

# **LECTURES DU GENRE RETORNO DE LAS CUPLETISTAS: FANTASÍAS DEL PASADO SUBLIMADO EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA**

Vicente J. BENET  
UNIVERSITAT JAUME I, CASTELLÓN DE LA PLANA, ESPAGNE

## **Espectadoras y heroínas en el cine de la postguerra**

En sus *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), Carmen Martín Gaité describe con desasosegante minuciosidad las condiciones que rodeaban la vida de la mujer española en la década de los años cuarenta y cincuenta. No sólo en el ámbito público, sino sobre todo la esfera privada, las mujeres de la postguerra se veían profundamente condicionadas por modelos de sometimiento y control que afectaban a todos los aspectos de su vida cotidiana. Sin duda, el acierto de Martín Gaité reside precisamente en describir ese marco en el que la intimidad de lo privado quedaba sometida a un control de convenciones y fórmulas de comportamiento tan asfixiantes como las que se reflejaban en la esfera pública. De este modo, la retórica oficial del estado franquista, expresada en publicaciones educativas, actividades dirigidas a la formación femenina para el hogar o instituciones como el Auxilio Social, delimitaban una concepción de la mujer que proyectaba, como único horizonte para su desarrollo personal, el marco doméstico o, como mucho, el ámbito asistencial. Sumisas, recatadas, pasivas ante el deseo del hombre, un rígido marco de enrarecidas convenciones sociales definía los modos de actuación de la mujer en la familia, en el ámbito social y, cómo no, en sus relaciones amorosas. Sin embargo, en correspondencia con este marco general, otros fenómenos comenzaban a revelar una nueva y decisiva dimensión de la mujer en la sociedad moderna: su potencial como consumidora. Más específicamente, como consumidora de productos de la industria cultural. En cierto modo, el cine español de esos años, como la radio o algunas de las revistas ilustradas dirigidas al público femenino, pueden leerse también como el reflejo de las fantasías, los temores, los anhelos, los imaginarios y los modelos narrativos buscados por el público femenino, un aspecto esencial para la investigación de la historia cultural que normalmente ha quedado ocultado detrás de los análisis de las películas como reflejo de la ideología totalitaria del momento.

La consumidora femenina había pasado a ser un elemento determinante durante estos años y, en parte, su gusto se dirigía también hacia formas de representación de la mujer que sublimaban o incluso transgredían el estricto orden al que se veían sometidas en la vida cotidiana. El proceso que nos llevará al motivo central de este artículo, el de la representación de las cabareteras y cupletistas en el cine español de mediados de los años cincuenta, sólo puede ser entendido si nos remontamos a unos pocos años antes, sobre todo al ciclo de películas históricas producidas por la compañía CIFESA, pero también por otras productoras españolas, desde mediados de los años 40. Filmes como *Amaya* (Luis Marquina, 1952), *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La reina Santa* (Rafael Gil, 1947), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) o *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), entre muchos otros, reflejaban, a través de tramas basadas en personajes históricos sobre todo de la Edad Media o del Renacimiento, la imagen de mujeres heroicas que representaban sujetos carismáticos poderosos, auténticos agentes y protagonistas de la historia. En estas grandes producciones, el planteamiento narrativo combinaba en ajustado equilibrio el romanticismo con la épica. Para llevar adelante estas tramas, el género perfilaba insólitos personajes femeninos que llevaban las riendas no sólo de su propio destino,

sino de la colectividad y de los procesos históricos representados en los filmes. Como señala Jo Labanyi (2002: 42), la importancia en este ciclo de visión de mujeres « fuertes y activas » responde a una configuración muy sintomática del público femenino de la posguerra. Una configuración que sólo puede ser explicada, precisamente, desde el papel decisivo que fueron adquiriendo como consumidoras de productos culturales de masas, sobre todo desde mediados de los años cuarenta.

