

Tipologies de l'estrellat durant el franquisme: algunes fórmules dominants

Types of stardom during Franco regime: some dominant formulas

Vicente J. Benet

RESUM

L'article proposa una metodologia per estudiar el fenomen de l'estrellat cinematogràfic durant el franquisme des d'una perspectiva històrica. Partint de la idea que el fenomen espanyol, malgrat el context de la dictadura, no pot entendre's al marge de les tendències transnacionals en la configuració de la indústria, s'ofereixen tres models fonamentals. El primer es defineix per la hibridació del cinema amb altres formes d'entreteniment popular en la consolidació del sonor, sobretot les provinents de la cançó i del teatre de varietats. Aquestes figures desenvolupen una iconografia en què s'entremesclen característiques de diferents formes d'espectacle i que tindrà una continuïtat al cinema de la dictadura a través del gènere de l'espanyolada o de les pel·lícules protagonitzades per cantants. El segon es refereix a un model d'indústria consolidat, del qual la companyia Cifesa n'és el màxim exponent, en què la figura de les estrelles és l'eix fonamental sobre el qual s'orienta la política de la productora. D'aquesta manera, les estrelles es converteixen en objecte d'experimentació en diferents gèneres narratius i també iconogràficament amb la finalitat d'anar renovant i retroalimentant la seva imatge de cara al públic. El tercer model es refereix a figures d'una potent i poc emmotllable aparença iconogràfica que caracteritzarà les produccions cinematogràfiques immediatament posteriors a la caiguda dels grans estudis en els anys cinquanta. La seva força cohesiva per a la producció exigeix la màxima expressió del seu valor icònic i el seu erotisme. Per il·lustrar cadascun d'aquests models, s'ofereixen tres casos d'estudi que permeten observar amb una mica més de detall les carreres d'Imperio Argentina, Amparo Rivelles i Sara Montiel, cadascuna d'elles com a màxim exponent dels models proposats.

PARAULES CLAU

Estrelles cinematogràfiques, cinema espanyol durant el franquisme, 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.

Breus qüestions de mètode

Un estudi sobre les característiques de l'estrellat durant el franquisme ha de partir de la manera en què la indústria, l'estil i la recepció cinematogràfics s'emmarquen en aquest context històric. Però al cinema els contextos nacionals estan sempre travessats pels corrents transnacionals i per la influència de les cinematografies més potents, sobretot per Hollywood. A més, la relació del públic amb les estrelles és més complexa que la que pot ser dissenyada per qüestions socials, econòmiques o polítiques concretes. Les estrelles penetren en el teixit social, en les mentalitats i en la vida quotidiana de la gent per transcendir tant els films en què es presenten com els contextos socials específics. De fet, com revelen des de fa dècades els estudis sobre la recepció cinematogràfica, adquireixen una dimensió més profunda. Defineixen, entre d'altres coses, formes de sociabilitat i de relació entre els subjectes, models de comprensió de la realitat i pautes de comportament a la vida. Cobren cos així a l'espai indeterminat de la memòria cultural, que amplia els límits del cinema com un fenomen social, estètic o econòmic (KUHN, 2002: 5).

Quan un pensa, per exemple, en l'èxit de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), la pel·lícula espanyola més vista a la dècada dels quaranta, es fa palès que una explicació basada en l'aparent comunió del públic amb els valors ideològics reflectits en el film seria clarament insuficient. Milers de persones no van omplir durant setmanes els cinemes més grans de les ciutats espanyoles simplement per rebre adoctrinament històric franquista. I l'estrella instantània que en va sorgir, Aurora Bautista, no ho féu per concitar els valors de l'Estat totalitari en el seu cos i en el personatge que va perfilar. Hi ha elements que semblen més plausibles per trobar les raons que van moure el públic a acudir en massa a veure aquesta pel·lícula. Molt breument, pel que fa a l'estil cinematogràfic, el film barrejava amb habilitat fórmules genèriques variades del cinema clàssic (melodrama, *prestige film*, drama històric, *swashbuckler*...) per despertar l'interès d'un públic heterogeni. També posseïa una factura en la producció infreqüent al cinema espanyol d'aquells anys. Però, a més de tot això, el film ofería un tipus de relat que va despertar l'interès del públic femení més que cap altre. Subjugades per l'opressiva vida quotidiana a la qual s'enfrontaven durant la dictadura, les dones veien en aquestes protagonistes fortes que es convertien en agents de la història (LABANYI, 2002) una sublimació compensatòria a les sales cinematogràfiques de l'escassa projecció social de les seves vides. El cos d'Aurora Bautista, la seva tècnica interpretativa i la seva gestualitat, van poder conduir aquestes tensions de manera

