

## Sara Montiel, mujer-deseo del cine del franquismo

MARÍA ADELL CARMONA

### EL CUERPO ERÓTICO DE SARA MONTIEL

En el transcurso de un tardío homenaje celebrado en París en 1982, Sara Montiel confirmaba la personalidad excesiva, desbordante, que la definió desde los inicios de su carrera con una contundente frase dirigida a la legión de admiradores que la rodeaban: «Yo soy vuestra y vosotros sois míos... Lo que me pasa es que *ten-go cuatro pechos en vez de dos*» (Morcillo Gómez, 2015: 423). Esta imagen, a la vez maternal y erótica, de una Sara Montiel que «amamanta a las masas» de un país que, durante décadas, pasó «hambre sexual» (Morcillo Gómez, 2015: 424), es muy útil para entender la complejidad de un icono que navega entre el ímpe-

tu transgresor y ciertas representaciones tradicionales de lo femenino. Es innegable el impacto que tuvo en la España de finales de los cincuenta: como se recoge en multitud de estudios<sup>1</sup>, Montiel fue la primera *sex symbol* del cine nacional, una «real hembra [...] pródiga en escotes» que consiguió llevar, ella sola, «el erotismo al cine español» (Moix, 1991: 224). El arquetipo de mujer caída de buen corazón, encarnado repetidamente tras el éxito de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), le permitió, en cierta medida, nadar y guardar la ropa en esa «economía del deseo disfuncional» (Morcillo Gómez, 2015: 424) que era la España franquista: las pasiones ilícitas de las tramas y la sugerente gestualidad desplegada por la estrella eran

<sup>1</sup> K. M. Vernon (2004), T. Moix (1991), C. Perriam (2006), T. Pavlovic, C. Perriam y N. Triana Toribio (2012) y A. Morcillo Gómez (2015), entre otros.

a duras penas contenidos por unas narrativas melodramáticas cuyos desenlaces oscilaban entre la tragedia y la redención moral.

Pese a esos intentos de contención, el cuerpo seductor de Sara Montiel, así como su gestualidad, abierta y descaradamente erótica, se han leído en los análisis contemporáneos que reivindican su figura en clave de transgresión. En primer lugar, hacia la imagen de mujer española santificada desde la ideología nacionalcatólica: los personajes femeninos encarnados por Montiel en sus melodramas de finales de los cincuenta e inicios de los sesenta —casi en su totalidad cupletistas, cantantes, vedettes..., mujeres que no solo ocupan espacios públicos, sino que se visibilizan a través de ellos— poco tienen que ver con esa mujer doméstica por la que abogaba la Sección Femenina. En segundo lugar, por el modo en el que su figura encarnó el deseo y el erotismo en una sociedad y un país marcados por la represión y el «hambre sexual»; o, dicho de otra manera, para muchos de los espectadores (y espectadoras) del cine español, Montiel representó el cuerpo cinemático «sobre el que una generación fantaseó toda una vida erótica alternativa» (Perriam, 2006: 204).

Podríamos decir, por tanto, que Montiel encarna, como ninguna otra estrella española de la época, a la Mujer-Deseo por antonomasia del cine del franquismo. Situada a medio camino entre la España de la autarquía y la que está entrando, poco a poco, en la modernidad, la sociedad de consumo y la bonanza económica ligada al desarrollismo, Montiel es el icono perfecto para una etapa repleta de contradicciones y para un país dividido entre la resistencia al cambio y la necesidad del mismo (Vernon y Woods Peiró, 2012: 315). A esa imagen de figura intermedia, entre décadas y conceptos contrapuestos (tradicción-modernidad, represión-deseo), también ayudó su carrera como estrella transnacio-

nal, desarrollada entre distintos continentes y cinematografías. Montiel debutó en el cine español de los cuarenta, pero su único papel destacable entre 1944 y 1950 es el de la princesa árabe Aldara en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1950). Entre 1950 y 1957 va a desarrollar una fructífera carrera en dos de las industrias cinematográficas más potentes del momento: México y Hollywood. En México hará quince películas en las que casi siempre encarnará diversas versiones de la *femme fatale* y en las que se le permite desplegar su desbordante poder erótico, como en los sugerentes números musicales de uno de sus mayores éxitos, el delirante *noir* *Piel canela* (Juan J. Ortega, 1953). En Hollywood solo hará tres películas, en las que compartirá protagonismo con Gary Cooper o Burt Lancaster, y será dirigida por cineastas como Anthony Mann (con quien se casará) o Robert Aldrich.