Hay que tener en cuenta que este fenómeno estaba ocurriendo no sólo en España, sino también a escala internacional. Uno de los casos más sintomáticos de este ascenso del consumo masivo femenino de los productos de la industria cultural sería el de Margaret Mitchell y su novela *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1936), cuyo tremendo éxito de ventas cambió la percepción de la industria sobre la potencialidad de consumo del público femenino en Estados Unidos. Estos procesos se acentuaron durante la segunda guerra mundial. La posterior adaptación cinematográfica de la obra confirmó de manera vehemente esta tendencia. Hay que señalar, dicho sea de paso, que la película de Victor Fleming de 1939 no fue estrenada en España hasta Noviembre de 1950, lo que retrasó el conocimiento de las aventuras de Escarlata O'Hara que habían fascinado a millones de lectoras (y espectadoras de cine) de todo el mundo. Eso sí, el estreno en España vino precedido de radiodramas que adaptaban la obra de Mitchell y la llevaban al corazón de los hogares. Incluso se llevó a cabo una retransmisión en directo del estreno de la película desde una emisora de Barcelona (Balsebre, 2002 : 249). En cualquier caso, los testimonios de la época de espectadoras españolas nos revelan la importancia del cine como medio de distracción y socialización fundamental para las mujeres, así como del impacto que tenían en ellas las tramas melodramáticas de estas películas históricas. El caso más significativo de todos puede ser *Locura de amor* (Gómez-Sierra, 2004 : 92 y ss.), un drama de corte romántico y épico (emplazada a finales de la Edad Media, cuenta la historia de la reina Juana, que se vuelve loca de amor tras la muerte de su marido Felipe el Hermoso) que acabó por erigirse en la película más vista en España durante la década, sin duda por la presión de las mujeres que pedían a sus maridos o acompañantes que las llevaran a verla. El consumo de productos de distracción era casi una necesidad de la que no se quería prescindir incluso en esos tiempos de hambre y autarquía, aunque el precio de la entrada en un cine requiriera un sacrificio económico significativo a las espectadoras (Gómez-Sierra, 2004 : 115).

Acompañando a la experiencia cinematográfica, otras manifestaciones del consumo de productos culturales dirigido al público femenino marca también un importante campo para la reflexión sobre las fantasías y las aspiraciones de las mujeres de la postguerra. Una de las más destacadas es la denominada « novela rosa », sentimental o *romance*. Habitualmente consumida desde los años 20 a través de ediciones de formato barato, conoció la irrupción en 1946 de un fenómeno que se convertiría en un auténtico éxito de masas : la escritora Corín Tellado, la segunda autora de novelas (en este caso románticas femeninas) más publicada en español, con tiradas que sólo están por detrás del *Don Quijote* de Cervantes. Si el tipo de novela rosa predominante hasta este momento había tenido un carácter moralizante, centrándose en amoríos platónicos, abnegados y de carácter folletinesco protagonizados por jóvenes virginales e ingenuas, las obras de Corín Tellado planteaban una renovación a través de una perspectiva más avanzada en el modo de abordar las historias románticas que conectaba con las lectoras de una sociedad moderna. Desde luego, no resultaban menos moralizantes, pero colocaban a las mujeres en una posición activa, haciendo más explícitos sus deseos y dotándolas de un carácter muchas veces nada sacrificado (Vázquez de Parga, 2000 : 203-204). Estas nuevas novelas poseían además lo que un estudioso del género ha denominado un « erotismo difuso » (Amorós, 1968 : 45) que ayudaba a explicar su tremendo éxito popular. De este modo, el sentimentalismo se combinaba con ese sutil erotismo basado

en las sugerencias verbales de los diálogos, la centralidad de los rasgos físicos en las descripciones de los personajes y las pulsiones muchas veces extremas de los protagonistas de estos relatos para mujeres de tan extraordinario impacto.

El ciclo de películas históricas desvela, en mi opinión, esta transformación del papel destinado a la mujer en un proceso de incorporación del público femenino que busca también elementos adaptados a su sensibilidad incluso en los formatos épicos. El tratamiento de las pasiones humanas en estos filmes históricos se sitúa, digámoslo así, más del lado de las hermanas Brontë reconvertidas en folletón, que de Shakespeare. De este modo, los arrebatos amorosos conducen habitualmente a la locura o el delirio. Al igual que *Locura de amor*, que tal como hemos visto basaba su construcción melodramática en el proceso de enajenación mental de la reina, películas como *La leona de Castilla*, *Agustina de Aragón* o *María la Brava* llevaban hasta el extremo de la ofuscación autodestructiva el espíritu de resistencia o la necesidad de venganza.

