

“El último cuplé” (1957): un desafío femenino en el cine del franquismo¹

“El último cuplé” (1957): a feminine challenge in the Spanish cinema

ANA MARÍA VELASCO MOLPECERES
Universidad de Valladolid
anamariavelascomolpeceres@gmail.com

Resumen: Este trabajo pretende estudiar la película *El último cuplé* (1957, Juan de Orduña). Éxito de taquilla que recuperó el erotismo en la cinematografía nacional. Tras la fortuna de un programa de radio sobre cuplés, Orduña, que anteriormente había dirigido obras propagandísticas del Régimen, decide rodar esta personal historia sobre una cantante del “género ínfimo”. El *film* se inscribe en el tímido aperturismo del primer franquismo, pero es anterior a la modernización de los sesenta. Aunque generalmente se considera moralista, pensamos que desafía el ideal femenino y la censura franquistas. La protagonista es una mujer fuerte, con trabajo, soltera, que mantiene relaciones sentimentales fuera de su clase y con hombres mayores y menores, bebe, juega y cuyo comportamiento es abiertamente seductor. Su ropa y maquillaje retan el pudor convencional atribuido a las señoras y las canciones que interpreta inciden en su sensualidad. Fuertemente censurada, es, sin embargo, un exponente de los límites que en la dictadura algunas mujeres traspasaron y de los vientos de cambio que se intuían, al menos, en los gustos del público. El “destape”, y lo que significó, comenzaba su andadura. Para ello vamos a emplear el método del análisis textual o de la teoría del texto.

Palabras clave: cine, franquismo, cuplé, censura, destape.

Abstract: This work aims to study the movie *El último cuplé* (1957, Juan de Orduña), box office success that recovered the eroticism in the national cinematography. After the fortune earned with a radio program on cuplés, Orduña, who had previously directed propagandistic works for the Regime, decided to shoot this personal story about a cuplé singer. The film is part of the timid opening of the first Francoism, but it predates the modernization of the sixties. Although generally considered moralistic, we believe that it defies the feminine ideal and the Francoist censorship.

¹ Este artículo ha sido posible gracias al apoyo de los proyectos “Hacer las Europas: identidades, europeización, proyección exterior y relato nacional español en el proceso de integración europea” [HAR2015-64429-C2-2-P (MINECO/FEDER)] y “Perfiles del centro político (1976-1986): proyectos y realizaciones” [HAR 2016-75600-C2-2-P (AEI/FEDER, UE)], así como a una ayuda FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Recibido: 19 de junio de 2018; aceptado: 19 de noviembre de 2018; publicado: 30 de marzo de 2019.

Revista Historia Autónoma, 14 (2019), pp. 129-151

e-ISSN: 2254-8726; DOI: <https://doi.org/10.15366/rha2019.14.007>



The main character is a strong and single working woman, who has romantic relationships outside her social class with both older and younger men. She drinks and gambles, and her behavior is openly seductive. Her clothes and makeup challenge the conventional modesty attributed to the ladies and the songs she interprets increase her sensuality. Strongly censured, it is nevertheless an example of the limits that some women crossed during the dictatorship and of the winds of change that were beginning to blow, at least in the public taste. The “Destape” had begun its journey. For this study, we will use the method of Textual Analysis or Text Theory.

Keywords: Films, Franco’s dictatorship, cuplé, censorship, Spain.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es el análisis de la película *El último cuplé* (1957, Juan de Orduña), que fue un gran éxito en España y en el extranjero y supuso un hito dentro del cine nacional. El *film* contaba la historia de una cantante del llamado “género ínfimo”, es decir, de cuplés, cuya vida y apariencia se alejaban del ideal femenino del franquismo para adentrarse en la sensualidad, la ambigüedad y los límites de la censura. Curiosamente, pese a ser calificada con una triple R, es decir, prohibida para menores de edad a no ser que vayan acompañados por un adulto, la visión tradicional de la obra es la de una producción moralista.

Y todo ello pese a que el argumento narra el devenir de una mujer fuerte, con trabajo, soltera, que tiene relaciones sentimentales fuera de su clase social y con hombres mayores y menores, que bebe, juega y cuyo comportamiento es abiertamente seductor. E incluso a pesar de que se convirtió, para sorpresa de todos, en el taquillazo del franquismo, convirtiéndose su protagonista, Sara Montiel, en una estrella absoluta que pasaría a rodar distintas producciones que intentaron replicar su esquema y éxito.

El artículo, por tanto, quiere analizar el *film*, sus circunstancias de producción y el discurso que transmite; profundizar en las imágenes femeninas y masculinas expuestas y relacionarlas con el ideario franquista y sobre todo indagar en la influencia social y cultural de la obra. La hipótesis de partida es que la película ha sido malinterpretada por la Academia o leída desde una perspectiva convencional, sobre todo porque consideran el final trágico como una representación de la moral franquista. Así, se ve la muerte de la protagonista como el castigo a la transgresión del *rol* femenino tradicional. Y no son pocos los estudiosos que opinan de esta manera.

Carlos F. Heredero, uno de los más interesados en *El último cuplé*, señala que es:

[...] un folletín muy redundante y muy moralista, es como una versión moralista y retorcida de *La Cenicienta*. En ningún momento a pesar de la

turbulenta historia de amor se puede deducir la pérdida de la virginidad de la protagonista y sí hay un componente de condena moral, aunque sólo sea por haber abandonado el amor que le correspondería por su clase social y haber optado por el éxito profesional.²

Y Marta Díez Estévez indica que es un:

[...] ejemplo muy claro de la inoperancia de cualquier tipo de cambio en los valores morales expuestos en el cine español es *El último Cuplé* (Juan de Orduña, 1957) protagonizada por Sara Montiel. En esta película la protagonista mantiene una actitud contraria a la moral convencional en sus relaciones amorosas. La consecuencia es que la protagonista acaba muerta.³

Jesús Angulo incluye a la protagonista de la película como una “mala” del cine español:

En una de las primeras secuencias [...] una ya en declive María Luján proclama mientras agota otra copa de coñac: “*No soy apta para menores*”. Efectivamente la censura de aquellos inagotables negros años la permitió con reparos (...) María Luján no era mala. [...] Pero María Luján paga su atrevimiento.⁴

E igual lo señala Rafael Nieto, aunque es de diferente opinión y cree que el final no es tanto un castigo como una forma de conectar con el público, al decir que la muerte de María en el escenario se puede ver como el:

[...] castigo que recibe su transgresión amorosa (haber dejado a Cándido) y social (ascenso a reina del cuplé), como corresponde a la moral popular y conformista presente en el público y en los guionistas.⁵

Pues sigue a Román Gubern, quien asegura que Montiel es “un juguete del destino”⁶, cuyo destino era el cuplé y, a través de él, la muerte pues la película sigue el modelo de los:

[...] melodramas engendrados en la cultura cristiana», donde «el destino trágico expresa los mecanismos de culpa (sexual, familiar, social, religiosa) y de su expiación o liberación.⁷

² Presentación de *El último cuplé* en el programa *Días de cine*, presentado por Elena S. Sánchez, que cuenta aquí con la presencia de Carlos F. Heredero. Recuperado del archivo web de RTVE, el vídeo se fecha el 16 de junio de 2015. Se puede acceder: «<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestrocine/historia-nuestro-cine-ultimo-cuple/3172793/>» [consultado el 26 de marzo de 2018].

³ Díez Estévez, Marta, “Manolo Escobar: la pervivencia de la figura masculina construida por el franquismo en la década de los 70”, en Camarero, Gloria, *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 615-629. «https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17799/manolo_diaz_CIHC_2008.pdf?sequence=1» [consultado el 26 de marzo de 2018].

⁴ Angulo Jesús, “Algunas malas del cine español”, en *Nosferatu. Revista de cine*, 23 (1997), pp. 64-69, pp. 65-66.

