa vinculada a la organización del espectáculo, el concepto que articulaba la secuencia de canciones, los relatos incluidos en sus letras y la propia puesta en escena. Los diferentes estilos musicales

como el cuplé, la copla o el tango se convirtieron en géneros en sí mismos que definían un campo de expectativas para el público tanto en la imagen de la artista como en el modo en que se escenificaban. Partiendo de todas estas convenciones, el trasvase de las figuras de la canción en estrellas cinematográficas era una consecuencia lógica.

El proceso comportaba también unas tensiones derivadas de las dos grandes fuerzas que definen las industrias culturales modernas. Por un lado, que el público reconociera una vinculación de esas estrellas a tradiciones que reconocía como propias. En otras palabras, motivos nacionales. Este aspecto incide en una identificación de la estrella con valores culturales y rasgos físicos autóctonos. Esta característica se inicia ya en el periodo mudo, en el que se produce la llegada al cine de figuras como Raquel Meller, Concha Piquer o la propia Imperio Argentina (GARCÍA CARRIÓN, 2016: 123 y ss.). El otro aspecto, complementario del anterior, es que esos rasgos autóctonos deben aparecer convenientemente modernizados, resultar comprensibles y poder ser compartidos por un público transnacional. A veces, incluso la estrella híbrida renunciaba totalmente a los rasgos nacionales para inspirarse en referentes puramente filmicos. La aparición de Concha Piquer en la primera escena de *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927) imita la construcción de una *gamine* chaplinesca, muy alejada de la personalidad de la artista sobre los escenarios.

Imperio Argentina concita de manera paradigmática esta doble faceta. Su éxito en España como cantante de coplas y aires folklóricos argentinos y españoles durante los años veinte generó una recepción en revistas y folletos promocionales de sus actuaciones en las que se debatía constantemente sobre sus rasgos nacionales. En uno de los primeros folletos sobre Estrellas cinematográficas del sonoro en España, se afirma de ella:

«La novia de España, la preciosa chiquilla en la que están compendiadas las más sobresalientes características de la raza, de enormes ojos negros, morunos, tostada la piel, chiquita y graciosa, vibrante y apasionada, nació en Buenos Aires, de padres españoles, en 1908 [y]...se presentó al público como artista española –española, al fin, es su sangre y su alma y su sentir–» (folleto *Las estrellas del cine*, 1930)

Pero la consolidación de Imperio Argentina como estrella cinematográfica tuvo que pasar por la asimilación de una iconografía más cosmopolita realizada sobre todo con su paso por Joinville en los primeros filmes sonoros. De esta fase surge



Foto 1. *Su noche de bodas* (Louis Mercanton, 1931)

un repertorio fotográfico y promocional que presenta a la estrella despojada de sus trajes de folklórica y llevando un sofisticado vestuario de mujer moderna y a la moda. Los papeles interpretados en sus filmes de Joinville como *El amor solfeando* (Armand Guerra y Robert Florey, 1930) o *Su noche de bodas* (Louis Mercanton, 1931) (Foto 1), así como sus películas con Carlos Gardel, la transportaban a un imaginario urbano, cosmopolita y transnacional que permitiría reconducirla un poco más adelante, a su regreso a España. Desde luego, *Morena Clara*, la película más celebrada de Imperio Argentina, parte de la españolada para acabar aplicando recursos que la conectan con tendencias internacionales de representación del cine musical (CAMPORESI, 2016: 25). Podemos pensar por ejemplo en la escena del baile de la fiesta de las cruces de mayo, con las bailaoras tomadas con una cámara cenital que recuerda los efectos calidoscópicos de Busby Berkeley (Foto 2). Pero incluso la propia manera de trabajar visualmente la estrella sigue esta línea, combinando el vestido habitual de andaluza (Foto 3) con ropas más modernas y a la moda (Foto 4).

Imperio Argentina conoció una nueva reelaboración dentro de un marco folklórico y exótico en las películas realizadas en la Alemania nazi de Hispano Film Produktion como *Carmen la de Triana* (1938) o *La canción de Aixa* (1939), ambas dirigidas por Florián Rey. La centralidad absoluta de la estrella venía potenciada por su elaboración fotogénica, con un énfasis especial en su tratamiento como icono glamuroso. *Carmen la de Triana* supuso el ajuste del musical folklórico a unos cánones estéticos engolados y kitsch que perseguían dignificar un género originado en los escenarios de la música popular. En cierto modo, esta línea fue seguida por algunas de las películas franquistas posteriores como *La Dolores* (Florián Rey, 1940), protagonizada por Concha Piquer. Pero la intención de convertir el género de la españolada en una especie de *prestige film* fue efímera. Tras el final de la guerra, Imperio Argentina, que contaba ya más de treinta años, protagonizó papeles variados combinando la vía incierta del film de prestigio (como en *Goyescas*, de Benito Perojo, 1942) con la del exotismo (*Bambú*, José Luis Sáenz de Heredia, 1945), pero su carrera cinematográfica entró en declive. Sin embargo, sus giras como cantante por Hispanoamérica le siguieron reportando éxitos.