No me parece secundario el del erotismo y la liberalidad de las relaciones sexuales que aparecen, más o menos implícitas, en muchos de estos filmes. Como afirma Jo Labanyi (2002 : 47-49), algunos de los personajes masculinos de las películas históricas tienen rasgos asexuados. Pero también es cierto que muchos otros son promiscuos, y el adulterio es tratado con absoluta normalidad. La coartada de un cine histórico e ideológicamente afín a las visiones grandiosas del pasado que intentaba construir el régimen franquista permitía que en este tipo de películas se vieran cosas inauditas en cualquier otro género cinematográfico del momento. La censura no las hubiera consentido. De este modo, ante la variedad de depredadores sexuales que se suele relacionar con los personajes masculinos, las mujeres se presentan con fórmulas variadas. Están las esposas abnegadas que rozan la santidad, pero también las que se entregan totalmente a los hombres por cálculo o simple romanticismo. La actividad sexual se hace más o menos patente en estos casos, aunque idealizada y representada de manera metafórica. En resumidas cuentas, todo este material narrativo diseña un espacio de conflictos amorosos y de liberalidad sexual inexistente en los otros géneros. Muchos de sus argumentos definen un tratamiento que rebasa los límites de la tradición escénica tardorromántica y sitúa los filmes en el contexto de la sensibilidad femenina moderna, al menos en la medida en que estaba siendo forjada por los productos de las industrias culturales y, específicamente, en la novela rosa o en las publicaciones folletinescas.

### **La irrupción de las cupletistas**

Este contexto irá cambiando a partir de los años 50, sobre todo en la captación del público femenino. Es cierto que, al igual que ocurrió en Estados Unidos o en otras cinematografías europeas, un determinado modelo de géneros específicamente dirigidos a la mujer (el melodrama en su vertiente « *weepie* » o en su versión sofisticada estilo Douglas Sirk, también el film épico de mujer caída o el drama gótico romántico) siguió explotando estos motivos narrativos y las iconografías del pasado. En España, un filme como *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950) intentaba reconstruir un universo semejante al de *Gone with the Wind* tanto en los referentes históricos como con la construcción de un personaje femenino, interpretado por la gran estrella de los dramas históricos, Aurora Bautista, arrastrado por pasiones y deseos que provocarían su destrucción. Incluso el cine « de autor » que comienza a generalizarse en los 50 con películas como *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) o *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951) explorarán este terreno del melodrama y del *weepie* para llevar al paroxismo manierista las convenciones de un género que se estaba consolidando al mismo tiempo en el panorama cinematográfico internacional.

En cualquier caso, todo este material narrativo e iconográfico irá mutando en los años 50 por un nuevo tipo de visión proyectada sobre el pasado que penetrará en España con tremendo éxito y de la mano de quien se convertiría en la máxima estrella del momento : Sara Montiel, y su gran éxito *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). La película recreaba, en una atmósfera preponderantemente nostálgica, los tiempos gloriosos de la zarzuela, el cuplé, la copla y el « género ínfimo ». El recorrido narrativo llevaba al espectador de los ambientes musicales de los teatros madrileños anteriores a la Gran Guerra hasta el glamour de los teatros parisinos de los años veinte para finalizar en el marco un tanto marginal del paralelo barcelonés y, más concretamente, de su emblemática sala El Molino. En este marco histórico, el filme cuenta el ascenso y caída de una cantante de cuplés, María Luján (Sara Montiel) a través de un flash-back que comienza en el presente de la película y nos remonta hasta el inicio de su carrera como modesta corista de musicales y zarzuelas. La película representaba, en cierto modo, un reto por el modelo musical, el cuplé, asumido en un periodo en el que parecía trasnochado. De hecho, Orduña tuvo problemas para poner en marcha el proyecto, ya que ninguno de los productores a los que acudió pensaba que ese tipo de género musical tuviera alguna posibilidad comercial.