⁵ Nieto Jiménez, Rafael, *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 617. «<https://repositorio.uam.es/handle/10486/660388>» [consultado el 26 de marzo de 2018].

⁶ Gubern, Román, *La imagen y la cultura de masas*, Bruguera, 1983, p. 275.

⁷ Gubern, Román, *Melodrama en el cine español (1930-1960)*, Buenos Aires, Ya Fue Producciones, 1991, p. 24.

No obstante, donde muchos autores han visto una representación de la moral franquista, creemos que es posible ver (y, en relación a esto, señalamos la acogida del público) un desafío a los presupuestos ideológicos de la España de Franco por los que la mujer debía vivir para la familia, el hombre era la cabeza de la sociedad y el orden y la moralidad católicos se habían recuperado gracias a la Guerra Civil acabando con el ambiente de la Restauración en que se enmarcaba el cuplé.

Esta visión contracultural también ha sido apuntada por algunos autores, aunque no estudiada en profundidad. El pensamiento de Jo Labanyi, por ejemplo, ofrece un interesante punto de partida a este artículo al reflexionar sobre el cine del franquismo como ejemplo de ambivalencia en el discurso del Régimen, pues:

[...] incluso el director de las famosas películas históricas patrióticas, Juan de Orduña, era homosexual –lo cual se sabía en la época aunque no se podía decir en público–, y hay que recordar que Orduña fue director no sólo de cine histórico patriótico, sino también de unas comedias y melodramas muy competentes y en muchos casos poco ideologizados. No quiero dar la impresión de que la industria cinematográfica era un foco de subversión política, porque no lo era; pero sin embargo muchas películas del primer franquismo sorprenden, al ser visionadas hoy en día, por ofrecer ciertas posibilidades de una lectura contestataria, en el terreno moral, por lo menos.

[...] En el caso del cine folklórico, por un lado destacaría el hecho de que las páginas de *Primer Plano*, revista cinematográfica publicada por el Estado, están llenas de quejas dirigidas contra las “españoladas”, por representar una visión degradada –es decir, comercial– de la cultura popular. Así que no sé si se puede decir que el género folklórico fue promovido por el régimen

[...] Por otro lado, se suele olvidar que el género folklórico fue un invento de la Segunda República, cuando hubo un intento de crear un cine nacional-popular (en el sentido gramsciano) con ciertas pretensiones de reivindicación social.

[...] Mi hipótesis sería que, si el cine fue tan importante para el público en los años 40, fue porque era quizá el único sector cultural –junto con las revistas musicales, con las cuales mantenía la misma relación estrecha que en los momentos originales del cine, como usted ha comentado antes– que ofrecía cierta continuidad con la República (digo esto reconociendo los efectos nefastos de la censura en los diálogos).⁸

De esta reflexión surgen ciertos temas que consideramos fundamentales para explicar el rodaje de *El último cuplé* y también su éxito. Se señala la particularidad de que la obra estuviera dirigida por Orduña que, por un lado, era un director en buenas relaciones con el franquismo gracias a sus obras históricas de corte patriótico y, por otro, era una figura excéntrica: no solo

⁸ Zunzunegui, Santos y Jo Labanyi, “Lo popular en el cine español durante el franquismo. Diálogo entre Jo Labanyi (New York University) y Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco)”, *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, 2009, pp. 87-88 «http://macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_5/Jo_Labanyi_y_Santos_Zunzunegui.pdf» [consultado el 26 de marzo de 2018].

todo el mundo sabía que era homosexual y su gusto era exagerado, *kitsch*, *camp* y amanerado (no es de extrañar que sus grandes estrellas fueran Juanita Reina, Aurora Bautista y Sara Montiel que eran, ante todo, divas exageradas) sino que, además, las temáticas de sus películas eran espinosas para el Régimen, aunque no tenían problemas con la censura. El caso paradigmático es el de *A mí la legión* (1942) donde no solo exaltaba los ideales falangistas en los que creía, sino que además era explícitamente homosexual, aunque también lo eran *Porque te vi llorar* (1941) y *El frente de los suspiros* (1942), que incluían una violación y un incesto. Por tanto, en su producción se alternaba al mismo tiempo la disidencia, que saltaba a la vista y no se escondía, con elementos que encajaban bien en el Régimen y que eran tolerados con la excusa del histerismo y el colosalismo, lenguajes cómodos para Franco⁹.

Así puede entenderse, según nuestra opinión, la segunda parte de la reflexión de Labanyi sobre las películas “sorprendentes” del franquismo que ofrecen una posible lectura contestataria. Tampoco es casual que señale como películas heterodoxas las de cine folklórico, género al que pertenece *El último cuplé* y que venía de la Segunda República. Orduña, además, lo conocía bien, pues había sido actor en películas como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935); un musical que criticaba la hipocresía de la sociedad contra la mujer a propósito de las relaciones prematrimoniales. Por otro lado, esta continuidad con el mundo de la Restauración salta a la vista en la película, pues su trama recupera la cultura sentimental previa a la Guerra Civil y, como señala Labanyi, trata sobre la otra industria artística, la revista musical, que enraizaba con el pasado prefranquista.

Para alcanzar los objetivos planteados, esta investigación ha sido realizada aplicando la teoría del texto o análisis textual. Este método ha sido desarrollado por Jesús González Requena¹⁰, catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, que viene trabajando desde el pasado siglo en este método. Su teoría parte del giro lingüístico, como lo definió Richard Rorty¹¹ (1990) basándose en Schopenhauer, Freud y Nietzsche, que considera que el lenguaje prima sobre la noción de *realidad*. Así, establece que comprendemos el mundo desde los límites del mismo y que no hay pensamiento fuera de lo lingüístico.

Por tanto, el objeto de estudio ya no es la realidad, sino el símbolo: el texto—que es tanto lo gráfico, de grafía, como la imagen y el sonido—. La idea es que lo real desaparece bajo la máscara que lo expone, que es el vehículo no inocente de un engaño. Y esto es especialmente importante en las obras de ficción, pues el lenguaje sirve para manipular, pero hay un compromiso entre el emisor y el receptor para aceptar la ilusión del drama. Sin embargo, y precisamente por esto, es importante comprender cómo la ensoñación influye de manera real (aunque el espectador es consciente de que no hay nada cierto) en el espectador ya que una película es, además de una

⁹ Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 2018.

¹⁰ González Requena, Jesús, “El texto: tres registros y una dimensión”, en *Trama y fondo: revista de cultura*, 1 (1996), p. 1.

¹¹ Rorty, Richard, *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*, Grupo Planeta, 1990.

historia situada en un momento determinado, una expresión ideológica del tiempo en que se produce. Algunos expertos que han comprobado esta paradoja son Kracauer¹² o Rosenstone¹³, quienes afirman que las películas no son únicamente transmisoras de un relato de ficción, sino también son agentes históricos y sociales.

2. Estado de la cuestión

Resulta curioso que, pese a la fama de *El último cuplé* y de la propia Sara Montiel, no haya demasiados estudios dedicados a la película. Es posible que el motivo sea el que esgrime Donapetry¹⁴, quien piensa que se debe a su devenir como estrella televisiva que ha empañado:

[...] la importancia que ha tenido, que tiene, Sara Montiel en la historia del cine español. [...] Sólo Sara Montiel se destaca como la mujer fatal e independiente que en poco o en nada sigue los dictámenes de la moral y los buenos modales prevalentes que, por otra parte, nunca respondieron a una realidad social tangible. [...] Me he dado cuenta de que Sara Montiel ha hecho su propio molde.