Fórmulas de experimentación y mutación

Acabada la guerra, Cifesa recompuso su estructura siguiendo los patrones de los *studios* americanos: buscando la producción en serie, definiendo los proyectos alrededor de fórmulas genéricas (dominando principalmente la comedia) y estableciendo una

política de estrellas promocionadas en las revistas ilustradas y por supuesto a través de eventos como *premieres*, estrenos y actos sociales. La empresa buscaba incorporar a su sello las actrices destacadas y fijar sus trayectorias de acuerdo con un proceso de renovación que ofreciera variantes sobre fórmulas que se hubieran demostrado exitosas.

El caso más representativo es el de Amparo Rivelles. Hija de actores prestigiosos, realizó su primera película, *Mari Juana* (Armando Vidal, 1941), con apenas 16 años. Casi inmediatamente pasó a Cifesa, que la llevó del drama costumbrista en *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) o *Malvaloca* (Luis Marquina 1942) a la comedia disparatada en *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1942). La ductilidad de la actriz y su fotogenia hicieron que Cifesa la convirtiera en su apuesta más importante a partir de 1942 ofreciéndole un contrato en exclusiva de 10.000 pesetas semanales trabajara o no, además de otorgarle la potestad de escoger director y compañero de reparto (manifestaciones de la actriz recogidas en FANÉS, 1989: 194). Estas condiciones nos sitúan en una concepción del negocio cinematográfico en la que la inversión en las estrellas es una parte esencial de la imagen y del desarrollo de la compañía.

Puesto que Cifesa apostaba por la comedia como el género más rentable de la posguerra y el más cercano a los referentes de Hollywood preferidos por el público, decidió experimentar con su principal estrella en esta línea. En *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), basada en Jardiel Poncela, elaboraba una trama de comedia mezclada con rasgos fantásticos que parecía particularmente adecuada para demostrar su versatilidad. La fotogenia de la estrella conducía y cohesionaba una trama que podía resultar en ocasiones desconcertante para el público (Foto 5). Ese mismo año fue de nuevo sometida a otra nueva prueba de la fórmula al emparejarla con Alfredo Mayo, con quien había protagonizado *Malvaloca* y otro melodrama: *Un caballero famoso* (José Buchs, 1943). En este caso, se llevó a la pareja (que también era objeto de comentarios en las revistas ilustradas por su supuesto romance) al inexplorado territorio de la *screwball comedy* en *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943). En ella el espectador encontraba ambientes cosmopolitas, personajes sofisticados y un argumento basado en equívocos. La mayor parte del filme se desarrollaba en un transatlántico en el que se alternaban los bailes elegantes, las noches de atmósfera romántica y las músicas que mezclaban de manera evocadora los ritmos cubanos con formas jazzísticas modernas.

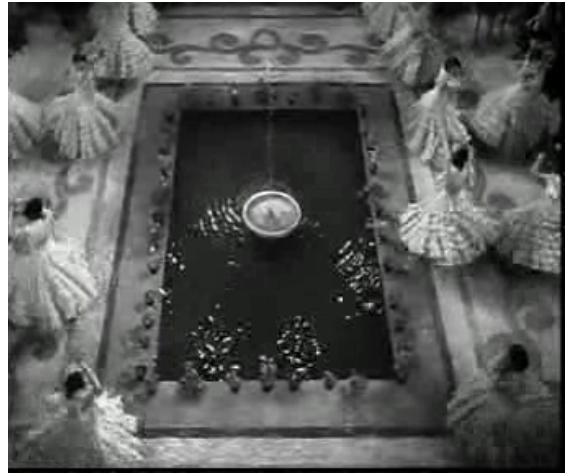


Foto 2. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)



Foto 3. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)



Foto 4. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)

Foto 5. *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943)Foto 6. *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943)Foto 7. *El clavo* (Rafael Gil, 1944)

Es interesante subrayar lo que significaba esta película también como proceso de experimentación de la estrella masculina. Alfredo Mayo acababa de labrar su fama a través de personajes militares de tipo heroico. Identificado como el máximo ejemplo de la virilidad y la gallardía, la productora intentó someterle en esta película a un nuevo registro que, por cierto, no volvería a repetir en mucho tiempo. Intentaron dotarle de un carácter refinado y a la vez alocado que tenía como modelo evidente a Cary Grant. El resultado no fue muy convincente en el caso de Mayo, aunque sí lo fue para Amparo Rivelles (Foto 6).