Realmente, los modelos musicales del cine español desde la postguerra se habían centrado en el desarrollo de la « españolada » que habían sido fijados a lo largo de los años treinta tanto por las películas de CIFESA (*Morena Clara*, realizada por Florián Rey en 1936 sería el caso más exitoso) o la compañía productora Filmófono, en perfecta coordinación con la industria del disco, del espectáculo teatral y también de la incipiente radio. En este marco se había consolidado el modelo de las cantantes llamadas « folklóricas », vinculadas a las derivaciones más o menos ortodoxas del cante flamenco y la preponderancia de un modelo musical específico: la copla. La españolada bebía también de otras fuentes secundarias como la tradición de la zarzuela e incluso del cuplé o el género ínfimo, pero tanto sus motivos como su iconografía se asentaban en el imaginario consolidado desde el romanticismo del exotismo orientalista (y más específicamente andaluz), la exaltación del mundo rural, el paisajismo dramático y la evocación del mundo pasional de gitanos, bandoleros, toreros, mujeres morenas destructivas y amores trágicos tan celebrados por los viajeros del siglo XIX como Merimée, Manet o Washington Irving.

*El último cuplé* recuperaba en parte algunos de estos paradigmas, pero los incorporaba a un tipo de relato novedoso que comienza a forjarse en los años cincuenta. De nuevo, se hacía recurrente el retorno a un tiempo histórico pasado, pero en este caso no se trataba en absoluto de mundos remotos y épicos, sino de la reconstrucción de un momento específico: la *Belle Époque*. No hay que dejar de lado que en ese momento Europa se encontraba en un proceso de reconstrucción y de cierre de las traumáticas heridas producidas por la devastación de dos guerras mundiales que habían acabado con aquel mundo idealizado. En cierto modo, este retorno a la inocencia y a la « *joie de vivre* », mezclada con cierta melancolía, en la representación de los tiempos anteriores a las dos guerras estaban particularmente latentes en el entorno cinematográfico internacional. Estos ambientes, por ejemplo, fueron reconstruidos en películas como *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955, y también sus otras películas del periodo como *La Ronde*, 1950, o *Le Plaisir*, 1952), *French Cancan* (Jean Renoir, 1954) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). En *El último cuplé* se seguía, de manera más o menos evidente, esta corriente. Orduña utilizó también un recurso esencial en las reconstrucciones más brillantes de aquellos tiempos: un luminoso cromatismo en Eastmancolor expresado con intensidad y con pintoresco dinamismo, imitando además algunos elementos recurrentes de las películas que acabo de nombrar, como los inevitables bailes de cancan y la explosión de colores de inspiración impresionista vinculado a ese mundo bohemio del cambio de siglo. El filme explotó, de este modo tanto la fotogenia de la estrella como la recreación idealizada de

la época con particular brillantez, gracias al trabajo del excelente director de fotografía José F. Aguayo.

Sara Montiel llegó desde Hollywood, donde había tenido una cierta repercusión como incipiente estrella hispana, para interpretar el papel y convertirse en un auténtico icono de la industria cinematográfica española. Un elemento resultó decisivo además en este proceso. Según cuenta en sus memorias la actriz, en principio su voz iba a ser doblada para 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 interpretara los temas musicales (Montiel, 2000 : 243-251). La película se convirtió así en un rotundo éxito que no se agotó en las salas de cine, sino que se extendió también a las grabaciones discográficas que surgieron de ella. El fenómeno de *El último cuplé* permitió un *revival* de este género musical hasta principios de los 60 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 cabrían destacar títulos como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) de nuevo protagonizada por Sara Montiel, *Charlestón* (Tulio Demicheli, 1959) con la actriz mexicana Silvia Pinal, y una derivación del género con una vertiente más ligada a la comedia a cargo de la vedette Marujita Díaz que incluyen *Y después del cuplé* (Ernesto Arancibia, 1959), *La corista* (José M<sup>a</sup> Elorrieta, 1960) o *La casta Susana* (Luis César Amadori, 1963).