No obstante, se trata de una investigación sobre Montiel, no sobre *El último cuplé*, como ocurre con el trabajo de Perriam¹⁵ acerca de su dimensión de icono homosexual. Para explicar esta condición, que considera que venía ya de sus primeros trabajos por la preeminencia de su cuerpo y rostro, retoma el texto de Alberto Mira¹⁶, quien asegura que Sara es el máximo exponente del camp español. Sin embargo, Perriam considera que “sus cualidades camp, sus papeles de mujeres con problemas pero con gran fuerza y esa mezcla de belleza y vulgaridad no bastarían en sí mismas para inscribirla” en el mito gay, pues en realidad lo es precisamente a través de una paradoja: “es su posición como figura mítica en el panteón de deseo heterosexual lo que la reinscribe como mito gay” ya que resulta atractiva para públicos “sometidos a estrictos códigos morales y sexuales y necesitados de al menos cierto desfogue temporal”.

Montiel resulta al mismo tiempo, con sus melodramáticos papeles, la esperanza y el drama que vivía el deseo sexual, especialmente el de los homosexuales, en el Franquismo. Pues, a diferencia de las mujeres convencionales, Sara era una conquistadora de hombres (que

¹² Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A psychological study of the German film*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

¹³ Rosenstone, Robert, *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

¹⁴ Donapetry, María, “Conversación con Sara Montiel: ‘Trátame de tú’”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 1 (2000), pp. 225-233.

¹⁵ Perriam, Chris, “Sara Montiel: entre dos mitos”, en *Archivos de la Filmoteca*, 54 (2006), pp. 196-210.

¹⁶ Mira, Alberto, *Para entendernos: Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1999, p. 514.

a su vez se enfrentaban a otros varones por su amor, redefiniendo la masculinidad hasta romper los límites del machismo y deformando “el mito hetero hasta que llega a implosionar y se hace irreconocible”¹⁷). De esta manera, reflejaba también el deseo sexual hacia el hombre.

Y esta perspectiva sobre Montiel es especialmente reseñable, pues Orduña era gay y lo hacía notar en sus películas, donde unía con un ferviente catolicismo deseo y drama (y a veces también *screwball comedy* al estilo americano donde los roles convencionales de género quedaban muy difuminados). Esta combinación se ve en toda su producción pues alterna el “crimen” con el castigo, pero disfrutando de toda la pasión de la transgresión. E incluso puede entenderse un cierto deleite masoquista en la parte trágica de sus películas y argumentos, pues, de un modo barroco, el éxtasis se alcanza con el sexo y también con el martirio. Así puede verse el final de María Luján en *El último cuplé*, y también el argumento de *Porque te vi llorar* e incluso el de *Pequeñeces* (1950) donde el amor nace del dolor de una violación múltiple y de la muerte del hijo respectivamente, sobrevolando en todas ellas una pasión católica, más arrebatada y placentera, barroca, que moral.

Además, queremos señalar que esta lectura gay de *El último cuplé*, y también de Montiel, fue entendida de ese modo desde el estreno de la película. Como se ve en las memorias de Terenci Moix, en las que “Saritísima. La superlativa. La hiperbólica”¹⁸ es acompañante y casi médium de su vida, pues encontraba en sus películas un mundo que entendía. Baste mencionar que en la Nochevieja de 1957 fue a verla a un cine de sesión continua y al entrar el Año Nuevo:

[...] yo me eché a llorar [...]. Suplicaba con todas mis fuerzas que regresase la ficción, porque la realidad era demasiado dura. Y sólo empecé a vivir de nuevo cuando se apagaron las luces y la cupletista continuó cantándole.¹⁹

Y no es solamente que encuentre en esta película y en Sara un consuelo, sino que también, a través de su gusto por Montiel, tiene su primera experiencia sexual, pues *El último cuplé* le sirve de lenguaje para conectar con la homosexualidad. Como él dice, justo después de explicar que en su juventud estuvo muy deprimido, gracias a María Luján se inició en el mundo amoroso con:

Andrés, fue el primer homosexual que conocí por mis propios medios [...]. Un obrero cualificado [...] y conversación centrada en los cuplés de Sara Montiel. Fue ella nuestra alcahueta, sin presentirlo. Bastante trabajo tendría promocionando *La Violetera* [...]. Acababa de estrenarse aquella película cuando todavía no se habían apagado los ecos de *El último cuplé*. Por el contrario, las viejas canciones estaban en labios de todos y algunas figuraban en los *hit parades* de las principales emisoras rasiográficas. También el mundillo homosexual vivía convulsionado por aquel

¹⁷ Perriam, Chris, “Sara Montiel: entre dos mitos”, en *Archivos de la Filmoteca*, 54 (2006), pp. 196-210.

¹⁸ Moix, Terenci, *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1993, p. 222.

¹⁹ Moix, Terenci, *El peso de la paja*, 1, epub. Titivillus, 1991, pp. 159-160.

baño de nostalgia. Como sucedió con otros *sex-symbols* que se acogieron a la coartada de la extravagancia, la guapa hembra iniciaba un pintoresco trasvase: empezaba como objeto de deseo de los machos y, al punto, pasaba a ser seguida, idolatrada, imitada por numerosas cofradías de maricuelas. La sexualidad exacerbada gasta este tipo de bromas. En cualquier caso, lo único que quedaba claro era que un cuplé citado a tiempo era el santo y seña por el que se reconocían muchos.

»Si el linotipista tenía alguna sospecha sobre mis inclinaciones, bastó el contacto Montiel para disiparlas. Empezamos con un intercambio de picardías y [...] algún mohín más intencionado que los demás haría yo con mis canciones porque [...] el indómito impresor se introdujo como un rayo en el lavabo y [...] fue una experiencia brutal que derivó lentamente hacia el placer absoluto.²⁰

Al margen de esta perspectiva *queer*, que avala las teorías de Perriam sobre Montiel como icono gay (cuya influencia se prolonga hasta hoy²¹ y es notable en obras como *La mala educación*, 2004, de Almodóvar), otros textos interesantes para saber más sobre la figura de Montiel son los libros de Enrique Herreros hijo²² (2000 y 2015) sobre el cine en España en los cincuenta y los sesenta. Sus escritos son testimonios privilegiados de ese momento, pues su padre fue *manager* de Montiel. La autobiografía de la actriz²³ también es reseñable y señala *El último cuplé* como un hito de su filmografía.

Como lo interpreta también Seguin²⁴, quien, sin centrarse en la película, sí piensa que la producción representa una excepción en el franquismo por alejarse de la imagen inmaculada de España dada por las películas de Juanita Reina o Paquita Rico, precisamente porque la belleza y sensualidad de Montiel fascinan a Orduña que se debate entre la moralidad de la que quería —supuestamente— hablar (el drama de la mujer sin amor) y el encanto de la actriz.

En lo que respecta a la película, quizá las investigaciones más completas sean las de Román Gubern²⁵, aunque, igual que el interesante texto de Vernon²⁶, tiene algunos deslices en su estudio sobre la trama y se empeña en llamar a Pepe Molina, José Domingo. Cabe destacar también la Tesis Doctoral de Rafael Nieto Jiménez, que fue publicada como libro²⁷ y recorre la filmografía como actor y director de Orduña. También *El último cuplé* es destacada en

²⁰ *Ibidem*, pp. 73-74.

²¹ Perriam, Chris, *Spanish queer cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, pp. 52-53.

²² Herreros, Enrique, *Hay bombones y caramelos: bar en el entresuelo*, Madrid, Edaf, 2000. Y *A mi manera (50 relatos que protagonicé de algún modo)*, Madrid, Yeguada Marqués, 2015.

²³ Montiel, Sara y Pedro Villora, *Memorias: vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000.

²⁴ Seguin, Jean Claude, “Sara Montiel: le corps mythique”, en *Hispanística XX*, 9 (1992), pp. 301-316.

