

Miss Cuplé (Pedro Lazaga, 1959): una parodia de *El último cuplé*, los roles de género y la modernización del franquismo

Ana María Velasco Molpeceres¹

Recibido: 17 de septiembre de 2018 / Aceptado: 18 de junio de 2019

Resumen. Este trabajo estudia la película *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959). El objetivo es investigar el origen de esta parodia de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) y la crítica social expuesta en su argumento; concretamente la referida a la situación de la mujer en la España de Franco y también a la modernización del segundo franquismo. Para ello hemos utilizado el método del Análisis Textual.

Palabras clave: cine español; cine cómico; sátira; franquismo; estudios de género

[en] *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959): A Parody of *El último cuplé*, Gender Roles and the Modernization under Franco

Abstract. This work studies the Spanish movie *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959). The objective is to investigate the origin of this parody of *El último cuplé* (*The last torch song*, Juan de Orduña, 1957) and the social criticism exposed in its argument. More specifically, the critics referring to the situation of women in Franco's Spain and also to the modernization of the sixties. In order to do this, we have used the Textual Analysis method.

Key words: Spanish cinema; comical cinema; satire; Francoism; genre studies

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. La sociedad del franquismo: hombres, mujeres y economía. 4. *Miss Cuplé* (1959): la historia de una producción. 5. *El último cuplé* de *Miss Cuplé*. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar. Velasco Molpeceres, Ana María (2020). *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959): Una parodia de *El último cuplé*, los roles de género y la modernización del franquismo. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20 (1), 59-74, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.61504>

¹ Universidad de Valladolid (España)
E-mail: anamariavelascomolpeceres@gmail.com

1. Introducción

El estreno de la película *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) en España supuso un fenómeno de masas; su éxito provocó que en los años sucesivos se rodaran diferentes producciones que remedaban la historia del ascenso y caída de la cupletista María Luján. Entre todos estos títulos, que son casi medio centenar, nos hemos interesado por *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959): una parodia de *El último cuplé*, de la sociedad en que se produjo y de la España del momento. En ella se satiriza el argumento de la película de Orduña y Sara Montiel, pero además se critican aspectos como el rol de las mujeres en la sociedad, así como se aborda el proceso de modernización de España en el segundo franquismo.

Así, el objetivo de este trabajo es el análisis de esta parodia, de sus mensajes y el contexto de producción y recepción de la misma. El mismo se inscribe en los proyectos de investigación “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)], pues estudia el cambio social en España. También ha sido posible gracias a una ayuda FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

La hipótesis de partida de esta investigación es que *Miss Cuplé* (1959) es una parodia crítica con la sociedad y la dictadura de Franco y no solo con *El último cuplé*, película de la que bebe, pues utiliza su argumento para profundizar en la realidad del momento y en sus hipocresías, incidiendo particularmente en el papel de la mujer.

Para ello, hemos utilizado el método de trabajo del Análisis Textual, también llamado Teoría del Texto, que es de sobra conocido en la investigación sobre cine en España y a nivel internacional; desarrollado por Jesús González Requena (1996), catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, la teoría parte del giro lingüístico, como lo definió Richard Rorty (1990). Este concepto considera que el mundo se comprende desde los límites del lenguaje.

Su objeto de estudio no es la ‘realidad’ sino los símbolos; es decir, 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 audiovisual pues el lenguaje sirve para manipular, pero hay un compromiso entre el emisor y el receptor para aceptar la ilusión de lo que se ve. Y, no obstante, la ficción influye de manera real —pese a que el espectador es consciente de que no hay nada cierto— en sus consumidores, motivo por el que la censura contiene también la ficción y hace que los creadores critiquen la sociedad desde las fisuras del sistema represor.

Esto se ve especialmente en las producciones humorísticas pues como cada película, además de una historia situada en un momento determinado, es una expresión ideológica del tiempo en que se produce —como han comprobado Kracauer (1947) o Rosenstone (1995) que afirman que las películas son agentes históricos y sociales—, pueden acceder a ciertos niveles de crítica que los productos que no han pasado por el filtro de la ficción primero y del humor después no pueden. Por ello consideramos que la película, en la línea de obras como *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), tiene gran interés.

Subsidiariamente hemos recurrido también a la investigación en archivos, en particular de fuentes hemerográficas.