En sus memorias (Montiel y Villora, 2001), Montiel afirma que su paso por las industrias cinematográficas mexicana y norteamericana le permitió adquirir conocimientos técnicos que la ayudaron a cimentar su carrera posterior. Sea esto cierto o no, lo que es innegable es que *El último cuplé*, su triunfal regreso al cine español, no se podría entender sin la colaboración creativa entre cineasta (Juan de Orduña), director de fotografía (José F. Aguayo) y estrella. Rodado en brillante Eastmancolor, el film parece construido como altar de devoción a la extrema fotogenia de Montiel: la sucesión de primerísimos primeros planos que enmarcan sus facciones perfectas solo es interrumpida por los números musicales en los que la estrella puede desplegar su característica *performance* erótica (voz susurrante, ojos cerrados, boca entreabierta, manos que señalan los principales atributos de su cuerpo escultórico), ya ensayada en sus films mexicanos. Captada en exuberante color, Montiel se hace voz, cuerpo y carne en la pantalla, y el pú-

blico español de finales de los cincuenta asiste, boquiabierto y en masa, al espectáculo de esta Mujer-Deseo formada en el cine nacional pero con los rasgos, los manierismos y el aspecto de las estrellas procedentes del otro lado del Atlántico.

El éxito de *El último cuplé* es de tal calibre<sup>2</sup> que creará un modelo que seguirán, casi al pie de la letra, los films protagonizados por Montiel a partir de ese momento. De 1957 a 1974, año en que se estrena su última película, la estrella encarnará, invariablemente, a mujeres caídas de buen corazón que vivirán amores ilícitos y cuyo desenlace siempre estará marcado por la redención y/o la tragedia. Como en el musical folclórico de los treinta y los cuarenta, el amor interclasista es uno de los temas habituales pero, al contrario que en los films más abiertamente cómicos de Estrellita Castro o Imperio Argentina, en los que la diferencia de clase se solucionaba por el ascenso social de la protagonista, en las películas de Montiel esa pasión prohibida, sancionada por la estricta moral burguesa, constituía el material trágico con el que se tejía el melodrama.

#### «COMO SI CON LA CANCIÓN DIESES TU ALMA»

Uno de los programas de mano que anunciaban el estreno de *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) reclamaba la asistencia del público a los cines con la siguiente promesa: «Sara Montiel *canta, sufre, ama* y nunca la olvidará en... *La violetera*». La elección de esos tres verbos demostraban hasta qué punto la película, estrenada un año después de *El último cuplé*, se alineaba con el modelo genérico asociado a Mon-

tiel a partir del éxito fulgurante de aquel film: el melodrama musical.

Mientras que, durante su etapa mexicana, su encarnación habitual como *femme fatale* se ajustó a la perfección a films que transitaban el género criminal, en el cine del franquismo, sometido a la censura y a la opresiva moral nacionalcatólica, dicho arquetipo solo podía darse si se añadía un elemento prototípico del relato melodramático: la redención. Es esta «lucha por ser pura y redimirse de su vida pecaminosa» la que diferencia la versión de mujer caída del franquismo «de otras versiones extranjeras, como la alemana encarnada por Dietrich» (Morcillo Gómez, 2015: 422). Así, las profesionales del mundo del espectáculo —conectadas muchas veces, de forma más o menos velada, con la prostitución— que encarnó repetidamente Montiel solo podían ser representadas si se las encajaba en los tranquilizadores confines del melodrama, con sus aleccionadores relatos de decadencia moral y posterior redención.

Sin embargo, las conservadoras tramas y desenlaces de las narrativas melodramáticas no deben ocultar una característica fundamental del género, señalada convenientemente por la teoría filmica feminista (Gledhill, 1987; Doane, 1987): debido a su insistencia en la esfera personal, íntima, de sus protagonistas, así como en sus estados emocionales y mentales (por encima de sus condiciones sociales), el melodrama canaliza como ningún otro género la visibilización de las emociones, así como de los deseos más íntimos de los personajes femeninos. O, en palabras de Peter Brooks: «La expresión melodramática rompe con todo aquello que constituye el “principio de realidad”, todas sus censuras, acuerdos, contenciones. El deseo grita en voz alta, en su pro-

<sup>2</sup> Se estrenó el 6 de mayo de 1957 y se mantuvo un año en cartel tanto en Madrid como en Barcelona. Había costado alrededor de cinco millones de pesetas y acabó recaudando trescientos en los siguientes cuatro años.

pio lenguaje, identificándose con los plenos estados del ser» (Vernon, 2004: 183). La ruptura de ese «principio de realidad» que llevan a cabo estos «plenos estados del ser» que Brooks asocia con las identidades melodramáticas tiene que ver, en la mayoría de los casos, con un «exceso de expresión: emociones hiperbólicas, gestualidad extravagante, sentimientos exacerbados, discurso declamatorio, decorados espectaculares, etc.» (Gledhill, 1991: 212). Un exceso que, además, Brooks identifica como el producto del eterno conflicto entre deseo melodramático y represión, como si «la búsqueda —tan humana— de la felicidad» se representara violentamente en este tipo de films a través del «drama del cuerpo» (Gledhill, 1991: 213).