consistent. Així podem entendre, en part, l'èxit d'aquest cicle de pel·lícules en què l'estrellat franquista va quallar d'una manera particularment eficaç. La gran estrella de la dècada, Amparo Rivelles, acabaria per protagonitzar una variada gamma de personatges en la línia de *Locura de amor*, com a *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). No cal dir que Aurora Bautista també va continuar amb l'itinerari que la va llançar a la fama en dues grans produccions de Cifesa: *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950) i *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). Com es pot observar, l'apuntament de dues de les estrelles més importants de la primera fase del franquisme es va consolidar en relació amb una fórmula que es va esgotar en tan sols tres anys, però va deixar en la memòria cultural del cinema espanyol un impacte inesborrable.

Un altre element a tenir en compte: els règims totalitaris van coincidir cronològicament amb l'apogeu del cinema clàssic. Durant aquest període, el màxim exponent del qual és l'*studio system* de Hollywood, la producció d'estrelles es planificava d'acord amb un model compartimentat i especialitzat de producció. Normalment, tant la seva construcció imaginària com la seva adaptació a diverses tipologies de personatges s'assajaven seguint diferents fórmules genèriques per acomodar-les a un model que es demostrava eficaç de cara al públic. L'estrella del cinema clàssic es definia per tant per la seva mal-leabilitat, buscant una constant renovació de la seva imatge. L'experimentació a què em refereixo passava per alteracions en les seves característiques fotogèniques, per la seva mobilitat entre gèneres i per maneres diverses d'entendre la seva presència en pantalla vinculades al maquillatge, el vestuari, el pentinat, etc. Es tractava d'enriquir i renovar constantment la seva imatge, encara que també s'explotava al màxim el seu funcionament en fórmules narratives que havien demostrat la seva eficàcia de cara al públic. Salvant les distàncies, Cifesa va dur a terme aquesta política de gestionar les estrelles en un permanent equilibri entre arquetip i renovació (FANÉS, 1989: 193).

A part d'aquest ajustat moment d'imbricació entre un model estilístic i un tipus d'organització de la indústria característic del cinema clàssic, hem d'observar els llinars temporals que emmarquen el període clàssic, perquè ajuden a entendre altres fórmules de construcció de l'estrellat, encara que coexisteixin amb la clàssica. Centrant-nos en Espanya, el procés previ a aquesta configuració industrial, durant els anys trenta, i el moment posterior al final de Cifesa com a productora capdavantera, durant els anys cinquanta, permeten entendre l'emergència de models complementaris.

Una proposta de periodització i tres fórmules de construcció de l'estrellat

El franquisme va tenir un tret peculiar. Va sobreviure a l'enfonsament dels feixismes després de la Segona Guerra Mundial. Va sobreviure també al final del model clàssic i al monopoli dels grans estudis de Hollywood, que es va produir a la fi dels quaranta. Va saber adaptar-se a la nova conjuntura política de la Guerra Freda, trencant l'aïllament i aconseguint a poc a poc la incorporació del país a l'àmbit internacional en els anys cinquanta. Van arribar així les coproduccions, les estrelles estrangeres per a qui Espanya era una festa, els premis en els festivals internacionals i fins i tot l'exportació d'algunes estrelles espanyoles a Llatinoamèrica, sobretot amb l'apogeu de Suevia Films i les polítiques expansives de Cesáreo González. A causa de la supervivència del Règim, per tant, parlar de les estrelles durant el franquisme ens obliga a reflexionar sobre les profundes transformacions en la indústria i l'estil cinematogràfic durant quatre dècades.