Sin embargo, todas estas secuelas no llegaron ni de lejos a tener el impacto en el público de *El último cuplé*. Pienso que esto se debía a una notable divergencia estilística entre el original y sus derivaciones. Desde el punto de vista formal, el género se desarrollaba en torno a dos ejes. Por un lado elaboraba una iconografía, apoyada fundamentalmente en los números musicales, en el que tanto la fotogenia como la figuración erótica (sobre todo en el tratamiento del cuerpo femenino) se ajustaban a la ambigüedad alusiva de las letras de las canciones. Por otro lado, el trayecto narrativo de la protagonista construía, en paralelo a su triunfo en el mundo del espectáculo, una historia amorosa. De este modo, mientras *El último cuplé* ofrece un modelo hasta cierto punto transgresor en el que María Luján se entregaba sin reparos como amante a distintos hombres, siempre fuera del matrimonio y supeditando sus relaciones al éxito en su carrera de cantante, las secuelas ofrecían un tratamiento más convencional de la línea amorosa del relato, basada en una relación estable entre la muchacha protagonista y su fiel enamorado, aunque pudieran surgir los previsibles conflictos y divergencias entre la pareja protagonista de acuerdo con los cánones del cine musical. En sentido opuesto a esta tendencia, el recorrido amoroso de *El último cuplé* nos conduce sin ambages al melodrama de mujer caída, el *fallen woman film*, en el que el trayecto de la mujer se rige por su propio deseo, asumiendo su carácter agente, aunque finalmente termine por pagar un precio que suele traducirse en el sacrificio. Sacrificio que, de todos modos, debe mantener alguna conexión con la iconografía del sublime romántico.

Así, después de un proceso de caída desde la cima del éxito en París hasta el Paralelo barcelonés, María tiene una última oportunidad de cantar en un teatro en Madrid en una sesión de homenaje y reencuentro con su público. Ante la pregunta de un periodista referida a cuál sería su consejo para una cantante de cuplé que comenzara ahora su carrera, la respuesta de María resulta premonitoria : «...que dé su corazón, que nazca y muera en cada cuplé». Efectivamente, tras interpretar, vestida de negro, con gesto profundamente emocionado y serio, el cuplé *Nena*, Luján sufre un colapso en el escenario y muere en su camerino, en un punto máximo de dramatismo *kitsch*, arropada por los aplausos y, a continuación, por el reverencial silencio de su público. Frente al melodrama desarrollado hasta el paroxismo con el

que culmina la película, los filmes que continuaron la estela de *El último cuplé*, basadas como he dicho en una estructura equilibrada de ascenso en el mundo teatral durante la *Belle Époque* y estabilidad de la pareja protagonista, en la tradición del *backstage musical* americano, dejan paso a una visión más ligera en la que incluso el tono de comedia tiene cabida de manera recurrente.

*El último cuplé* reelabora también algunos tópicos de la iconografía y los motivos narrativos de la españolada más convencional. María Luján vive tres historias amorosas, la primera (ambientada con un tratamiento iconográfico que evoca el mundo de la zarzuela) con un chulapo madrileño que se gana la vida como relojero, la segunda con el abnegado empresario que la apoya en su proceso de ascenso en el mundo del espectáculo y, finalmente, con un torero melancólico que acabará, cómo no, muerto en la plaza ante los ojos de la cantante. Todos estos lugares comunes sobre los que se asienta el drama repercuten en un modelo de relato que acaba asumiendo una dimensión moralizante. Hasta cierto punto, dicho componente moralizante equilibra la dimensión transgresora del personaje de María Luján : su independencia, su carácter activo, su capacidad de guiarse principalmente por sus deseos y ambiciones, su entrega amorosa. Esto culminará en su sublime extinción traviatesca en un emotivo cierre de su trayecto. Todos estos aspectos hacían que el personaje resultara sin duda atractivo a las espectadoras del periodo. Es remarcable que, ante la fuerza iconográfica del personaje y la preeminencia de este paisaje puramente sentimental y romántico, las circunstancias históricas que le rodean (incluidas la Guerra civil española o el estallido de la Segunda guerra mundial) queden absolutamente ignoradas en el desarrollo de la trama.