Los films que protagoniza Montiel, sobre todo los del exitoso periodo que inicia *El último cuplé*, se caracterizan, justamente, por el exceso manierista —típico de la época, entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, y que afecta a todo el artefacto fílmico: decorado, iluminación, vestuario, pero también *performance*— y por unas narrativas melodramáticas que se elaboran a partir de conceptos duales: privado y público, interior y exterior, deseo y represión. Según Richard Dyer<sup>3</sup>, casi todos los relatos melodramáticos están estructurados a partir de esa combinación de contrarios, constituyendo su progresión narrativa una suerte de «salida del armario» («coming out») del / de la protagonista: a lo largo del relato, el personaje principal guarda un secreto u oculta su verdadera identidad para, al final, revelar su auténtico yo. Los deseos, así como los sentimientos del / de la protagonista, son visiblemente contenidos, reprimidos, para desbordarse finalmente, ya sea en el desenlace o en momentos puntuales en el transcurso del relato.

En el caso de los melodramas musicales de Sara Montiel, las canciones constituyen algunos de estos momentos emblemáticos en los que se desborda el deseo o surgen las auténticas emociones de la protagonista. Esta idea, la de las canciones como medio privilegiado de expresión de los sentimientos auténticos y más puros de los personajes, está presente en los mismos diálogos de las películas: si, en *El último cuplé*, María Luján (Montiel) afirma que el único secreto para convertirse en una buena cupletista es «vivir y morir en cada cuplé», el empresario que lanza a Soledad (Montiel) al estrellato en *La violetera* le exhorta: «Si quieres ganarte al público tienes que entregarte por completo, como si con la canción dices tu alma». *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962), libre adaptación de la novela *La dama de las camelias*, sigue al pie de la letra esa estructura de contrarios —interior y exterior, deseo y represión— que Dyer identificaba como característica esencial del melodrama. Lola (Montiel), una artista de cabaret, se enamora de Javier, un joven de familia noble; ambos mantienen un idilio apasionado y se prometen, pero la madre de él se interpone y le pide a ella que, por el bien de la carrera diplomática de su hijo, le abandone. Lola se sacrifica por Javier y finge que ya no le ama: vuelve a cantar y regresa al lado de su «protector». La primera vez que Javier ve a Lola desde su ruptura, ella está cantando encima de un escenario el tango «Amapola», en una interpretación repleta de melancolía. Al ver a Javier, se detiene, brevemente, pero enseguida sigue cantando mientras le mira fijamente como si estuviera confesando sus auténticos sentimientos —su deseo apasionado por él— a través de la canción. Su encuentro posterior contradice la emoción desbordante, real, surgida en el escenario: Lola

<sup>3</sup> «The melodrama of queer visibility», conferencia impartida por Richard Dyer en el transcurso del congreso *Queer Celebrity*, celebrado en la Universidad de Portsmouth (junio de 2019).

[1-2] *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962).

finje que ya no le ama y Javier, humillado, se despide abruptamente.

El número musical final de la película subraya de forma más evidente esta dualidad entre exterior e interior, o entre represión y expresión auténtica de las emociones. De nuevo sobre el escenario, Lola canta emotivamente —el número despliega la gestualidad idiosincrática de Montiel: tono ralentizado de la canción, ojos cerrados, boca entreabierta— la habanera «La Paloma», oculta tras un antifaz que se quita justo antes de ver aparecer entre el público a Javier [1]. Al contraplano de él le sigue un primerísimo primer plano del rostro de Lola, sin antifaz, con los ojos iluminados y mirando fijamente, más allá del encuadre, a Javier [2]. La máscara ha caído —literalmente—, la verdad (los auténticos sentimientos de Lola, su sacrificio por su amado) se ha revelado y el deseo se abre paso enlazando las miradas de los dos amantes más allá del encuadre, que se abrazarán apasionadamente en la escena siguiente.

#### MIRADAS DE DESEO

El cuerpo cinematográfico de Montiel, tan sensual y desbordante en el aspecto físico como excesivo en su gestualidad erótica, fue sometido a escrutinio constante por la censura franquista<sup>4</sup>. De este modo, no es casual que, en los melodramas rodados en España a finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, gran parte de la carga sensual de Montiel estuviera contenida en los reiterados primeros planos que los cineastas le dedicaban; quedando el cuerpo o bien constreñido en sus movimientos o bien en un forzoso fuera de campo, será el rostro y, en especial, la mirada, la que condense gran parte del potencial deseante de la estrella.