Davant de la complexitat d'aquest procés, la meua proposta consisteix a oferir un mètode simplificat distingint tres fórmules de construcció de les estrelles al cinema del franquisme que no han de ser concebudes com a compartiments estancs. Es tracta més aviat de models alternatius que, com he dit anteriorment, poden coexistir i responen a tendències transnacionals de la indústria i de l'estil cinematogràfic. No obstant, la prevalença de cadascun d'aquests models pot vincular-se a moments diferents del desenvolupament de la producció cinematogràfica. A més, el plantejament d'aquestes fórmules ofereix la possibilitat de reflexionar sobre la manera en què la indústria del cinema s'enquadra al seu torn en el context històric general.

El primer model de configuració de les estrelles es planteja des del que podem denominar *fórmules d'hibridació*. Al nostre país s'identifica fonamentalment amb el primer cinema industrial aparegut després de la incorporació del sonor. Correspon en el seu origen a les estrelles sorgides durant l'etapa republicana i al voltant de les primeres productores concebudes com a Estudis, és a dir, amb una visió industrial moderna: Cifesa i Filmófono. Les estrelles que responen a aquestes fórmules d'hibridació provenen, fonamentalment, de formes d'entreteniment popular, sobretot de la cançó. Vinculen la seva imatge en la pantalla al seu èxit a l'escena, encara que els personatges que interpreten poden sortir-se sovint de l'estereotip folklòric o de la *copla*. L'estrella emblemàtica d'aquesta fórmula és Imperio Argentina. Es tracta de la figura més important dels

anys trenta, especialment després de l'èxit de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) i *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). Sens dubte, els seus atributs com a estrella tenen concomitàncies durant el franquisme amb altres figures com Concha Piquer, Estrellita Castro i, més endavant, Lola Flores, Carmen Sevilla, Juanita Reina, o les estrelles infantils tipus Joselito o Marisol. La idea d'hibridació ve marcada per la doble projecció artística de l'estrellat al cinema i en els escenaris. Condicionades per aquesta dualitat, la construcció d'aquest tipus d'estrelles s'associa dins del cinema a un repertori genèric i iconogràfic més restringit: la comèdia musical, el melodrama o l'espanyolada.

El segon model es basaria en *fórmules de mutació i experimentació*. Correspondria a la maduresa del cinema clàssic espanyol vinculat sobretot a les produccions de Cifesa durant els anys quaranta. La política d'estrelles va ser fonamental en la concepció del negoci per part de la companyia valenciana. Intentant emular el model americà de producció, Cifesa ofería una concepció compartimentada dels gèneres (en què destacava la comèdia en les seves diferents variants) com a lloc d'assaig i consolidació dels seus projectes d'estrelles. Aquest model assumeix, com ocorria a Hollywood, no només un treball de promoció que busca estendre el protagonisme i influència de les estrelles més enllà de les pantalles, sobretot en revistes il·lustrades i actes socials. També suposava la constant negociació de la seva imatge amb el públic, adaptant-la a diferents formats, establint pautes de transformació per ampliar el registre d'expectatives. En definitiva, es tractava d'elaborar figures consistentes però també mal·leables, obertes a la renovació constant. El cas paradigmàtic d'aquesta fórmula seria Amparo Rivelles. La seva carrera representa, com veurem, un cas paradigmàtic del funcionament de Cifesa com a Estudi. En qualsevol cas, aquest tipus de tractament pot estendre's a d'altres figures importants del període com Conchita Montenegro, Luchy Soto, Ana Mariscal, Maruchi Fresno o el mateix Alfredo Mayo.