²⁵ Los textos sobre *El último cuplé* incluidos en el capítulo “Teoría del melodrama” del libro *La imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 236-280, el artículo: “El último cuplé”, *Cahiers de la Cinématèque*, 38/39 (1984), pp. 187-194, sus reflexiones en el libro *Melodrama en el cine español (1930-1960)*, Buenos Aires, Ya Fue Producciones, 1991 y su entrada sobre la película en Casares Rodicio, Emilio, *Diccionario del Cine Iberoamericano. España. Portugal. América. (Antología de películas, vol. 10)*, Madrid, SGAE, 2012.

²⁶ Vernon, Kathleen M., “Theatricality, Melodrama, and Stardom in *El último cuplé*” en Marsh, Steven y Nair, Parvati (eds.), *Gender and Spanish Cinema*, Oxford y New York, Berg, 2004, pp. 183-199.

²⁷ Nieto Jiménez, Rafael, *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Asociación Shangri La Textos Aparte, 2014.

recopilatorios de mejores películas del cine español como en los de Méndez Leite²⁸ y Caparrós, Crusells y España²⁹, que son más bien divulgativos. En el panorama académico, en lo que se refiere al contexto que rodea al *film*, queremos mencionar el trabajo de Gil Gascón sobre la mujer y la censura cinematográfica en el franquismo (2010), pues evidencia cómo la película desafía la visión del amor del cine de Franco. La autora opina lo siguiente de la mayoría de romances:

[...] se caracterizan por la simpleza de sus planteamientos. Los conflictos a los que se enfrentan los personajes suelen ser, generalmente, de carácter sentimental. El amor que se muestra en las pantallas se limita a una conquista ciertamente fatigosa. La obligatoriedad de terminar el noviazgo en boda, impone una interesante y peculiar visión sobre amor y el noviazgo. A pesar de que prácticamente la totalidad de los argumentos tratan el tema del amor, muy pocas de estas historias podrían ser calificadas como románticas.³⁰

En cambio, en *El último cuplé*, el amor es arrebatado y lleno de complejidades. Hay diferentes triángulos amorosos, relaciones en las que interviene el amor platónico y, también, se tratan temas como la prostitución encubierta o los padrinos y protectores. Además, no se plantea la necesidad de que una relación acabe en boda; lo que representa una “fisura” del modelo social promovido por el Régimen, como ha estudiado Rincón³¹.

Otros textos que queremos destacar son las obras sobre el estrellato en el franquismo de Vicente J. Benet³² y el cine de folklóricas que reflexionan sobre la dimensión de estrella de Sara Montiel y cómo se presentó en España con un aura internacional. Eva Woods Peiró³³ también investiga, aunque su obra no llega a los cincuenta, sobre los musicales españoles y su peso en la modernización de España.

También nos ha llamado la atención que, dado que Montiel cambió el modo de cantar el cuplé en la película, la mayoría de estudios sobre el cuplé no la mencionen debido a que para los puristas no es adecuada su interpretación. Algunos trabajos sobre las cupletistas destacables son los de Álvarez Quintero³⁴ o Zúñiga³⁵, que son anteriores a la producción, los de Díaz de

²⁸ Méndez Leite, Fernando, *Historia del cine español en 100 películas*, Madrid, Jupey Ribadeneira, 1975, pp. 229-244.

²⁹ Caparrós Lera, José María et al., *Las grandes películas del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 2007.

³⁰ Gil Gascón, Fátima, “Women, engagement and censorship in Spanish Cinema. 1939-1959”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 65 (2010), pp. 460-471.

³¹ Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

³² Benet, Vicente J., *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012. Y “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”, en *Comparative Cinema*, 10 (2017), pp. 26-35.

³³ Woods Peiró, Eva, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2012.

³⁴ Álvarez Quintero, Serafín, *El género ínfimo*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1925.

³⁵ Zúñiga, Angel, *Una historia del cuplé*, Barcelona, Barna, 1954.

Quijano³⁶, Retana³⁷ (que está dedicado a Montiel) y Alfonso³⁸. Más recientes son los estudios de Salaün³⁹, que recoge el período de éxito del cuplé (1900-1936); Ramos⁴⁰, que se centra en la labor de su madre: Olga Ramos, Barreiro⁴¹, y también habla sobre los orígenes del cuplé; o Anastasio⁴² (2007 y 2009), que investiga sobre el significado sicalíptico del cuplé en sus inicios y sobre cómo estas mujeres objeto, cosmopolitas y modernas fueron también liberadoras de la mujer, paradójicamente.

Pero, en definitiva, queremos destacar la falta de estudios sobre la película, asignatura pendiente a la que queremos contribuir con este texto.

3. 1957: el cine español y *El último cuplé*

Como hemos mencionado, el aplauso del público a *El último cuplé* (1957), dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por Sara Montiel, cogió por sorpresa a todo el mundo. Esto, aunque no es lo único, hace que la producción sea muy interesante, pues se inscribe en un contexto de renovación del cine español. De hecho, las conversaciones de Salamanca, impulsadas por Basilio Martín Patino, en 1955 son prueba de ello. Hasta ese momento, el cine español apostaba por el realismo y parece chocar frontalmente con lo que esta obra sentimental y nostálgica representa.

Su realización se sitúa al final del primer franquismo, que habitualmente se fecha entre 1939 y 1959, tras el paso de la autarquía al desarrollismo que inauguró el segundo franquismo. Por ello, los años cincuenta tradicionalmente se consideran una fase de transición, aunque también de esplendor del nacional-catolicismo. Esto se debe a que, debido a la paz interior del país y el reconocimiento internacional, así como a la incipiente prosperidad económica, fue una de las etapas más intensas en el adoctrinamiento.

Como señala Méndez Leite:

[...] este folletín melodramático sobre una mujer moderadamente pecadora y muy atractiva resucita la nostalgia de épocas remotas en las que las cupletistas

³⁶ Díaz de Quijano, Máximo, *Tonadilleras y cupletistas: (historia del cuplé)*, Madrid, Cultura clásica y moderna, 1960.

³⁷ Retana, Álvaro, *Estrellas del cuplé: (su vida y sus canciones)*, Madrid, Tesoro, 1963.

³⁸ Alfonso, José, *Del Madrid del cuplé*, Madrid, Cunillera, 1972.

³⁹ Salaün, Sergio, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

⁴⁰ Ramos, Olga María, *De Madrid... al cuplé: una crónica cantada*, Madrid, La Librería, 2001.

⁴¹ Barreiro, Javier, "Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad", en *Dossiers feministes*, 10 (2007), pp. 85-100.

⁴² Anastasio, Pepa, "¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío", en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13, 2-3 (2007), pp. 193-216 y "Pisa con garbo: El cuplé como performance", en *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13 (2009) «<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>» [consultado el 26 de marzo de 2018].

estaban más a la vista y los hombres frecuentaban a las claras los cabarets y los cafés cantantes. (Conviene recordar que los años 50 están marcados en España por un renacer del fanatismo religioso y moral que propicia la política del ministro Gabriel Arias Salgado y las recientes buenas relaciones con el Vaticano a través del Concordato firmado en 1953. Por su parte, Blas Pérez, ministro de la Gobernación desde tiempos inmemoriales, acababa de prohibir las casas de prostitución. Todo ello hace más sugerente una película que cuenta los amores de una vividora).⁴³

Y para distanciar el fantasma del cambio social y el alejamiento de la ortodoxia y de los modelos familiares tradicionales, el Régimen, que cifraba su existencia en la indisolubilidad del matrimonio, en la primacía del varón sobre la mujer y en la paz social canalizada desde la rectitud de los hogares, se valía de la propaganda y la censura para adoctrinar y evitar alejamientos del canon deseado⁴⁴.