Esas miradas tenían lugar, en los films manieristas protagonizados por Montiel, en decorados dominados por ese «exceso de expresión» provocado por la «ruptura del principio de realidad» de la que hablábamos anteriormente: localizaciones recargadas, artificiales y de intensos

<sup>4</sup> En el informe de censura de *La violetera*, uno de los censores propone eliminar un «plano de busto palpitante de Soledad» y lamenta, en general, «el exhibicionismo pectoral y la mímica sugestiva de Sarita Montiel». Reunión de Censura de la Junta de Clasificación de Censura, 25 de marzo de 1958. Archivo General de la Administración (AGA), 36, 04781.

[3-4] *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

colores —alcobas dominadas por una enorme cama, salones privados con una invitadora *chaise-longue*, pero, también, escenarios teatrales— que se conformaban como esos «espacios visiblemente contruidos» (Bou, 2007: 79), en los que el deseo, contenido a duras penas, podía al fin manifestarse. En estos espacios alegóricos, propicios a la expresión de las emociones, Montiel desplegaba una gestualidad que encajaba, también, con ese «exceso de expresión»: al cantar, arrastraba lentamente las palabras, abría mucho la boca y movía sensualmente la lengua mientras cerraba los ojos, se llevaba la mano al pecho o clavaba una mirada intensa en el ser amado. Una gestualidad manierista, artificiosa, que evocaba, sin posibilidad de confusión, a Montiel y los personajes que interpretaba como sujetos eróticos, cuerpos deseantes a la vez que deseados.

*El último cuplé* contiene dos escenas que muestran diferentes formas de expresar ese deseo a través de la mirada. La primera es un momento emblemático de la filmografía de Montiel: en la intimidad de su salón, María Luján se tumba en una *chaise-longue* y empieza a cantar «Fumando espero», un cuplé que habla de la excitación previa al encuentro amoroso. María sostiene sensualmente un cigarrillo en una mano y lanza una mirada perdida, con los ojos vueltos

hacia las alturas, para poco después cerrarlos mientras se acerca el cigarrillo a la boca [3-4]. Con ese sencillo gesto, Montiel se sitúa en una fecunda tradición de representación del deseo en el cine clásico de Hollywood: mirando al vacío, «apuntando hacia un espacio indefinible, más allá de la pantalla» (Bou, 2007: 77), María es capaz de visibilizar su deseo, evocando e imaginando futuros placeres.

Es posible que esta escena no hubiera tenido el mismo impacto en la construcción de Montiel como mito erótico si no hubiera estado acompañada por la que le sigue. Pepe, el joven torero del que se ha encaprichado, llega a su casa, y María despliega una estrategia de seducción que tiene en el control de la mirada su elemento central. Apoyada en el piano empieza a cantar otro sugerente cuplé, «Sus pícaros ojos», sin apartar la vista del joven que, sentado en una silla, y en posición inferior a la experimentada mujer, se revuelve incómodo ante esa expresión definitiva, sin tapujos, de un transgresor deseo carnal femenino manifestado a través de la mirada apasionada de la protagonista.

La construcción del hombre amado como objeto de deseo de los personajes femeninos encarnados por Montiel sigue un patrón de representación similar en films posteriores. En *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971), la *vedette* en-

carnada por Montiel, Ana, expresa su deseo hacia Miguel, el pianista de la compañía, en una intensa escena musical. Sobre el escenario, con el teatro vacío, ambos ensayan el bolero «Toda una vida»: mientras él toca, ella canta, desplazándose alrededor del piano sin dejar de mirar a su amado a los ojos. Las miradas de ambos se suceden en plano-contraplano en un *crescendo* pasional que acaba, al finalizar la canción, con Miguel levantándose impetuosamente del piano para fundirse en un largo beso con Ana, sin que medie palabra alguna entre ambos.

Si las miradas de deseo hacia el hombre que ama son parte de la gestualidad idiosincrática de Montiel, aún hay otro dispositivo recurrente que se normaliza a partir de *La violetera*: la mirada a cámara [5-6]. Como si esa mirada de deseo al amado dentro de la ficción se desplazara más allá del encuadre, hacia los espectadores, la mirada a cámara aparecerá, en varias ocasiones, y siempre ligada a las actuaciones musicales dentro del propio film, en todas las películas que van de *La violetera* a *Varietés*. En su conexión con los momentos de representación dentro de la propia representación —los abundantes números musicales—, este dispositivo recu-

rrente puede leerse como constatación de la naturaleza profundamente manierista de estos films, que evidencian su propio artificio, de forma obvia, a través de esta continua transgresión de la transparencia clásica.