No podemos dejar de lado, sin embargo, el elemento nodal sobre el que se asienta el filme : la recuperación del cuplé, la vuelta a una forma musical que había encontrado su apogeo durante los años veinte pero que a finales de los años 50 podía parecer trasnochada. Esta recuperación, sin embargo, sólo puede ser interpretada en relación con el espectáculo total que ofrecía una película basada en la apoteosis fotogénica de la estrella, la potencia del Eastmancolor y la recreación en el medio cinematográfico de las convenciones más espectaculares de la escena teatral. Todos estos efectos se asientan sobre las peculiaridades del modelo de la canción, algo que ya señaló en su fundamental estudio sobre el género Serge Salaün :

La inmensa fuerza del cuplé y de la canción en general proviene precisamente de su capacidad para solicitar una percepción auditiva, verbal y visual plena, en un lapso limitado y para dar la ilusión de un espectáculo total. La canción era el soporte más predestinado para la masificación de los públicos, la mecanización industrial (contra la cual la revista Nuevo Mundo protesta ya en 1932, exigiendo la desaparición de las “ gramolas ”) y ... para el negocio ... También intervienen el ritmo, el tempo, el número de palabras que caben en tres minutos en función de la rapidez del compás, independientemente de la actuación física de la cantante. Lo que sí importa es que el cuplé codifica desde sus principios una estructura eficaz que autoriza la dramatización la narración, el énfasis, los efectos diferenciados (la dialéctica de las estrofas y del estribillo) y todo esto con la mayor economía de medios (Salaün : 1990: 152).

El punto central del filme descansa precisamente en esas escenas en las que el cuerpo de la estrella deja de ser únicamente un vehículo del personaje para convertirse en eje icónico que concita la mirada plena de los espectadores: los números musicales. En este ámbito, 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 vodevilesos del principio hasta las solemnes salas teatrales de

la parte central del filme. Este movimiento, además, va encubriendo la dimensión erótica y provocativa del cuerpo de la cantante hacia una elaboración cada vez más simbólica e hipertrofiada de sentidos estereotipados que alcanzan su punto álgido en la interpretación de *La Madelon* en París y la canción *Valencia* del maestro Padilla en Nueva York, ambos números en dicha parte central. Después de este momento álgido, 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 española y de las canciones de tono más aflamencado y, paradójicamente, una cierta deserotización de la estrella para convertirla en heroína melodramática.

La síntesis final se producirá en el momento del cierre del filme, con la interpretación de *Nena*, a la que me referí anteriormente. Ese cierre, sin embargo, ya aparece prefigurado en el nivel iconográfico durante el número musical que anticipa la decadencia de la artista, la interpretación, en tono trágico (después de la muerte del torero del que está enamorada) del famoso pasodoble *El relicario*. De luto, ataviada con peineta y mantilla, la iconografía de la cantante María Luján comienza a teñirse del negro destino que se cierne sobre ella. Como en las weepies más convencionales, como en el melodrama de mujer caída, ha llegado el momento de que el discurso moralizante devuelva al orden al sujeto transgresor, aunque sublimado por un sacrificio romántico perfectamente engarzado en la visión de la sensibilidad femenina promovida por la industria cultural del momento.

### **Coda final : otras estrategias de actualización del pasado para las espectadoras de los años 50. De la cupletista a la princesa.**