El tercer cas és el de les *fórmules icòniques estables*. En aquest cas, els trets icònics de l'estrella predominen sobre la varietat de rols o models genèrics als quals es pugui adaptar i es recolzen fonamentalment en la consistència del cos i la seva fotogènia. Model habitual després de la caiguda del sistema d'estudis, s'identifica amb les produccions concebudes com a projectes concrets en els quals la figura de l'estrella representa l'agent cohesiu de la producció. En el seu funcionament i magnetisme es juga l'aposta de cada projecte cinematogràfic. La centralitat del cos d'aquest model fa pensar en una tipologia d'estrelles que s'estén durant els anys cinquanta (alguns exemples culminants

serien Ava Gardner, Sophia Loren o Marilyn Monroe) caracteritzades per la seva força fotogènica, la seva aparença exuberant i un erotisme més explícit, com assenyala Edgar Morin (2015: 30). En aquest sentit, el cas emblemàtic al cinema espanyol del franquisme el marcaria la irrupció de Sara Montiel, que va passar de figura mal-leable de Cifesa durant els quaranta a estrella icònica indiscutible dels cinquanta després d'*El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Una panòpia d'actrius de procedència llatinoamericana com María Félix, Silvia Pinal o Analía Gadé també formen part d'aquesta tendència en la seva adaptació al cinema espanyol.

Fórmules d'hibridació

Cap a mitjan anys trenta el cinema sonor s'havia consolidat a escala internacional acompanyat pel creixement exponencial, des dels anys vint, de la indústria discogràfica i també de la ràdio. Unit a això, les varietats i els espectacles musicals en recintes teatrals van conèixer, des dels anys deu, un creixement sense precedents. La música popular es va anar expandint des dels cafès cantants, els salons de ball i les sales de *varietés* fins als grans teatres. La força d'aquest nou paisatge aural i d'una sòlida indústria de l'entreteniment expliquen en certa manera el ràpid assentament del cinema sonor. Les figures de la cançó es van adaptar al nou mitjà i van trobar-hi un element reduplicador del seu impacte. En certa manera, en els escenaris ja elaboraven alguns trets essencials de l'estrella cinematogràfica. D'una banda, una dimensió imaginària, una iconografia desenvolupada a través de la presència escènica, el vestuari i maquillatge, la gestualitat, la kinèsica i la tècnica interpretativa exigida per cada cançó. D'altra banda, una dimensió narrativa vinculada a l'organització de l'espectacle, el concepte que articulava la seqüència de cançons, els relats inclosos en les seves lletres i la pròpia posada en escena. Els diferents estils musicals com el *cuplé*, la *copla* o el tango es van convertir en gèneres en si mateixos que definien un camp d'expectatives per al públic tant en la imatge de l'artista com en la manera en què s'escenificaven. Partint de totes aquestes convencions, el transvasament de les figures de la cançó a estrelles cinematogràfiques era una conseqüència lògica.

El procés comportava també unes tensions derivades de les dues grans forces que defineixen les indústries culturals modernes. D'una banda, que el públic reconegués una vinculació d'aquestes estrelles a tradicions que veia com a pròpies. En altres paraules, motius nacionals. Aquest aspecte incideix en una identificació de l'estrella amb valors culturals i trets físics autòctons. Aquesta

característica s'inicia ja en el període mut, en què es produeix l'arribada al cinema de figures com Raquel Meller, Concha Piquer o la mateixa Imperio Argentina (GARCÍA CARRIÓN, 2016: 123 et seq.). L'altre aspecte, complementari de l'anterior, és que aquests trets autòctons han d'aparèixer convenientment modernitzats, resultar comprensibles i poder ser compartits per un públic transnacional. De vegades, fins i tot l'estrella híbrida renunciava totalment als trets nacionals per inspirar-se en referents purament filmics. L'aparició de Concha Piquer a la primera escena d'*El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927) imita la construcció d'una *gamine* chaplinesca, molt allunyada de la personalitat de l'artista sobre els escenaris.