Pero ¿qué nos dice acerca del deseo femenino? Analizando un momento similarmente autoconsciente en un musical protagonizado por otra estrella femenina de los sesenta, Marisol, Carlos Losilla se preguntaba: «¿No será que la huella femenina acaba produciendo un cine español verdaderamente moderno en esa explosión de un transgénero en el que coincide [...] una sexualidad carnal, explosiva, que no solo afecta a los cuerpos sino también a la exuberancia de la puesta en escena?» (Losilla, 2017: 25). El «exceso de expresión» que define la gestualidad erótica, desbordante, de Montiel, acaba desbordando, también, la puesta en escena de sus films, que parecen no poder contener todo ese deseo. Las miradas deseantes de Montiel siguen un trayecto que va del interior (el mundo de la ficción) al exterior (el mundo real), visibilizando una transgresión —de los roles de género tradicionales, pero también del dispositivo cinematográfico clásico— que tiene como principal agente el deseo femenino.



[5-6] *La violetera* (Luis César Amadori, 1958).

«JURÓ AMARME UN HOMBRE  
SIN MIEDO A LA MUERTE»

Si en el cine clásico de Hollywood la consumación del deseo solía aparecer en forma de un fundido o corte que precedía al beso que sellaba la unión pasional, en el cine del franquismo incluso esta forma elidida de referirse al encuentro sexual era objeto de censura, como veremos a continuación.

En *Veracruz* (1954), apasionante *western* manierista de Robert Aldrich, el exmilitar sudista Ben Trane (Gary Cooper) se embarca en una misión suicida en la que tiene que escoltar

a una condesa a través de un territorio repleto de rebeldes. A lo largo del viaje, Ben desarrolla una relación, entre amorosa y protectora, con Nina, la joven mexicana interpretada por Montiel; una relación que, para sellarse, necesitará no un beso, sino dos. La primera vez que vemos a Montiel está enfrentándose, armada con un cuchillo, a un bandido que la está violentando. Cuando Ben interviene y ahuyenta al malhechor, Nina se lo agradece con un gesto impulsivo: se abalanza hacia él y le da un beso en los labios, para después salir corriendo [7]. Poco después sabremos que Nina es una ladrona que ha aprovechado la situación para robarle la car-



[7-8] *Veracruz*  
(Robert Aldrich, 1954).

tera. Esto quedaría, por tanto, como una estrategia de distracción y no como una evidencia del deseo de Nina si no fuera porque, avanzado el film, vuelve a suceder: en plena noche, Ben ve cómo Nina está robando uno de los vestidos de la condesa. Cuando intenta impedirselo, ella se lanza sobre él e, impulsivamente, le da un beso en los labios [8]. Las defensas de Ben, su resistencia a la relación con Nina, acaban cayendo en la escena posterior: mientras ella se quita sus ropas de campesina para ponerse el lujoso vestido —«Mira, es magnífico... Quería que me vieras con él, solo una vez»—, enmarcada por una cascada cuyas aguas brillan por el reflejo de la luna, las máscaras de ambos se desmoronan y Ben le propone que huyan juntos con el oro de la condesa.

Tres años después de *Veracruz*, Montiel rueda *El último cuplé* en España. El film, como hemos dicho, es un éxito sin precedentes, pero esto no impidió que le afectara la censura. En *El último cuplé* es la aparición de Pepe, el joven torero, hacia la mitad del film, la causante del desbordamiento del deseo del personaje femenino. Es tras la irrupción de este en la vida de María cuando tienen lugar los números musicales —los ya mencionados «Fumando espero» y «Sus pícaros ojos»— que, de forma más evidente, ponen en circulación la pasión de la protagonista. En la versión original del film, antes de los cortes impuestos por la censura, esa pasión era consumada a través de un beso doble que Orduña representó no con el tradicional plano-contraplano, sino, exclusivamente, con un primer plano de María en el que Pepe aparecía

en escorzo. La escena, incluida en las copias actuales de la película, muestra a Montiel, sentada frente a Pepe, mirándole intensamente; después, entreabre los labios y se funde con él en un apasionado beso [9-10]. Seguidamente, se aparta, vuelve a mirarle y, una vez más, se aproxima impetuosamente para darle un segundo beso.