Por ello, *El último cuplé* era una película rara, aunque inscrita en el cine musical que tanto gustaba en España desde la Segunda República y que el Franquismo y los censores veían con poco interés. Su director, Juan de Orduña (1900-1974), era un viejo conocido del público, que no estaba en su mejor momento y como mencionaba Vizcaíno Casas:

[...] muy criticado (quizá con excesiva dureza), ha dado grandes éxitos internacionales al cine español con su estilo apasionado, popular y directo, aunque también sea responsable (por estos mismos triunfos comerciales) de dos corrientes temáticas que abrumaron en su momento a la producción nacional: la histórica y la de los cuplés.⁴⁵

Orduña fue el responsable del taquillazo de los años cuarenta del cine español, *Locura de amor* (1948), sobre Juana la Loca, en la que Sara Montiel tenía un papel que llamó la atención. Sin embargo, tras años de secundaria se fue a México y a Estados Unidos donde había trabajado incansablemente pero sin destacar. Y, de nuevo con Sarita, se hizo cargo de la gran película de los cincuenta: *El último cuplé*. La obra era innovadora porque recuperaba los cuplés, que habían estado de moda desde finales del XIX hasta la Guerra Civil y que se habían vuelto a difundir gracias a un programa de radio, *Aquellos tiempos del cuplé*, que se emitió desde 1952. Ese contexto lo aprovechó Orduña para intentar rodar una película sobre la vida de una cupletista, en concreto, de Raquel Meller, que aún vivía. Los tratos no fructificaron y, después, la diva criticaría a Montiel, diciendo que la imitaba pobremente, con voz de sereno y que no había visto ni una peseta. Un mal que afectó también a Orduña que se quedó sin dinero para rodar y tuvo que malvender la película a Cifesa, pensando que sería un fracaso (igual que el resto del

⁴³ Méndez Leite, Fernando, *Historia del... op. cit.*, pp. 232-233.

⁴⁴ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

⁴⁵ Vizcaíno Casas, Fernando, *Diccionario del cine español: 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 209.

equipo). De hecho, Montiel se volvió a América enfadada sin ir al estreno y Orduña solo llegó a los aplausos finales, para sorpresa de todos.

Todas estas circunstancias son importantes para comprender el significado de *El último cuplé* en su momento. La vida de una cupletista no era precisamente el tema que auguraba el éxito; aunque estaba en sintonía con una corriente nostálgica internacional de películas como *Moulin Rouge* (1952), *Cantando bajo la lluvia* (1952), *French Cancan* (1954), *Ha nacido una estrella* (1954), *Lola Montes* (1955), *El príncipe y la corista* (1957), *Pal Joey* (1957), *Gigi* (1958) o *Can can* (1960).

Esta tendencia probablemente fuera una respuesta a las nuevas corrientes sociales, vinculadas a la contracultura y a los movimientos juveniles, que eran visibles en *films* del estilo de *Rebelde sin causa* (1955) o *El rock de la cárcel* (1957), aunque no se debe olvidar que en Estados Unidos estaba vigente la autocensura del Código Hays (1934-1968) que intentaba alejar al espectador de la corrupción moral. Esto explica, entre otras cosas, las camas separadas de las parejas o el triunfo obligatorio del bien sobre el mal, que recibe su castigo.

El último cuplé bebe de ese contexto: el gusto por los musicales fastuosos, la recuperación de la nostalgia, el reflejo de las nuevas actitudes sociales sobre la mujer y la prosperidad económica, que compiten con el orden moral del *statu quo*). Además se inscribe en los deseos de internacionalización y modernización del cine español de los cincuenta. Así, es una obra polifacética que puede interpretarse de muchas maneras: desde la lectura confortable de ser un dramón que castiga a la mujer que triunfa profesionalmente con la soledad y la muerte, para avisar a las féminas de que su futuro pasaba por la vida familiar; hasta las visiones *kitsch* de este musical barroco que solo se interesan por la estética y se unen a la cultura *camp* y *gay*, aunque sin profundizar en la lectura de género y de disidencia. Esta última es la que a nosotros más nos interesa y la que reverbera en el significado contracultural de esta producción y de Montiel como mitos *queer*.

4. El discurso de *El último cuplé*: la vida de María Luján

La película es ante todo la historia de la vida de María Luján, del primer al último cuplé, con sus avatares y amores. Es verdad que la protagonista muere en medio de su actuación, pero lo hace de una forma que es una apoteosis para la diva, al modo de los emperadores romanos, por lo que se convierte en una leyenda. Y además está más joven, más bella y menos terrenal que nunca. En definitiva, es la historia de una joven que triunfa en su profesión y que lo hace condenando prácticas tan extendidas en la España franquista como las de las amantes, naturales

al no haber divorcio, y que también dignifica una carrera que no era de buen gusto: la de cómica y, aún peor, cupletista. Y así vemos la gloria del estrellato y sus ambientes de baja estofa, pero también los valores de María, que no se somete a su entorno y vive con dignidad, sacrificio, orgullo, capacidad de trabajo y honradez.

No obstante, por otro lado, hay que señalar que sus opciones vitales no son convencionales: deja su clase social para triunfar, abandona a su primer novio por el trabajo y vive fuera del matrimonio un amor con don Juan, que no es censurado ni presentado como controvertido en la película, a diferencia de la relación que tiene luego con un torero más joven que ella, a quien ama sinceramente. Incluso cuando se aficiona a la bebida y al juego, en un momento bajo de su vida, logra reponerse y nos ofrece un final glorioso, que nada tiene que ver con el desvinculado ambiente del principio de la película. Por todo ello cuestionamos la interpretación tradicional de la película como una especie de cuento de hadas negativo, que advierte de transgredir los límites, pues es la historia de una mujer libre, independiente, con carácter y que vive fuera de los cánones marcados por el franquismo que abogaban por una feminidad maternal, tierna y doméstica.

La obra se inicia con un breve prólogo en el que una voz en *off* resuena sobre un escenario, en el que luego vamos a ver morir a María. Se nos explica que la película está dedicada al recuerdo de las cupletistas, como un homenaje inventado “que pudo ser real”. Y de hecho bebe de la vida de cupletistas como Raquel Meller (1888-1962), Fornarina (1884-1915) o Salud Ruiz (1895-1968). Tras esta declaración, la historia se centra en la vida de María Luján y comienza en los años cincuenta con la visita de dos parejas al Molino en Barcelona, donde tiene lugar una representación de revista musical. Mientras, en los camerinos [fig. 1], María recibe la visita de una niña que es su admiradora.

Figura 1: María se encuentra con un fantasma del pasado: una niña llamada como ella.

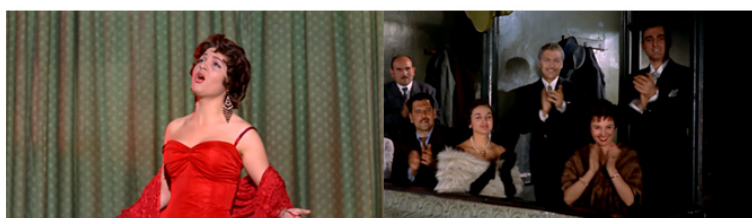


Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*⁴⁶.

⁴⁶Todas las imágenes son fotogramas de la película.

El encuentro prefigura el recuerdo del pasado que vamos a ver a continuación, cuando se inicie un *flashback* para contarnos la vida de la artista, que dura casi toda la película, y que comienza con un juego de espejos y la visita de distintos fantasmas, de un modo dickensiano que recuerda a *Cuento de navidad* (1843). El primero va a ser el del primer novio de la cantante, Cándido, pues al hablar con la niña, cree que es hija de aquel. Cuando Mari lo desmiente (que es una Luján del pasado, su reflejo en el espejo), María se ríe con cinismo, y entonces el encargado le avisa de que sí tiene un viejo amigo entre el público: Juan Contreras. La cupletista lamenta que la vea en un sitio de tan poca categoría y bebe para entonarse, pero el hombre afirma: “[...] no importa si tú eres la misma”. Y lo siguiente que vamos a ver es a la cantante en el escenario (nótese que el tul del escote ha desaparecido) [fig. 2].