Imperio Argentina concita de manera paradigmàtica aquesta doble faceta. El seu èxit a Espanya com a cantant de *coplas* i aires folklòrics argentins i espanyols durant els anys vint va generar una recepció en revistes i fullets promocionals de les seves actuacions en els quals es debatia constantment sobre els seus trets nacionals. En un dels primers fullets sobre Estrelles cinematogràfiques del sonor a Espanya, s'afirma d'ella:

«La núvia d'Espanya, la preciosa noia en qui estan compendiades les més excel·lents característiques de la raça, d'enormes ulls negres, moruns, torrada la pell, menuda i graciosa, vibrant i apassionada, va néixer a Buenos Aires, de pares espanyols, el 1908 [i]...es va presentar al públic com a artista espanyola – espanyola, al cap i a la fi, és la seva sang i la seva ànima i el seu sentir–» (fullet *Las estrellas del cine*, 1930)

Però la consolidació d'Imperio Argentina com a estel cinematogràfic va haver de passar per l'assimilació d'una iconografia més cosmopolita realitzada sobretot amb el seu pas per Joinville en els primers films sonors. D'aquesta fase sorgeix un repertori fotogràfic i promocional que presenta l'estrella desfeta dels seus vestits de folklòrica i portant un sofisticat vestuari de dona moderna i a la moda. Els papers interpretats en els seus films de Joinville com *El amor solfeando* (Armand Guerra i Robert Florey, 1930) o *Su noche de bodas* (Louis Mercanton, 1931) (Foto 1), així com les seves pel·lícules amb Carlos Gardel, la transportaven a un imaginari urbà, cosmopolita i transnacional que permetria reconduir-la una mica més endavant, en el seu retorn a Espanya. Per descomptat, *Morena Clara*, la pel·lícula més celebrada d'Imperio Argentina, parteix de l'espanyolada per acabar aplicant recursos que la connecten amb tendències internacionals de representació del cinema musical (CAMPORESI, 2016: 25). Podem pensar per exemple en l'escena del ball de la festa de les *cruces de mayo*, amb les *bailaoras* preses amb una càmera zenital que recorda



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

els efectes calidoscòpics de Busby Berkeley (Foto 2). Però fins i tot la manera mateixa de treballar visualment l'estrella segueix aquesta línia, combinant el vestit habitual d'andalusa (Foto 3) amb robes més modernes i a la moda (Foto 4).

Imperio Argentina va conèixer una nova reelaboració dins d'un marc folklòric i exòtic en les pel·lícules realitzades a l'Alemanya nazi d'Hispano Film Produktion com *Carmen la de Triana* (1938) o *La canción de Aixa* (1939), ambdues dirigides per Florián Rey. La centralitat absoluta de l'estrella venia potenciada per la seva elaboració fotogràfica, amb una èmfasi especial en el seu tractament com a icona glamurosa. *Carmen la de Triana* va suposar l'ajustament del musical folklòric a uns canons estètics afectats i kitsch que perseguïen dignificar un gènere originat en els escenaris de la música popular. En certa manera, aquesta línia va ser seguida per algunes de les pel·lícules franquistes posteriors com *La Dolores* (Florián Rey, 1940), protagonitzada per Concha Piquer. Però la intenció de convertir el gènere de l'espanyolada en una mena de *prestige film* va ser efímera. Després del final de la guerra, Imperio Argentina, que comptava ja més de trenta anys, va protagonitzar papers variats combinant la via incerta del film de prestigi (com a *Goyescas*, de Benito Perojo, 1942) amb la de l'exotisme (*Bambú*, José Luis Sáenz d'Heredia, 1945), però la seva carrera cinematogràfica va entrar en declivi. No obstant, les seves gires com a cantant per Hispanoamèrica li van seguir reportant èxits.

Fórmules d'experimentació i mutació

Acabada la guerra, Cifesa va recompondre la seva estructura seguint els patrons dels *studios* americans: buscant la producció en sèrie, definint els projectes al voltant de fórmules genèriques (dominant principalment la comèdia) i establint una política d'estrelles promocionades en les revistes il·lustrades i per descomptat a través d'esdeveniments com *premieres*, estrenes i actes socials. L'empresa buscava incorporar al seu segell les actrius destacades i fixar les seves trajectòries d'acord amb un procés de renovació que oferís variants sobre fórmules que s'haguessin demostrat reeixides.