Como comentábamos, este doble beso está filmado en un plano fijo que muestra exclusivamente a Montiel, como si lo que le interesara al cineasta no fuera el intercambio pasional, sino capturar el modo en el que el deseo emerge a través de los más leves gestos —ojos entornados, boca entreabierta, mirada fija— en el rostro femenino. No hay que pasar por alto, sin embargo, el hecho de que el público de la época no pudo disfrutar de ese momento de arrebatos pasional de la estrella. A través de la investigación llevada a cabo consultando las licencias de exhibición del film, que incluyen instrucciones de censura muy específicas<sup>5</sup>, se puede concluir que, en su estreno y en los reestrenos subsiguientes, al menos hasta 1974, dicho beso fue censurado en las copias hechas en los laboratorios y proyectadas en los cines. En la versión censurada que se estrenó en 1957, por tanto, la consumación de ese deseo solo pudo tener lugar en otra escena en la que la muerte, como veremos, aparece como sublimación última de la pasión carnal.

Lo cierto es que la cupletista y el torero van tejiendo, a lo largo del film, una pasión mutua marcada por la muerte: cuando se reconcilian tras su ruptura, él afirma que la amará «hasta la

<sup>5</sup> La Junta de Clasificación y Censura autorizó la película, con cortes, y para mayores de dieciséis años, el 3 de mayo de 1957, pero el informe correspondiente no se encuentra en ninguno de los archivos de la película depositados en el Archivo General de la Administración. No obstante, como decimos, en cada uno de los cartones de exhibición de cada una de las copias realizadas, se especifican los cortes de censura, y uno de ellos se refiere explícitamente a ese doble beso entre María y Pepe. AGA, 36, 03600 y AGA, 36, 03603.



[9-10] *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

muerte», a lo que ella le responde cantándole las primeras estrofas del cuplé «Nena» («Juró amarme un hombre sin miedo a la muerte...»), que tendrá un papel trascendental en el desenlace. La escena más significativa al respecto tiene lugar en la intimidad del dormitorio de María. La cupletista entra en su alcoba agitada, ya que acaba de tener una agria discusión con Trini, la joven novia de Pepe. Sentada frente a su tocador, el espejo le devuelve no solo su propio reflejo, sino también, de forma ostentosa, la imagen de su cama, situada en el fondo de la habi-

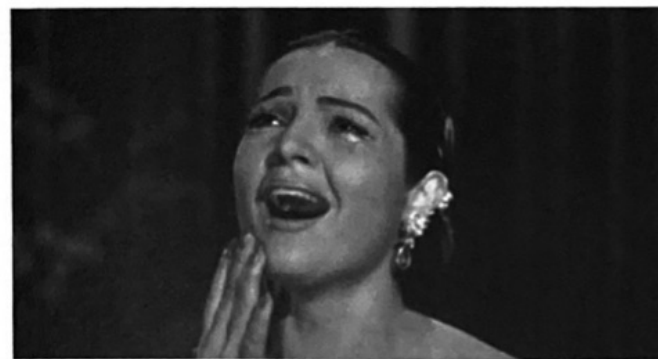
tación. A continuación, se tumba, lánguidamente, sobre un sofá, en una artificiosa postura —ojos cerrados, extremidades sin tensión, rostro volteado hacia las alturas— que evoca tanto el abandono del encuentro sexual como la cualidad inerte de un cadáver. El plano siguiente es misterioso e inesperado: por corte, asistimos a una corrida de toros, vemos la plaza y, después, un plano general en el que un torero es embestido por un toro. Volvemos a la habitación, donde María abandona agitada su estado de ensoñación, levantándose apresuradamente y llevándola-

[11-13] *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

se la mano al pecho [11-13]. En el espacio íntimo de la habitación de María —escenario del deseo presidido por una enorme cama en el que ella puede abandonarse a la ensoñación erótica e incluso, tal vez, al recuerdo de placeres pasados—, irrumpe como un presagio funesto la muerte de Pepe, que acaecerá más tarde, en esa misma jornada de toros, ante la mirada horrorizada de la protagonista. Es, como decimos, una escena misteriosa, en la que Orduña conecta, por montaje, el deseo hacia el ser amado con su de-

saparición, con el presagio de su muerte; algo que quedará aún más subrayado en los dos últimos números musicales del film.

La interpretación de Montiel, sobre sendos escenarios, de «El relicario» [14] y «Nena» [15], dos himnos lúgubres al amor trágico —ambas canciones narran una historia de amor cercenada por la muerte del amado— preside el tramo final de *El último cuplé*. Son dos momentos de intensa exaltación emocional en los que María escenifica su pasión por Pepe más allá de la muerte. De nuevo, el deseo «se presenta en un espacio visiblemente construido» (Bou, 2007: 79) en el que el tono melodramático de las canciones y las historias que estas narran, los colores intensos del decorado —el rojo pasional que domina el número de «El relicario»—, la planificación —compuesta de primeros planos de Montiel en pleno arrebató místico—, así como la gestualidad exagerada de la actriz, permiten