2. Marco teórico

Este trabajo es innovador pues la Academia presenta un vacío de investigaciones sobre *El último cuplé* (1957) y también sobre la película *Miss Cuplé* (1959). El motivo de esta ausencia historiográfica quizá sea la que da María Donapetry (2000: 225-233) en un texto acerca de Sara Montiel que afirma que sus últimos años apareciendo en las revistas del corazón y en la televisión la hacían desinteresarse por su obra y que, solo tras analizar detenidamente su filmografía por casualidad, advierte que solo ella “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”.

Sobre Montiel hay también diferentes trabajos que estudian su faceta de icono gay, entre los que cabe destacar el de Perriam (2006: 196-210). Aunque quizá el texto más interesante sobre *El último cuplé* sea la Tesis de Nieto Jiménez, que fue publicada como libro (2014) sobre Juan de Orduña. Respecto a la importancia de esta película en el cine español, esta es destacada por autores como Méndez Leite (1975: 229-244) o Caparrós, Crusells y España (2007). Sin embargo, por distintos motivos, estos trabajos no ponen su atención exclusivamente en la producción y su influencia, puntos sobre los que sí orbita nuestro estudio.

Respecto a *Miss Cuplé* hay aún menos trabajos: Pedro Lazaga, su director, sí ha generado un interés por parte de la Academia, en particular, por los vínculos de su cine con la sociedad española del tardofranquismo; así, Gómez Alonso (2006) ha relacionado sus películas *Los tramposos* (1959) y *El turismo es un gran invento* (1968) con la promoción del turismo por parte de la dictadura y Richardson (2000) ha vinculado *La ciudad no es para mí* (1966) con la cultura de consumo de los años sesenta en España. Sobre esta misma obra también han reflexionado Rincón Díez (2013) y García-Defez (2018). Y también Huerta-Floriano y Pérez-Morán han investigado sobre las películas de Paco Martínez Soria de Lazaga.

Sobre el cine humorístico hay interesantes estudios como el de Blanco Mallada (2009: 55-68) que reflexiona sobre el papel del humor en el cine, planteando cuestiones interesantes como:

1. que la caricatura es “la reproducción deformada de una semejanza reconocible” y que, por tanto, el “humorismo sirve al yo en sus tácticas defensivas contra el ideal del yo” (57),
2. que, más allá de la diversión, en el cine cómico “la semejanza que así se produce puede acercarse a la realidad más de lo que lo haría una copia naturalista” por lo que la verdadera tarea del humor es “ir más allá de la apariencia revelando la verdadera persona que existe detrás de la máscara de simulación” (57) y
3. que un error del cine cómico es “la identificación con el personaje que es objeto de la risa” (58) pues esto genera incomodidad, al aparecer en el espectador el temor de aquello que ya experimentó y, por tanto, sobrevenirle un sentimiento de pena y patetismo.

Otro trabajo interesante es el de Nitrihual y Galera (2011: 97-107) que señalan sobre el cine de Cantinflas la fuerza de la sátira y cómo su uso es una “forma de burla ante el discurso del otro” (99), incidiendo en las posibilidades que esto tiene en los estudios sobre la alteridad. El ‘otro’ burlado sería, en *Miss Cuplé*, la cons-

trucción moral sobre la mujer como bello ángel del hogar del franquismo, debido a que la representación de los roles de género es fundamental en la película. Por otra parte, como ellos señalan, las películas humorísticas tienen grandes posibilidades críticas, pues pueden traspasar los límites establecidos ya que “el enunciador siempre tiene la distancia crítica y la impunidad de quien dice sin querer decir, de quien sólo hace reír” (99) y de demostrar los cambios sociales, en concreto la modernización de México en su estudio que nosotros aquí trataremos para el segundo franquismo (98).

Es por todo esto que consideramos que el estudio de *Miss Cuplé* como parodia del *El último cuplé*, pero también como sátira de la moral de la sociedad franquista supone un trabajo de valor para comprender el cambio social experimentado en España y particularmente el relacionado con la mujer.