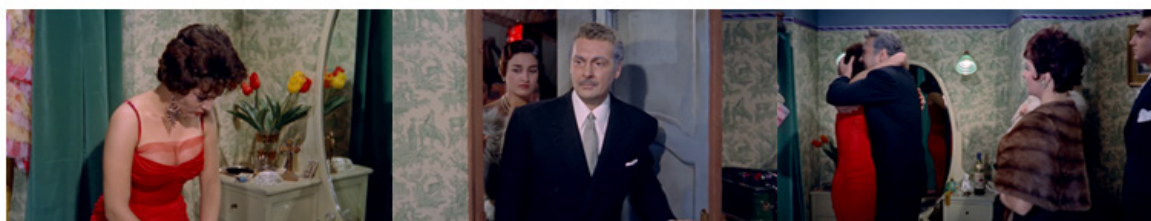
Figura 2: María canta *Sus pícaros ojos* ante Juan.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Su postura recuerda al éxtasis de las santas barrocas, pero también a Cristo en la cruz. Cuando nos cuente su vida comprenderemos que el cuplé, dedicado a Juan, es la narración de los motivos que han llevado a la cantante al Molino. Durante toda la película, canciones y argumento van a formar una simbiosis que trasciende lo explícito del diálogo y añade significados ocultos (lo que explica las lecturas *queer*). La letra habla del triángulo amoroso entre María, Juan y otro hombre, un torero con el que la cantante se encontró de casualidad y cuyo romance provocó su caída y el fin de la relación con el empresario. No obstante, no es el único triángulo que aparece, pues está primero el romance interrumpido por Juan entre María y Cándido; luego el sostenido por el matador y su novia, alterado por María; y finalmente el de Juan y Chole, que está dominado por el recuerdo de la cantante.

Figura 3: Reencuentro de María y Juan en el camerino.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Tras la actuación [fig. 3], María recibe la visita de la pareja en el camerino e iniciará un *flashback* en el que cuenta su vida. Comienza cuando era corista en la Zarzuela y vivía con su tía Paca, que intentaba que triunfase en el teatro gracias a un padrino-amante, como Chole, para desesperación de María que solo quiere estar con su novio Cándido. No es casualidad que, hasta que debute como cupletista, Luján vaya vestida siempre de blanco, aunque con unos escotes velados, pero que dejan ver a la vista su magnífico pecho. Solo posteriormente incluye el rojo y el negro entre su vestuario, falleciendo completamente enlutada.

Figura 4: Encuentro de la Cenicienta con don Juan.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Mientras la tía de María intenta convencer a su sobrina, sin éxito, Cándido espera para ir al baile y don Juan, el empresario del teatro, entra en el edificio y se encuentra con la joven [fig. 4]. Es un tropezón teñido de mal fario, pues María va distraída a regalarle a su novio un pañuelo por su cumpleaños, pese a ser advertida de que da mala suerte. Pero ambos no son conscientes aún de esto y tiene lugar una curiosa conversación: al perder la joven un zapato y colocárselo Juan, María le dice que no es la Cenicienta. Y, Juan, con capa azul, le replica que él tampoco es el príncipe, aunque pueden jugar a serlo. Las connotaciones sexuales son evidentes y María se va, huyendo como en el cuento, a dar el regalo a Cándido. Paca, que lo ha visto todo, hace de alcahueta y Juan promete que apadrinará a su sobrina.

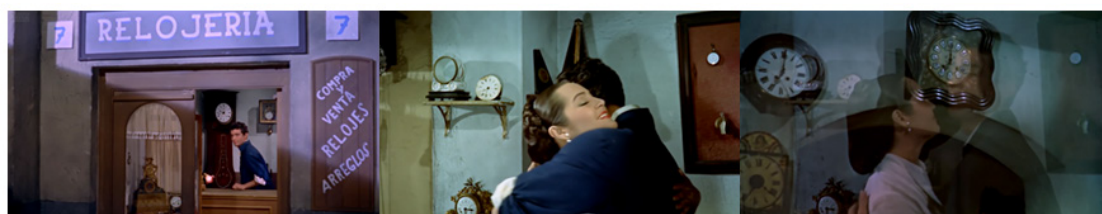
Figura 5: María le regala a Cándido un pañuelo amarillo, que les da mala suerte.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

María, que nada sabe del trato, está ajena a que el destino pretende separarles, como intuye Cándido, que ya lleva el pañuelo de la mala suerte: amarillo, color de mal fario en el teatro [fig. 5]. Cuando en la verbena es nombrada, para su sorpresa y delicia, reina de la belleza, todo el mundo le aplaude. Pero su novio lo ve como un presagio de su separación, igual que Paca, que señala que “ha nacido para reina del teatro”. El único problema para esto es que María va a negarse a charlar de asuntos artísticos con don Juan, como su tía anhela, y que va a dejar el teatro tras una velada en la que los tres van a un espectáculo de cuplé, en el que se ve toda la vulgaridad y doble sentidos de estas canciones. Cuando María le cuenta a Cándido lo que ha ocurrido, este quiere vengar la ofensa del empresario y de su tía, porque la quiere. El chico le reprocha que hay cariños que matan, lo que efectivamente va a pasar, y le propone que se casen, mientras suena *María, Mari*.

Figura 6: María pide dinero a Cándido y como a Cenicienta le acosan los relojes.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Los planes de la pareja se van a ver frustrados por Paca que se finge inválida para obligar a María a que vaya con Juan. En vez de hacerlo, va a ver a Cándido a la relojería donde trabaja, que coge dinero de la caja y le dice: “[...] preferible es que robe yo a que tú...”, entendemos: te prostituyas en el teatro. Se besan y quedan para el día siguiente [fig. 6], pero, como a Cenicienta, a María le persiguen los relojes y va a descubrir que su novio ha sido encarcelado por su jefe. Y se ve obligada a ver a don Juan quien se conmueve por su sacrificio y le entrega el dinero, haciéndose además cargo de su debut.

Al comenzar los ensayos, en los que María actúa de amarillo (mal color) y canta *Balancé, balancé*: cuplé que preludia su relación con un *maleta* —un torero pobre—, Cándido va a librarla de don Juan. Pero el empresario le convence de que no es mujer para ninguno, solo para el teatro, sin saber hasta qué punto esas palabras van a ser premonitorias. El relojero se va llorando y, tras mirar el pañuelo, se alista para la guerra de Marruecos por los cien duros que debía a María y a Juan.

Cuando ella lo descubre, se niega a debutar, pero el empresario le asegura que el dolor se le cambiará por alegría en el escenario. Posteriormente se embarca en una gira internacional que le lleva a París en 1919, donde actúa como una gran artista. Un duque ruso se prenda de ella, pero María se niega a aceptar un arreglo sexual, para satisfacción de Juan. Sin embargo,

el grupo coincide con el hombre en el *Moulin Rouge*, donde Chole baila, y el noble se propasa con ella mientras María interpreta *La nieta de Carmen*. Esta canción habla sobre la gitana de Mérimée y alinea a María con otro personaje femenino: la mujer que se enamora de tres hombres, uno de ellos torero, y acaba causando la desgracia a todos; prefigurando lo que va a pasar. Juan se bate en duelo para defender el honor de María.

Figura 7: Juan se bate en duelo y ella le promete amor.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Juan acaba herido [fig. 7] y María le visita. Juan le reprocha que fue capaz por su “triunfo de dejar el primer amor” y que confunde aprecio con amor. María asegura que no se arrepentirá y le besa, en lo que parece la promesa de unos esposos que se dan a sí mismos el sacramento del matrimonio bajo el crucificado, como en el cuadro de *El matrimonio Arnolfini* (Van Eyck, 1434). Y son felices aunque no engañan a nadie, ya que no hay boda real e, incluso, visten al contrario de como se hace en un enlace: ella, de oscuro y él, de blanco. Es un cambio de roles que mantendrán ya para el futuro, pues es Juan el que se sacrifica por su “mujer”, rol que solía reservarse a las esposas.