[14-15] *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

intuir una pasión femenina desbordante aunque dirigida a un hombre ya ausente y, por tanto, marcada por la imposibilidad de la consumación carnal. En ambas interpretaciones, Montiel derrama unas simbólicas lágrimas, cierra los ojos y mira hacia el cielo, como intentando generar una conexión con su amado que trascienda el mundo físico. Orduña y el director de fotografía, el veterano José Aguayo, la enmarcan en primerísimos primeros planos que evocan una cierta imaginería religiosa. Parece, por tanto, que en el marco del nacionalcatolicismo, y en el imaginario melodramático del film de Orduña, el deseo sexual femenino no puede ser consumado en el mundo físico; esta pasión carnal desbordante debe ser atemperada, sublimada a través de su conexión con la muerte y sustituida por el ascenso místico, o el éxtasis, provocado por la desaparición del (cuerpo del) hombre amado.

#### AMOR DE MADRE

Por el tipo de personajes que interpreta, es inusual que la maternidad, uno de los temas recurrentes del melodrama, aparezca en las películas protagonizadas por Montiel. Cuando lo hace, sin embargo, es tal el peso que tiene en el relato que eclipsa cualquier otra pasión puesta en circulación en la película. Encontramos un temprano precedente en *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951), sorprendente melodrama mexicano en el que Montiel es Dora, una cantante que cumple condena en prisión por culpa de su amante. Cuando descubre que está embarazada, el personaje desarrolla un complejo arco melodramático que va del rechazo del bebé a una secuencia magnífica en la que, solo a través de su rostro, intuimos esta pasión tejida, poco a poco, alrededor del niño.

Dora está llevando a cabo sus tareas cotidianas cuando otra interna le pregunta por su hijo; ambas se acercan a una ventana y ante nuestros ojos se despliega una imagen extraordinaria: arremolinadas en el patio de la cárcel, las presas cantan a coro una nana mientras una de ellas acuna al bebé. El contraplano nos devuelve un primer plano de Dora que mira la escena radiante. Iluminada de forma natural, con una gran sonrisa en el semblante y los ojos brillantes mirando más allá del encuadre, Montiel escenifica un amor maternal desbordante utilizando la gestualidad típica con la que se evoca la pasión romántica. Será un momento de dicha breve, en el que el deseo circula libremente entre esas mujeres unidas por una transgresora idea de crianza compartida. El film finaliza trágicamente: tras una revuelta en el interior de la cárcel, Dora morirá dejando a su hijo en brazos de una de sus compañeras.

De forma similar, tanto en *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961) como en *Esa mujer* (Mario Camus, 1969), a los personajes encarnados por Montiel se les niega la posibilidad de ejercer *de facto* la maternidad, ya que sus hijas son criadas, sin que ellas lo sepan, por familias subrogadas que cumplen los estándares morales y económicos que ordena la sociedad. Esta herida traumática y fundacional —en *Pecado de amor*, el ingreso injusto del personaje de Montiel en prisión acaba con su hija adoptada por unos supuestos desconocidos; en *Esa mujer*, es una monja misionera que, tras ser violada, queda embarazada y, tras el parto, la madre superiora le miente diciendo que el bebé ha muerto y lo entrega secretamente en adopción— es el auténtico motor melodramático de ambos films, por lo que las mayores expresiones del deseo tienen relación no con la pasión romántica, sino con ese amor maternofilial frustrado. Esto es muy evidente en una escena de *Pecado de*

[16-17] *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961).

*amor*: en un rocambolesco giro de la trama, Magda (Montiel), cantante y prostituta redimida, se entera de que la familia que adoptó a su hija cuando ella estaba en la cárcel es, nada más ni nada menos, que la familia «oficial» de su amante, Adolfo. Magda lo descubre todo cuando visita inesperadamente a Adolfo en su hogar; el reencuentro entre Magda y Esperanza, madre e hija, quince años después, es llevado a cabo utilizando tanto la planificación como la gestualidad habitualmente asociada al surgimiento del deseo amoroso. Como hemos visto tantas veces anteriormente, en la filmografía de Montiel —y, de hecho, rimando con una apasionada escena, situada al inicio del film, que tiene como protagonistas a Magda y Adolfo—, la emergencia desbordante del deseo es filmada a través de un primer plano del rostro de la protagonista, sin que sea contrarrestado por su contraplano. Sin descubrir su auténtica identidad, Magda le pregunta a Esperanza si puede darle un beso: en un primer plano que contiene un ligero escorzo de Esperanza, Magda acerca su rostro al de su hija con los ojos cerrados y los labios entreabiertos para, después de besarla en la frente, separarse de ella mientras la mira intensamente [16-17]. Éxtasis amoroso y deseo

romántico se asocian, así, a través del gesto y de la planificación, a la pasión maternofilial, una pasión que, sobre la base de la opresiva moral nacionalcatólica —y su estricta división entre aquellas mujeres que *merecían* ser madres y aquellas que no—, será, también, imposible de consumir.