El punto culminante de la primera etapa de Amparo Rivelles con Cifesa fue *El clavo* (Rafael Gil, 1944). En este caso, se le condujo al gran melodrama de época mezclado con una trama criminal basado en un relato de Pedro Antonio de Alarcón. Ya había realizado previamente una película de época en *Un caballero famoso*, pero sin duda *El clavo* suponía un nuevo proceso de experimentación y renovación de la imagen de la estrella al conducirla a un drama romántico muy diferente a sus películas previas. Su personaje, construido desde la duplicidad y el misterio, se apoyó en un tratamiento fotogénico muy sofisticado a cargo de Alfredo Fraile (Foto 7). El filme cosechó un gran éxito y, en cierto modo, determinó el futuro de la figura de Amparo Rivelles, que empezó a centrarse en melodramas y dramas de época, alejándose cada vez más de la comedia, que había sido fundamental en su promoción. Hay un factor más, *El clavo* coincidió con una profunda crisis económica de Cifesa que se extendió durante 1945 y 1946 y que condujo a la compañía valenciana a reestructurar profundamente su producción (FANÉS, 1989: 223 y ss.). Mientras tanto, Amparo Rivelles apareció en filmes de otras productoras (incluida la rival Suevia Films) que explotaron el éxito del drama romántico de época: *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1945), *La fe* (Rafael Gil, 1947) o *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947).

El regreso de Amparo Rivelles a Cifesa se produjo con la superación de la crisis de la productora y a rebufo del éxito de los dramas históricos, como vimos anteriormente. Cifesa ya estaba lejos de ser el *studio* convencido de que las estrellas debían ser sometidas a constantes procesos de prueba y renovación. Optando por la vía más segura, encajonó a Amparo Rivelles en papeles de drama histórico hasta el anquilosamiento icónico, como ocurre en su colaboración especial para *Alba de América* (Foto 8). Pocos años después de la segunda y definitiva crisis de Cifesa en 1952, Amparo Rivelles abandonó España para continuar su carrera como actriz, con unas características muy diferentes, en México.

Fórmulas icónicas estáticas

La caída del sistema de estudios en 1948 no sólo afectó a Hollywood. Desde principios de los años cincuenta desaparecieron las grandes compañías concebidas para la realización de películas en serie, ajustadas a modelos genéricos y vinculadas a un diseño de producción y un repertorio de estrellas que configuraban el sello particular de cada casa. Comienza así el modo de producción contemporáneo (BORDWELL, STAIGER y THOMPSON, 1985: 330 y ss.), en el que el trabajo se organiza en torno a cada proyecto concreto. Cada filme, por tanto, debía reunir equipos técnicos, artísticos y de producción pensados *ad hoc* y, por este motivo, la estrella ocupaba un papel fundamental como elemento cohesivo de la producción y como reclamo para el público. El crecimiento de las agencias de *casting* desde esos años y el hecho de que acabaran convirtiéndose en el elemento fundamental para entender el trayecto y la iconografía de las estrellas, es la consecuencia lógica de este proceso. Consecuentemente, las estrellas mantenían una coherencia iconográfica menos maleable y más conservadora que la que se producía en el *studio system*. Si una fórmula funcionaba, las posibilidades de encasillamiento crecían. Vimos anteriormente que Edgar Morin hablaba de un renacimiento de las estrellas durante estos años. En España, la figura más representativa fue, sin duda, Sara Montiel a partir de su aparición en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

Sara Montiel había sido desde mediados de los cuarenta una *starlette* maleable de Cifesa, probada en iconografías y roles de muy diversas características, como se puede comprobar en algunas películas ya citadas como *Bambú*, *Pequeñeces* o *Locura de amor*. Posteriormente se marchó a América, donde llegó a alcanzar cierta repercusión en Hollywood como incipiente estrella hispana. Con 28 años fue convencida por Juan de Orduña para embarcarse en un proyecto que buscaba seguir el éxito de algunos exitosos filmes ambientados en la Belle Époque, donde se unía la música al esplendor de las técnicas del color que se estaban imponiendo a partir de esos momentos. Los referentes eran películas como *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955), *French Cancan* (Jean Renoir, 1954) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). El operador José F. Aguayo utilizó un luminoso cromatismo en Eastmancolor para explotar tanto la fotogenia de Sara Montiel como la recreación idealizada de la época con particular brillantez.