Figura 8: El destino se interpone y a María se le cruza un joven que se prenda de ella.



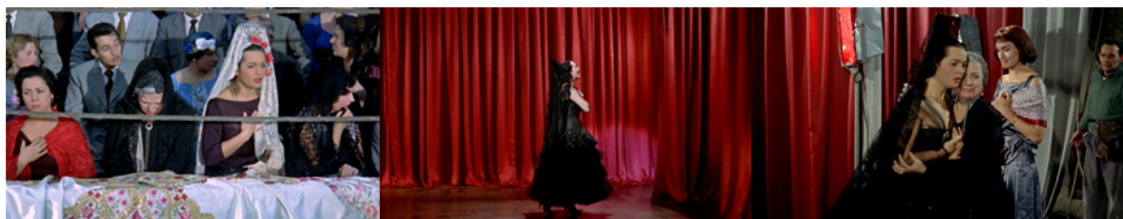
Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Con el pasar de los años, los caminos de María y Juan se separan. Cuando vuelven a Madrid [fig. 8], mientras el empresario va a una barraca de la feria a consultar sus destinos, la cantante se topa con un joven que le dice: “[...] ay vida, si usted [sic] me quisiera”, delante de su novia, Trini, quien le mira enfadada. Y se produce entre Pepe y María un cruce de miradas magnético. Sin embargo, cabe preguntarse a quién mira la cantante, pues aunque pasa desapercibido, el

chico lleva un pañuelo idéntico al que ella le regaló a Cándido (y le espera un destino trágico, como al él). Poco después llega Juan y le lee a María que le espera “fama, suerte y sobre los treinta años un gran amor”. La cantante asevera que “está al llegar” y vuelve a mirar a Pepe, quien también está observándola. El siguiente encuentro de ambos, entre estos tríos amorosos, va a tener lugar en la plaza de toros, pues el joven quiere ser torero y salta al ruedo, acabando detenido por la autoridad. María pide a Juan que pague la multa para librarle de la cárcel, igual que lo hizo con Cándido.

Para agradecerle el gesto, Pepe va a casa de la cantante, que le seduce cantando *Sus pícaros ojos*, cuplé que recoge las palabras que él le dijo en la verbena y que es el que al principio entona para Chole y Juan. De ese modo, comienzan una tormentosa relación, trufada por las ansias del chico de diecinueve años por triunfar como torero. Este romance es reprochado a ambos por sus anteriores parejas, Trini (que incluso pide a María que lo deje) y Juan, quien pese a ello decide dejar a María con su ilusión y le pide que le perdone por hacerle caso en esa equivocación suya, concluyendo además con que el chico “será torero”.

Figura 9: La muerte de Pepe ante los ojos de María le provoca un enorme dolor que le lleva a retirarse de los escenarios.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Y tiene razón porque esta decisión va a llevar a la tragedia [fig. 9]: Pepe acabará muriendo en la plaza de una cornada, ante la mirada de María, a quien ha pedido en matrimonio. La cantante termina convertida así en una virgen viuda y, cuando interpreta un cuplé sobre la muerte de un torero, sufre un ataque al corazón (presenciado por Paca y Chole) que le obliga a retirarse. Cuando se marcha a Francia, acaba arruinada y malviviendo en pensiones, aficionada al juego y a la bebida; aunque no tiene arreglos con hombres, como se ve en una escena en que aparta a un rudo marinero.

Finalmente, al recibir noticia de que su tía ha muerto y estallar la II Guerra Mundial, vuelve a España. Pero, en vez de ir a Madrid, va a Barcelona, donde no es conocida y solo encuentra trabajo en el Molino, poniendo “arte donde falta juventud”. En ese momento termina el *flashback*, mientras Juan y Chole insisten en que debe reaparecer en la capital en la función homenaje que se le debe. Cuando llega el día del espectáculo, María explica a la prensa: “[...] siento lo mismo que sentí al cantar el primer cuplé”, que va a dar “su corazón” y que el artista

debe nacer y morir en cada cuplé. Y al salir a actuar, presentada por Juan, entona *Nena*, la última canción que oyó Pepe antes de morir, el amor que llevó a la ruina a María.

Figura 10: En su homenaje, María canta la última canción que entonó a Pepe y su corazón no lo soporta.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

En el estribillo final [fig. 10], cuando la canción va a terminar, Chole intenta advertir a un Juan enamorado de que ocurre algo malo, pues asistió a la actuación en la que ella sufrió un infarto. María, que llora lágrimas de glicerina como las vírgenes de la imaginería barroca, se lleva la mano a los labios, intentando apresar aquel último beso de la canción (y de Pepe). Y justo cuando va a salir del escenario, se desmaya en brazos de Juan, quien la coge como si fueran, como antaño, el Príncipe y la Cenicienta.

Figura 11: María se desmaya en los brazos de Juan, bajo el sonido de los aplausos, y muere.

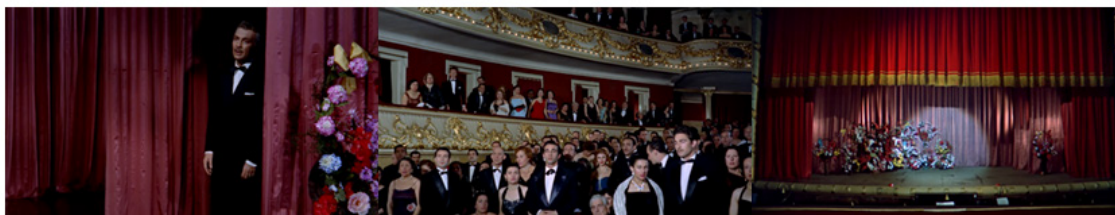


Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Es por eso que cabe preguntarse hasta qué punto no es un final feliz de cuento, pues parece el novio que carga a su reciente mujer para cruzar el umbral [fig. 11]. Límite que, en este caso, es el de la vida. Y, mientras esta pareja tiene una escena en la *chaise longue* (que recuerda el *Fumando espero* que María entona para seducir a Pepe), se produce también una apoteosis para la cantante. Estamos, pues, ante un fallecimiento que es la definitiva unión con el mundo del teatro, siendo aquella reina que decía su tía, casi una diosa que está más bella, más joven y más divina que nunca. Se trata, además, de una escena que recuerda al final de *Candilejas* (1952), como señala Gubern⁴⁷, y a ¡A mí la legión! (1942), pues se replica a la *Piedad* del Vaticano (1498-1499), ya que María ha rejuvenecido en un milagro parecido al de la estatua de Miguel Ángel donde la madre es más joven que el hijo.

⁴⁷Román Gubern, *La imagen y... op. cit.*, p. 278.

Figura 12: Juan anuncia la muerte de María, conmocionado, al público.



Fuente: Fotogramas de *El último cuplé*.

Y, de hecho, se confunden en este momento final [fig. 12], como en el prólogo, realidad y ficción, teatro y vida y descubrimos que, igual que en el Barroco, estamos ante el teatro mundo y las postrimerías de la vanidad. Es decir, asistimos al drama romántico por excelencia: Don Juan, el seductor, vive; mientras doña Inés, a quien amó, muere. Ya hemos visto previamente a los fantasmas (la niña Mari, Cándido, Juan y Pepe) y solo falta cerrar el círculo de lo maravilloso en esta historia mística, en la que el catolicismo barroco tiene un papel muy importante: mientras el público aplaude, María fallece, en su apoteosis. Finalmente, Juan besa a la cantante, que está como en éxtasis, a la vez que él parece el auténtico muerto. Es santa Teresa arrebatada, con el corazón atravesado, como en la obra de Bernini (1647-1651); o al modo de la Virgen en su Asunción, pues no hay que olvidar que el nombre del personaje es María y que fehacientemente no hay nada que demuestre que ha tenido relaciones sexuales; y en el tránsito a ser “Reina del cielo”, pues la suya no es una muerte humana sino divina. E igual lo es la de la Luján, una estrella del teatro, al que ha unido su leyenda.