Como en los films anteriormente descritos, el deseo —en este caso, tejido alrededor del amor maternal— no podrá consumarse en el mundo físico, sino que deberá ser sublimado, elevado al plano espiritual. En un final que remite al de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), Magda llevará a cabo un acto de sacrificio definitivo: renunciará no solo a su hija, sino también a Adolfo y al mundo terrenal, ingresando en un convento. La última secuencia tiene lugar en el interior de una iglesia: es la boda de su hija, y Magda, separada definitivamente de ella y vestida con un hábito que la cubre completamente, encabeza el coro que acompañará esa unión. Borrado su cuerpo del mundo físico, eliminada su presencia de la vida de su hija, será su voz la que, espectralmente, resuene en cada rincón del templo. El film escenifica, finalmente, la transmutación del deseo terrenal de Magda en éxtasis místico, convirtiendo el altar en

[18-19] *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961).

escenario alegórico de ese deseo: rodeada por múltiples símbolos relacionados con la maternidad —el coro de niños que la acompañan, la vidriera representando a la Sagrada Familia que tiene a su espalda—, Magda canta emocionada mirando hacia las alturas mientras una lágrima rueda por su mejilla [18-19]; un movimiento de cámara ascendente, que va de su rostro emocionado a la citada vidriera, constituye la representación definitiva de un deseo que ya no pertenece a este mundo.

## CONCLUSIONES

A través de diversas estrategias, el cine del franquismo intentó contener el sensual cuerpo cinemático y la gestualidad erótica de Sara Montiel, *Mujer-Deseo* nacida en el seno de la industria cinematográfica nacional pero formada en cinematografías foráneas, donde pudo desarrollar su desbordante poder estelar. Las narrativas melodramáticas en las que se la enmarcó pretendían fijar una imagen de mujer caída cuya voluntad de redención la convirtiera en un arquetipo asumible por la moral del nacionalcatolicismo.

En los melodramas musicales protagonizados por Sara Montiel en España a lo largo de los cincuenta y los sesenta irrumpe, de diversas maneras, y a pesar de todas las contenciones impuestas por la censura, el deseo. Un deseo que se canaliza a través de una puesta en escena manierista que convierte los espacios en escenarios propicios a la manifestación de las pasiones: los números musicales se transforman así en momentos privilegiados de visibilización de unas emociones que no podían expresarse de ninguna otra manera ni en ningún otro lugar. Sin embargo, en la «economía de deseo disfuncional» de la España franquista, las pasiones no podían ser consumadas, sino sublimadas a través de diversas estrategias: los personajes femeninos de Montiel sustituyen, en muchas ocasiones, la consumación carnal de su deseo por un apasionado vínculo con el amado más allá de su muerte. Una conexión mística, entre almas, que desplaza al fuera de campo los cuerpos, la unión física entre los amantes.

Pese a todos los intentos por contener su poderío erótico, Montiel encarnó en pantalla, como ninguna otra estrella nacional lo había hecho antes, un cuerpo deseado a la vez que deseante. Su artificiosa gestualidad y su imponente físico ca-

nalizaron los deseos de toda una generación de espectadores/as que pudo soñar, en esa España que pasaba «hambre sexual», con toda «una vida erótica alternativa». Si, según Dyer, el melodrama se caracteriza por la pugna entre represión y deseo, así como por la «salida del armario» de unos personajes que, finalmente, pueden liberarse y expresar sus emociones más íntimas, Montiel sintetizó como nadie antes esta lucha por la vivencia libre del deseo. No es, por tanto, casualidad que, en *La mala educación* (2004), Almodóvar escogiera uno de sus films, *Esa mujer*, como elemento catártico que, de forma torrencial, permite el surgimiento del deseo erótico. En un pequeño pueblo de la España de 1969, dos adolescentes van al cine para ver la última película de su ídolo, Sara Montiel. Absorbidos por la imagen de ella en primer plano ocupando la inmensa pantalla, se miran y, sin mediar palabra,



[20] *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004).

como si ese deseo condensado en el rostro y el cuerpo de la estrella se desbordara más allá de la ficción, los chicos se masturban mutuamente en un definitivo acto de reivindicación de la alteridad sexual en ese país gris y represivo [20]. La «salida del armario» de la que habla Dyer es literal en *La mala educación*, y aquella que la provoca no podía ser otra que Sara Montiel.