*El último cuplé* tiene un carácter singular en el modo en que reflejó un tipo de personaje femenino que hasta cierto punto estaba siendo demandado por los espectadores de un país que abandonaba los oscuros años de la autarquía e intentaba equipararse a su entorno a pesar de su carácter atípico. No olvidemos que se trataba de un régimen político totalitario inspirado por los fascismos de los años treinta en el corazón de la Europa occidental. Pero, a pesar de todo, resultaba permeable a las tendencias internacionales de un momento en que la Europa que se reconstruía de las cenizas de las guerras mundiales buscaba recuperar las viejas raíces en su esplendoroso pasado. El reclamo de estos filmes entre el público femenino era particularmente importante. Sin embargo, pronto, de acuerdo con el signo de los tiempos, las cupletistas y cabareteras fueron dejando paso a un nuevo modelo dirigido específicamente a este tipo de público. Un modelo, por cierto, totalmente opuesto al anterior : las princesas. Relacionadas también con el romanticismo, el melodrama y fundamentalmente dirigido al consumo femenino, podemos considerar otro de los grandes éxitos para las espectadoras cinematográficas del momento que compitió, aunque a cierta distancia, con *El último cuplé*: la película *¿Dónde vas Alfonso XII ?* (Luis César Amadori, 1959), que tuvo una secuela con *Alfonso XII y María Cristina: ¿Dónde vas triste de ti ?* (Alfonso Balcázar, 1960). En parte, este tipo de películas parecen seguir la corriente del éxito de las películas de cupletistas, puesto que recreaban el entorno de la *Belle Époque* con apuntes hacia un mundo aristocrático definitivamente arrasado por dos guerras mundiales y el ímpetu de la modernidad. Mientras en *El último cuplé* se incluían las viejas canciones para remover los rescoldos de los recuerdos del público, en estas películas románticas la espectadora encontraba amor sublime pero abatido por alguna desgracia, bailes suntuosos en salones palaciegos y deslumbrantes vestidos de cuento de hadas.

En este contexto de una Europa ya reconstruida tras la guerra, aunque mirando hacia el esplendoroso pasado con nostalgia, debemos tener en cuenta para entender el éxito de la película de Amadori el precedente de *Sissi* (Ernst Marischka, 1955) y sus secuelas posteriores.

También esa moda de suntuosas cortes y melancólicos aristócratas recorrió Hollywood con películas como *The Swan* (*El cisne*, Charles Vidor, 1956) o incluso la *Cinderella* (*Cenicienta*, Clyde Geromini et alii., 1950) de Walt Disney. Estas historias apuntaban a un nuevo peso del romance dirigido al importante mercado femenino. En realidad, estas bodas principescas se habían convertido en un auténtico fenómeno de masas explotado hasta la extenuación por los noticiarios cinematográficos, las revistas ilustradas y la incipiente televisión. La boda del Shah de Persia con la Princesa Soraya Esfandiary-Bakhtiari en 1951 alimentó las revistas y las ensoñaciones de millones de lectoras y espectadoras. Pero incluso esa boda palideció comparada con la cobertura mediática de la de Rainiero de Mónaco con la estrella norteamericana Grace Kelly en 1956. Finalmente, en España también tuvo un enorme impacto la boda de Balduino I de Bélgica con Fabiola de Mora y Aragón en 1960. Los conflictos familiares, los momentos venturosos y las desgracias, los aniversarios, las lujosas vacaciones y las periódicas fiestas reales se convirtieron en un reclamo semanal en los kioscos para las consumidoras asiduas a revistas que describían estos fastos con profusión de imágenes a todo color. En cierto modo, en este momento también, la televisión y las revistas ilustradas comenzaron a reclamar un tipo de espectadora diferente, en la que las cupletistas cinematográficas tenían ya difícil cabida.



### **Bibliografía**

- AMORÓS, Andrés (1968), *Sociología de la novela rosa*, Madrid, Taurus.
- BALSEBRE, Armand (2002), *Historia de la radio en España*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ-SIERRA, Esther (2004), « Palaces of Seeds : from an experience of local cinemas in post-war Madrid to a suggested approach to film audiences », in LÁZARO REBOLL, A. & WILLIS, A. (sous la compilation de), *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press : 92-112.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- LABANYI, Jo (2002), « Historia y mujer en el cine del primer franquismo », *Secuencias*, n° 15 : 42-59.
- MONTIEL, Sara y Pedro Manuel Villora (2000), *Vivir es un placer : memorias*, Barcelona, Plaza y Janés.
- SALAÛN, Serge (1990), *El cuplé*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (2000), *Héroes y enamoradas : la novela popular española*, Barcelona, Ediciones de Tebeos.