El elemento central del filme era el cuerpo de la estrella, que dejaba de ser un mero vehículo del personaje para convertirse



Foto 8. *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

en el vector icónico que concitaba la mirada de los espectadores. Y esta condensación icónica se daba fundamentalmente en los números musicales. En este sentido, las actuaciones de Sara Montiel en el filme establecen un trayecto hasta cierto punto autónomo del relato y, más que buscar una dependencia de la peripecia del personaje, se modulan como un recorrido creciente en intensidad en el campo estrictamente imaginario. Los vestidos, el maquillaje y la complejidad del tratamiento del cuerpo en el ámbito escénico se van sofisticando, desde los marcos vodevilesco del principio (Foto 9) hasta las salas teatrales o ambientes lujosos de la parte central del filme (Foto 10). Este movimiento, además, va encubriendo la dimensión erótica y provocativa del cuerpo de la cantante hacia una elaboración cada vez más hipertrofiada de estereotipos que alcanzan su punto álgido en la interpretación de «La Madelon» en París. La versatilidad del cuplé conduce, en la segunda parte de la película (que desarrolla la historia amorosa con el torero), a una recuperación del imaginario de la españolada y de las canciones de tono más aflamencado y, paradójicamente, a una cierta deserotización de la estrella para convertirla en doliente heroína melodramática. Quizá el punto culminante de esta iconicidad sea la interpretación de «El relicario». De luto tras la muerte del torero, ataviada con peineta y mantilla, la iconografía de la cantante María Luján comienza a teñirse del negro destino que se cierne sobre ella (Foto 11).

Otro elemento resultó decisivo además en este proceso y tiene que ver con un elemento corporal no tratado hasta ahora: la voz. Según cuenta en sus memorias Sara Montiel, en principio iba a ser doblada en las canciones, pero la cantante escogida para hacerlo se negó a trabajar si no cobraba por anticipado y finalmente Juan de Orduña se vio forzado a aceptar que fuera la propia Sara Montiel quien las interpretara. La película se

Foto 9. *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957)Foto 10. *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957)Foto 11. *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957)

convirtió así en un rotundo éxito que no se agotó en las salas de cine, sino que se extendió también a las grabaciones discográficas de sus canciones (MONTIEL y VÍLLORA, 2000: 243-251). Evidentemente, el público no se encontraba ante una gran cantante convencional. Sin embargo, la calidez, el erotismo y la forma sugerente de modular la voz son esenciales para entender el éxito de la película. También el rol como estrella a través de diferentes ámbitos de la industria del entretenimiento que asumiría Sara Montiel a partir de entonces. Siendo la película española más vista en la década de los cincuenta, el fenómeno de *El último cuplé* permitió un *revival* del género musical hasta principios de los sesenta que se plasmó en una serie de películas con claras correspondencias narrativas e iconográficas, casi todas ellas volcadas a una visión idealizada y nostálgica del pasado en la que las canciones del cuplé, la revista y la zarzuela ocupaban un lugar central. Entre ellas cabría destacar títulos como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), de nuevo protagonizada por Sara Montiel, o *Charleston* (Tulio Demicheli, 1959), con la actriz mexicana Silvia Pinal.

Como podemos observar, los tres modelos teóricos propuestos encuentran sus manifestaciones más ajustadas en periodos históricos diferentes, aunque pueden coexistir y solaparse. En cualquier caso, la construcción de estrellas cinematográficas durante el franquismo compartió las tendencias del cine internacional, traduciéndolas a las características específicas de la industria y de la sociedad españolas. Como muchos otros campos de nuestro cine, es un terreno que todavía debe ser explorado por los historiadores futuros.

BIBLIOGRAFIA

- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Nueva York: Columbia UP.
- CAMPONESI, Valeria (2016). *The Tuneful 1930s: Spanish Musicals in a Global Context*. OLLETE, Elena; ORIA, Beatriz; TARANCÓN, Juan (eds.) *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (pp. 19-30). Londres: Bloomsbury.
- FANÉS, Félix (1989). *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Textos Filmoteca.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2016). *Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte*. *Iberic@l*, 10, pp. 123-135.
- KUHN, Annette (2002). *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. Londres: I.B. Tauris.
- LABANYI, Jo (2002) *Historia y mujer en el cine del primer franquismo*. *Secuencias*, 15, pp. 42-59.
- MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel (2000). *Vivir es un placer*. Memorias. Barcelona: Plaza y Janés.
- MORIN, Edgar (2015). *Les stars*. París: Points. (original de 1957)
- S/A (1930). Folleto *Las estrellas de cine (1930)* s/n. Material especial. Archivo de Filmoteca Española.

VICENTE J. BENET

Vicente J. Benet enseña historia del cine en la Universitat Jaume I de Castellón y fue durante casi dos décadas redactor jefe de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Es autor de *El cine español. Una historia cultural* (Paidós 2012) entre otros libros y de múltiples artículos

en revistas especializadas. Ha sido profesor invitado en varias universidades internacionales, entre ellas Cambridge, Chicago o la Sorbona. Uno de sus campos de investigación actuales se centra en la transición del cine mudo al sonoro en el cine iberoamericano.