El cas més representatiu és el d'Amparo Rivelles. Filla d'actors prestigiosos, va realitzar la seva primera pel·lícula, *Mari Juana* (Armando Vidal, 1941), amb tan sols 16 anys. Gairebé immediatament va passar a Cifesa, que la va portar del drama costumista d'*Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) o *Malvaloca* (Luis Marquina 1942) a la comèdia sense cap ni peus de *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1942). La ductilitat de l'actriu i la seva fotogràfia van fer que

Cifesa la convertís en la seva aposta més important a partir de 1942 oferint-li un contracte en exclusiva de 10.000 pessetes setmanals treballés o no, a més d'atorgar-li la potestat d'escollir director i company de repartiment (manifestacions de l'actriu recollides a FANÉS, 1989: 194). Aquestes condicions ens situen en una concepció del negoci cinematogràfic en què la inversió en les estrelles és una part essencial de la imatge i del desenvolupament de la companyia.

Atès que Cifesa apostava per la comèdia com el gènere més rendible de la postguerra i el més proper als referents de Hollywood preferits pel públic, va decidir experimentar amb la seva principal estrella en aquesta línia. A *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), basada en Jardiel Poncela, elaborava una trama de comèdia barrejada amb trets fantàstics que semblava particularment adequada per demostrar la seva versatilitat. La fotogènia de l'estrella conduïa i cohesionava una trama que podia resultar en ocasions desconcertant per al públic (Foto 5). Aquest mateix any va ser de nou sotmesa a una altra nova prova de la fórmula en aparellar-la amb Alfredo Mayo, amb qui havia protagonitzat *Malvaloca* i un altre melodrama: *Un caballero famoso* (José Buchs, 1943). En aquest cas, es va portar la parella (que també era objecte de comentaris a les revistes il·lustrades pel seu suposat romanç) a l'inexplorat territori de la *screwball comedy* a *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943). En ella l'espectador trobava ambients cosmopolites, personatges sofisticats i un argument basat en equívocs. La major part del film es desenvolupava en un transatlàntic en què s'alternaven els balls elegants, les nits d'atmosfera romàntica i les músiques que barrejaven de manera evocadora els ritmes cubans amb formes jazzístiques modernes. És interessant subratllar el que significava aquesta pel·lícula també com a procés d'experimentació de l'estrella masculina. Alfredo Mayo acabava de fer-se un nom a través de personatges militars de tipus heroic. Identificat com el màxim exemple de la virilitat i la gallardia, la productora va intentar sotmetre'l en aquesta pel·lícula a un nou registre que, per cert, no tornaria a repetir en molt de temps. Van intentar dotar-lo d'un caràcter refinat i alhora eixelebrat que tenia com a model evident Cary Grant. El resultat no va ser gaire convincent en el cas de Mayo, encara que sí ho fos per a Amparo Rivelles (Foto 6).

El punt culminant de la primera etapa d'Amparo Rivelles amb Cifesa va ser *El clavo* (Rafael Gil, 1944). En aquest cas, se la va conduir al gran melodrama d'època barrejat amb una trama criminal basat en un relat de Pedro Antonio de Alarcón. Ja havia realitzat prèviament una pel·lícula d'època amb *Un caballero famoso*, però sens dubte *El clavo* suposava un nou procés d'experimentació i renovació de la imatge de l'estrella

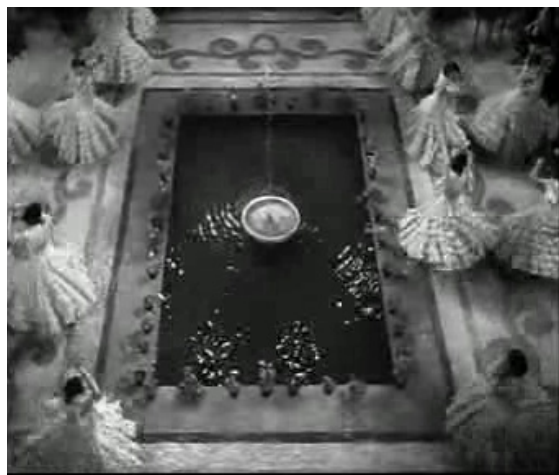


Foto 2. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)