Así, la película termina con el aplauso atronador del público tras anunciar el empresario que María ha cantado su último cuplé. Y el escenario queda vacío al irse Juan, desolado, cayendo el telón que es el mismo que hemos visto al principio en el prólogo, donde se nos explicaba que la película era un homenaje a esas mujeres de cuplé.

5. Conclusiones

En definitiva, no hay, pues, condena para la cantante, sino gloria. El personaje de María Luján es, como señala Rincón⁴⁸, una fisura por la que las mujeres de la España de Franco pudieron acceder a comportamientos condenados (pero también los homosexuales). Entre las cuestiones que la película plantea están la preponderancia de la ambición, el triunfo personal y el trabajo sobre el amor; la normalidad de las relaciones prematrimoniales, tanto las de Chole,

⁴⁸Rincón, Aintzane, *Representaciones de género... op cit.*

como las que tía Paca pretende para María y las de la propia cantante, con Pepe y Juan; el rechazo del matrimonio o su ausencia que es perfectamente respetable (la soltería de María no se cuestiona); las relaciones entre clases diferentes (María y Juan pero también su noviazgo con Pepe); la afición por beber y por jugar de la cantante, etc.; y, por supuesto, el final del *film* que a menudo es juzgado como un castigo a la vida libre de Luján y que, desde nuestro punto de vista, como hemos mencionado en el epígrafe anterior, es una apoteosis de la artista.

Por si fuera poco, María no es castigada en ningún momento y es mostrada como una mujer recta y honorable a lo largo de toda la película. Se niega a ser la querida de un hombre para progresar, es fiel a su novio, se sacrifica por Paca y por Cándido cuando cree que dependen de ella, pero también por Juan y por Pepe. Incluso cuando se ha dado a la bebida y al juego, rechaza las insinuaciones que le hacen en la taberna del puerto donde está y, cuando vuelve a España, se gana la vida cantando y no de otro modo. Frente a la fortaleza de María, llama la atención la debilidad de las figuras varoniles. Cándido es reflejado como un muchacho inmaduro, aunque de buen corazón; Juan, queda retratado como el príncipe azul, pero también como un hombre débil respecto a María; Pepe igualmente es representado como voluble; y el Gran Duque ruso es, sencillamente, un fante lascivo y borracho. En cambio, los secundarios femeninos son todos fuertes. Luisa es presentada como buena amiga y una mujer respetable; Chole es una buscavidas, aunque fiel a María; Paca tiene ideas discutibles, pero quiere a su sobrina y vela por ella; y Trini, como novia de Pepe, también destaca por su fortaleza, como se ve cuando se enfrenta a María y al chico.

El discurso que transmite la película respecto a los roles femeninos y masculinos se separa del franquista, que situaba a la mujer en una esfera de dependencia respecto al hombre. Por otra parte, no hay referencias a la religión ni condena a María y menos aún a Chole. La película además es misteriosa respecto a la virginidad de la protagonista⁴⁹ y, aunque el matrimonio ronda a la cantante, no hay repulsa o preocupación por la falta de este estatus. La actitud de Luján, su ropa y maquillaje, desafían al pudor convencional femenino y las canciones y comportamientos preludian en buena medida el destape y el cambio de aires de los sesenta, inscrito en la renovación de la sociedad de la España de finales de los cincuenta, cuando la modernización de los tecnócratas comenzaba.

Quizá por ello se explique su éxito social y el surgimiento de diversas obras que intentaban replicar el éxito de *El último cuplé*. Las más destacadas quizás son las de Montiel, de sabor “últimocupletiano” y, de todas, son reseñables *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961) y *Esa mujer* (Mario Camus, 1969), que trataban sobre monjas cupletistas, o *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962), en la que aparece el suicidio, la prostitución e incluso el euskera. Otras producciones fueron *Aquellos tiempos del cuplé* (Mateo Cano, José Luis Merino, 1958), la argentina *Del cuplé al tango* (Julio Saraceni, 1958) o las de Marujita Díaz: *Y después del*

⁴⁹Gubern, Román, *La imagen... op. cit.* p. 278.

cuplé (Ernesto Arancibia, 1959), *La corista* (José María Elorrieta, 1960) o *Lulú, el globo azul* (1962).

Orduña también quiso sumarse a la tendencia que había inaugurado y rodó *La Tirana* (1958) y *Música de ayer* (1959), aunque sin mucho éxito. Quienes sí cogieron el testigo fueron Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal, guionistas de *El último cuplé*, que escribieron el texto de *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959), que satirizaba *El último cuplé* y *La violetera*, reflexionando sobre la belleza femenina y la obligación de buscar marido. En torno a los años setenta, del modelo de *El último cuplé* quedaba poco, pero aún destacan *El Relicario* (Rafael Gil, 1970), sobre la modernidad de España, y *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970), que era marcadamente feminista.

No obstante, en estos años aún se seguía repitiendo *El último cuplé*:

[...] seternizó [sic] en la cartelera madrileña y gozó de varias reposiciones, incluso en fecha tan tardía como 1974. En una encuesta del Instituto de Opinión Pública realizada en 1967, diez años después de su estreno, el público todavía la situaba en quinto lugar a la pregunta “¿Cuál ha sido la mejor película española del año pasado?”⁵⁰

Y hubo voces críticas, como la película (que no vio nadie, literalmente) *Corazón solitario* (Francesc Betriu, 1973) que satirizaba la vida de María Luján y ridiculizaba cómo a los españoles de los setenta aún les gustaban los folletines de cantantes exitosas y desgraciadas en amores. De ese estilo destacan *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974), la controvertida *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975), que convertía a los vencedores de la guerra en los villanos, *La Coquito* (Pedro Masó, 1977) y en particular *Un hombre llamado Flor de otoño* (Pedro Olea, 1978) sobre un travesti cupletista que conspira contra Primo de Rivera que lucha, como señala Vernon⁵¹, por el amor, el arte y la vida libres.

Aunque la llegada de la democracia hizo innecesario recurrir a la liberalidad de las vidas de los artistas para sortear la censura, cerrando la época de oro del género del cuplé, las obras de Sara Montiel siguieron siendo adoradas por la cultura de la Movida y su influencia es notable en musicales como *La corte del faraón* (José Luis García Sánchez, 1985), una sátira sobre la censura y la hipocresía social del franquismo, o *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) y su secuela (1995), que adaptaban la vida de Miguel Molina (para su disgusto⁵²) igual que Orduña la de Raquel Meller en *El último cuplé*, aunque en este caso el desafío al ideal social no era tanto femenino sino relacionado con la cultura gay. Y, por supuesto, en el cine de Almodóvar pues como él reconoce:

⁵⁰ Nieto Jiménez, Rafael, *El cine de... op. cit.*, p. 635.

⁵¹ Vernon, Kathleen M., “Theatricality... op. cit. p. 196.

⁵² Molina, Miguel de, *Botín de guerra*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 310.

Sara eres buenísima. A mí me has gustado muchísimo toda la vida... Y para mí, no es un secreto, para mí eres mucho más que una mujer a la que adoro, para mí eres una obsesión.⁵³

Es por todo esto que consideramos que *El último cuplé* fue una película de gran importancia en la historia del cine español, cuya influencia puede rastrearse hasta hoy. Y creemos que precisamente su fuerza nace de que desafía el ideal femenino, y la censura franquistas, abriendo camino al Destape y a la modernidad que se vería después en el cine de la democracia.

⁵³Discurso de Almodóvar con motivo de la entrega a la manchega de la Medalla de Oro de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España el siete de mayo de 1997, con motivo del cuarenta aniversario de *El último cuplé*.