3. La sociedad del franquismo: hombres, mujeres y economía

Como decíamos, el punto de partida de este trabajo es la mirada crítica de la película *Miss Cuplé* (1959) a la sociedad y a la dictadura de Franco, partiendo de la exitosa producción cinematográfica *El último cuplé*, que utiliza como vehículo de humor para incidir en la realidad del momento y en las hipocresías de la sociedad, especialmente en el papel de la mujer, pero también en lo relativo a las transformaciones del panorama social español del Franquismo al iniciar este una nueva etapa. El año 1959 será clave en la historia de la dictadura de Franco, pues se cierra el primer período del Régimen y se abre, gracias al Plan de Estabilización, un nuevo horizonte basado en la modernización de la sociedad producido a través de la economía y el fin de la autarquía.

Por otra parte, si bien este hecho dio paso al franquismo desarrollista o segundo franquismo, que duró hasta el fin de la dictadura, los cincuenta deben entenderse como un período ‘bisagra’ entre los primeros años del Régimen y los que estaban por llegar. Gracias a la Guerra Fría, la dictadura logró reintegrarse en el bloque occidental anticomunista y obtuvo la aceptación internacional, acabando con el aislamiento anterior, especialmente de los Estados Unidos —con quienes se firmaron los Pactos de Madrid de 1953, el mismo año en que se celebró el Nuevo Concordato con el Vaticano—, consiguiendo incluso entrar en la ONU en 1955.

Es por ello que a menudo se consideran los cincuenta como el esplendor del nacional-catolicismo, pues si bien la economía seguía teniendo muchos problemas —aunque atrás quedaba la miseria de la inmediata posguerra y también su brutal represión—, el Régimen pretendía mejorar el nivel de vida de la sociedad y garantizar su continuidad en un contexto interior pacificado, en el que la oposición no tenía demasiada importancia —aunque por supuesto había problemas como las huelgas y la movilización estudiantil, crecientes desde 1956—. La solución vino de la mano de los tecnócratas del Opus Dei, quienes apostaron por hacer entrar a España en la economía capitalista occidental gracias al Plan de Estabilización de 1959 y modernizar la cara del Régimen. No obstante, ese mismo año, dos décadas después del fin de la Guerra Civil, se inauguraba el Valle de los Caídos y Franco lograba una pequeña apoteosis al producirse la visita del general estadounidense Eisenhower, responsable de la lucha antifascista de la II Guerra Mundial, a Madrid.

Puede verse pues que las cosas cambiaban, pero que los cambios partían de un utilitarismo político que garantizara la supervivencia del Régimen y que, secundariamente, revertía en la mejora de las condiciones de vida y la modernización de la sociedad española. Así, el Franquismo continuaba dirigiendo los destinos de los españoles desde la ideología nacional-católica, si bien con concesiones al nuevo mundo nacido tras la II Guerra Mundial y fruto de la Guerra Fría. La cultura de la juventud, del consumismo, del desarrollo tecnológico y de la relajación de costumbres llegaba a España, chocando con el ideal franquista de la familia católica, que cifraba la pervivencia del Régimen. El esquema que articulaba la sociedad a través de la familia, con un padre trabajador a la cabeza, referente de autoridad de su unidad familiar, una madre que era esposa y ama de casa y una tropa de niños, nacidos sin control al estar prohibidos los anticonceptivos como promovía la Iglesia, se iba quedando obsoleto en el país y aún más fuera de él, cosa que podían comprobar los españoles en el cine de Hollywood e incluso en el nacional.

La mujer moderna de la Edad de Plata, que había sido silenciada tras la Guerra Civil y sustituida por las devotas y dulces esposas que la Sección Femenina promovía (apolíticas, hacendosas, religiosas hasta ser beatas, resignadas y siempre en segundo plano frente a su marido, sin más que agradecer o desear que tener un esposo), regresaba poco a poco. Un ejemplo claro de este cambio fue la publicación de la Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre los derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer, que esencialmente daba alas a la autonomía femenina, marginando los propósitos fecundadores que la Sección Femenina daba a las féminas y apostando porque las mujeres, tanto casadas como solteras —lo que era la gran innovación— pudieran trabajar. Dicho esto, aún se encontraban relegadas en buena medida a su consideración como menores de edad, pues la misma ley recogía los casos en que era necesaria una autorización del varón y las excepciones en que no se aplicaba porque los trabajos requerían condiciones físicas —que se centraban sobre todo en las profesiones relacionadas con las armas—. Otro ejemplo era la creciente instrucción femenina, pues en 1956 casi la mitad de los estudiantes de bachillerato eran mujeres, aumentando paulatinamente el número de universitarias pese a la separación de sexos en las escuelas, la educación exclusivamente femenina en labores del hogar y la suspicacia de la Sección Femenina respecto a los estudios superiores, que consideraban innecesarios para las mujeres, en tanto que estas debían reducir su esfera de influencia al hogar y solo desde él alcanzar la sociedad, a través de la formación de sus hijos. Y este cambio también se plasmaría en una ley, si bien en 1970, extendiendo y profundizando en la educación obligatoria, para combatir el atraso del país.