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)

en conduir-la a un drama romàntic molt diferent de les seves pel·lícules prèvies. El seu personatge, construït des de la duplicitat i el misteri, es recolzà en un tractament fotogràfic molt sofisticat a càrrec d'Alfredo Fraile (Foto 7). El film va viure un gran èxit i, en certa manera, va determinar el futur de la figura d'Amparo Rivelles, que començà a centrar-se en melodrames i drames d'època, allunyant-se cada vegada més de la comèdia, que havia estat fonamental en la seva promoció. Hi ha un factor més, *El clavo* va coincidir amb una profunda crisi econòmica de Cifesa que es va estendre durant 1945 i 1946 i que va conduir la companyia valenciana a reestructurar profundament la seva producció (FANÉS, 1989: 223 et seq.). Mentrestant, Amparo Rivelles va aparèixer en films d'altres productores (inclosa la rival Suevia Films) que van explotar l'èxit del drama romàntic d'època: *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1945), *La fe* (Rafael Gil, 1947) o *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947).

El retorn d'Amparo Rivelles a Cifesa es va produir amb la superació de la crisi de la productora i en l'estela de l'èxit dels drames històrics, com hem vist anteriorment. Cifesa ja estava lluny de ser l'*studio* convençut que les estrelles havien de ser sotmeses a constants processos de prova i renovació. Optant per la via més segura, va encasellar Amparo Rivelles en papers de drama històric fins a l'anquilosament icònic, com ocorre en la seva col·laboració especial per a *Alba de América* (Figura 8). Pocs anys després de la segona i definitiva crisi de Cifesa el 1952, Amparo Rivelles va abandonar Espanya per continuar la seva carrera com a actriu, amb unes característiques molt diferents, a Mèxic.

Fórmules icòniques estàtiques

La caiguda del sistema d'estudis el 1948 no només va afectar Hollywood. Des de principis dels anys cinquanta van desaparèixer les grans companyies concebudes per a la realització de pel·lícules en sèrie, ajustades a models genèrics i vinculades a un disseny de producció i un repertori d'estrelles que configuraven el segell particular de cada casa. Comença així el mode de producció contemporani (BORDWELL, STAIGER i THOMPSON, 1985: 330 et seq.), en el qual el treball s'organitza entorn de cada projecte concret. Cada film, per tant, havia de reunir equips tècnics, artístics i de producció pensats *ad hoc* i, per aquest motiu, l'estrella ocupava un paper fonamental com a element cohesiu de la producció i com a reclam per al públic. El creixement de les agències de càsting des d'aquests anys, i el fet que acabessin convertint-se en l'element fonamental

per entendre el trajecte i la iconografia de les estrelles, és la conseqüència lògica d'aquest procés. Conseqüentment, les estrelles mantenien una coherència iconogràfica menys mal-leable i més conservadora que la que es produïa a l'*studio system*. Si una fórmula funcionava, les possibilitats d'encasellament creixien. Hem vist anteriorment que Edgar Morin parlava d'un renaixement de les estrelles durant aquests anys. A Espanya, la figura més representativa fou, sens dubte, Sara Montiel a partir de la seva aparició a *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

Sara Montiel havia estat des de mitjan quaranta una *starlette* mal-leable de Cifesa, provada en iconografies i rols de característiques molt diverses, com es pot comprovar en algunes pel·lícules ja citades com *Bambú*, *Pequeñeces* o *Locura de amor*. Posteriorment va marxar a Amèrica, on arribà a aconseguir certa repercussió a Hollywood com a incipient estrella hispana. Amb 28 anys fou convençuda per Juan de Orduña per embarcar-se en un projecte que buscava seguir l'èxit d'alguns reeixits films ambientats en la Belle Époque, on s'unia la música a l'esplendor de les tècniques del color que s'estaven imposant a partir d'aquell moment. Els referents eren pel·lícules com *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955), *French Cancan* (Jean Renoir, 1954) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). L'operador José F. Aguayo va utilitzar un lluminós cromatisme en Eastmancolor per explotar tant la fotogènia de Sara Montiel com la recreació idealitzada de l'època amb particular brillantor.