Por otra parte, aunque la censura ideológica del Régimen se mantenía en plena forma en 1959 y aún quedaba para la Ley de Prensa de 1966 promovida por Fraga, en los medios de comunicación los españoles paulatinamente iban conectando con el mundo exterior y sobre todo con los cambios ocurridos en Estados Unidos, que llegaban gracias al cine. El turismo también tuvo su importancia y desde 1948 en las playas españolas se pudieron ver bikinis y unas mujeres que se relacionaban con su cuerpo y con los demás de forma diferente a la de las chicas nacionales. Las Conversaciones de Salamanca de 1956, organizadas por Basilio Martín Patino, y una nueva hornada de jóvenes que llegaban a la adultez dieron también a los españoles razones en las que pensar e intentaron agitar, desde la estética realista, la conciencia social. Películas como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Muerte de un*

ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955) y *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) son buenos ejemplos de la renovación de la sociedad española, siendo esta última especialmente interesante por reflexionar sobre el papel de las mujeres y la asfixiante obligación de casarse, a toda costa y con cualquiera, para no ser vista como una persona fracasada. Otros films relevantes son también los de Marco Ferreri: *Los chicos* (1958), *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1959) acerca de la pobreza de los españoles de los cincuenta y sobre todo las de Luis García Berlanga, la mayoría con guion de Rafael Azcona: *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) que se lamentaban de la miseria nacional.

Aunque esto no significa que en las pantallas españolas la industria cinematográfica se convirtiera en una voz opositora al franquismo, pues los taquillazos de los cincuenta fueron producciones como *Marcelino, pan y vino* (Ladislaw Vajda, 1955) y otros musicales, muchos con niños prodigio. A este respecto cabe mencionar que, en un momento de crítica y cambio social, el cine se volvió a nivel internacional hacia la nostalgia y junto a películas contraculturales o sobre la modernidad se produjeron en todos los países obras que recuperaban los tranquilos días del pasado. En Estados Unidos, donde seguía vigente el Código Hays de autocensura de las principales productoras por el que se pretendía no corromper a la sociedad —el mal debía ser castigado y los matrimonios dormir en camas separadas— la insatisfacción, la juventud y los movimientos de cambio eran notorios en films como *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), *El rock de la cárcel* (Richard Thorpe, 1957), *El apartamento* (Billy Wilder, 1960), *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), que acabó con las listas negras de Hollywood.

Pero no por ello desaparecieron, más bien al contrario, películas nostálgicas del espectáculo del siglo XIX, de la Belle Époque y los años veinte como *Moulin Rouge* (John Huston, 1952), *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1952), *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954), *Pal Joey* (1957), *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) o *Can Can* (Walter Lang, 1960). Ni tampoco las divertidas comedias románticas en las que los roles de sexo quedaban claros, eso sí, con mujeres modernas y a la moda como en las películas de Doris Day y hombres conquistadores y apuestos del tipo Rock Hudson (*Confidencias a medianoche*: Michael Gordon, 1959) que eran atrapados por las redes del matrimonio y sus problemas, tal y como puede verse en las populares cintas de Marilyn Monroe o incluso en las de Audrey Hepburn, que además eran humorísticas reflexiones sobre el amor y el papel de la mujer frente y en relación al hombre.

Cazar marido era gracioso porque las féminas podían hacer más cosas, comenzaban a tener vidas independientes en las que el amor tradicional no era el centro de su universo y, además, las convenciones sociales sobre los roles femeninos y masculinos entraban en debate y confrontación con la realidad del momento. Por ello, se miraba con nostalgia al pasado, pero al mismo tiempo, ese mundo de antaño era revisitado con muchas paradojas, criticándose el esquema de sexos, señalándose la hipocresía del pasado y evidenciando la decadencia de aquellas sociedades ya antiguas o de los rígidos mitos del amor romántico; pese a que todo ello no deba entenderse como un rechazo al amor, la familia y los finales felices, pues el amor siguió siendo un tema fundamental del cine y la vida.