L'element central del film era el cos de l'estrella, que deixava de ser un mer vehicle del personatge per convertir-se en el vector icònic que concitava la mirada dels espectadors. I aquesta condensació icònica es donava fonamentalment en els números musicals. En aquest sentit, les actuacions de Sara Montiel en el film estableixen un trajecte fins a cert punt autònom del relat i, més que buscar una dependència de la peripècia del personatge, es modulen com un recorregut creixent en intensitat en el camp estrictament imaginari. Els vestits, el maquillatge i la complexitat del tractament del cos en l'àmbit escènic es van sofisticant, des dels marcs vodevilesco del principi (Figura 9) fins a les sales teatrals o ambients luxosos de la part central del film (Figura 10). Aquest moviment, a més, va encobrint la dimensió eròtica i provocativa del cos de la cantant cap a una elaboració cada vegada més hipertrofiada d'estereotips que arriben al seu punt àlgid en la interpretació de «La Madelon» a París. La versatilitat del *cuplé* condueix, en la segona part de la pel·lícula (que desenvolupa la història amorosa amb el torero), a una recuperació de l'imaginari de l'espanyolada i de les cançons de to més aflamencat i, paradoxalment, a una certa



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

deserotització de l'estrella per convertir-la en soferta heroïna melodramàtica. Potser el punt culminant d'aquesta iconicitat sigui la interpretació d'«El relicario». De dol després de la mort del torero, abillada amb *peineta* i *mantilla*, la iconografia de la cantant María Luján comença a tenyir-se del negre destí que plana sobre ella (Figura 11).

A més un altre element va resultar decisiu en aquest procés i té a veure amb un element corporal no tractat fins ara: la veu. Segons conta en les seves memòries Sara Montiel, en principi anava a ser doblada en les cançons, però la cantant escollida per fer-ho es va negar a treballar si no cobrava per avançat i finalment Juan de Orduña es va veure forçat a acceptar que fos la pròpia Sara Montiel qui les interpretés. La pel·lícula es va convertir així en un rotund èxit que no es va esgotar a les sales de cinema, sinó que es va estendre també als enregistraments discogràfics de les seves cançons (MONTIEL i VÍLLORA, 2000: 243-251). Evidentment, el públic no es trobava davant d'una gran cantant convencional. No obstant, la calidesa, l'eroticisme i la forma suggeridora de modular la veu són essencials per entendre l'èxit de la pel·lícula. També el rol com a estrella a través de diferents àmbits de la indústria de l'entreteniment que assumiria Sara Montiel a partir de llavors. Essent la pel·lícula espanyola més vista a la dècada dels cinquanta, el fenomen d'*El último cuplé* va permetre un *revival* del gènere musical fins a principis dels seixanta que es va plasmar en una sèrie de pel·lícules amb clares correspondències narratives i iconogràfiques, gairebé totes elles bolcades a una visió idealitzada i nostàlgica del passat en què les cançons del *cuplé*, la revista i la sarsuela ocupaven un lloc central. Entre elles caldria destacar títols com *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), de nou protagonitzada per Sara Montiel, o *Charleston* (Tulio Demicheli, 1959), amb l'actriu mexicana Silvia Pinal.



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

Com podem observar, els tres models teòrics proposats troben les seves manifestacions més ajustades en períodes històrics diferents, encara que poden coexistir i solapar-se. En qualsevol cas, la construcció d'estrelles cinematogràfiques durant el franquisme va compartir les tendències del cinema internacional, traduint-les a les característiques específiques de la indústria i de la societat espanyoles. Com molts altres camps del nostre cinema, és un terreny que encara ha de ser explorat pels historiadors futurs.



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



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

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 Fílmoteca.
- 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 Fílmoteca Española.

VICENTE J. BENET

Vicente J. Benet ensenya història del cinema a la Universitat Jaume I de Castelló i va ser durant gairebé dues dècades redactor en cap de la revista *Archivos de la Fílmoteca*. És autor d'*El cine español. Una historia cultural* (Paidós 2012) entre d'altres llibres i de múltiples

articles en revistes especialitzades. Ha estat professor convidat a diverses universitats internacionals, entre elles Cambridge, Chicago o la Sorbona. Un dels seus camps de recerca actuals se centra en la transició del cinema mut al sonor en el cinema iberoamericà.