A esa realidad responde *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), que se convertiría en el taquillazo del cine español durante mucho tiempo: por un lado, recuperaba

los cuplés que se habían quedado antiguos en la Guerra Civil, pero que formaban parte de la memoria sentimental de la generación que envejecía en los cincuenta y se enfrentaba a un mundo nuevo; por otro, rescataba un tiempo de libertad del pasado, que en el caso español era la dictadura de Primo de Rivera y la II República. María Luján, la protagonista de la película de Orduña, es una mujer fuerte, trabajadora, soltera, que mantiene relaciones sentimentales fuera de su clase y con hombres mayores y menores, que bebe, juega y cuyo comportamiento es abiertamente seductor, siendo celebrada por el público que no condena su actitud, aunque a veces se ha leído su final —cuestión que consideramos equivocada, Velasco Molpeceres, 2019: 129-151— reduciéndolo a una moraleja sobre la vida que no debía vivirse en la España de Franco.

Desde ese punto de vista nos interesamos por *Miss Cuplé* (1959), pues retoma el éxito de *El último cuplé* y lleva la fisura que representa la figura de María Luján más allá, preguntándose abiertamente por el amor, por los mitos románticos vendidos por los medios de comunicación y por el rol de la mujer en sociedad del momento.

4. *Miss Cuplé* (1959): la historia de una producción

En 1957 se estrenó *El último cuplé*, una película por la que nadie apostaba, pero que devolvió a Juan de Orduña a un éxito aún mayor que el de *Locura de amor* (1948), sobre Juana la Loca. Estas dos películas le hicieron “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” (Vizcaíno Casas, 1966: 209).

El Último cuplé, con guion de Arozamena y Mas-Guindal, es la historia del ascenso y caída de la cupletista María Luján, así como de sus amores. Inicialmente, el plan de Orduña era rodar una biografía de Raquel Meller, pero sus tratos con la cantante no fructificaron. En consecuencia, el cineasta decidió adaptar la vida de distintas cupletistas para hacer un homenaje a sus tiempos.

Con la película, Sara Montiel se convirtió en una estrella y recuperó el erotismo en las pantallas, tanto por su impresionante belleza y *sex appeal*, como por el modo de entonar los cuplés, con una voz grave y sensual. María es un personaje fuerte, que trabaja y que encuentra en el escenario la llama vital para desarrollarse como persona. A lo largo de la obra, mantiene relaciones sentimentales con diferentes personajes —su primer novio, Cándido; el empresario teatral, don Juan y un torero más joven, Pepe— pero sin llegar a casarse. Además, dado que al principio trabaja como corista en el teatro de la zarzuela, presenta sin ambages el mundo de los padrinos y de la prostitución encubierta, al que su personaje se niega.

Y no es casualidad que Montiel se convirtiera en un icono gay inmediatamente, como ya hemos comentado (Perriam, 2006: 196-210). Tampoco que el papel de Montiel en *El último cuplé* marcara un hito entre las mujeres del cine del franquismo —y no solo porque la actriz fue censurada, ya que el matrimonio civil con Anthony Mann no era reconocido—, como señala Donapetry (2000, 225-233). Sin embargo, Orduña disfrutó poco la fortuna de *El último cuplé*; lo lógico hubiera sido que Montiel hiciera su siguiente película: *La Tirana*, un musical sobre la actriz de la época de Goya. Pero Benito Perojo se interpuso y le ofreció el guion *La violetera*, escrito también por Arozamena, que fue un éxito.

Sin embargo, el aplauso de estas películas no solo concitó interés en el mundo del cine, con intentos de replicarla, sino que una serie de ofendidos pleitearon contra *El último cuplé*, destacando el pleito interpuesto ocho meses después del estreno por el Gran Duque Vladimiro de Rusia: este se consideraba reflejado en el personaje del duque que se prendaba de María hasta acosarla, así que demandó a Orduña y a CIFESA por difamación e injurias, pretendiendo que se suprimiera la escena y se le indemnizara por daños y perjuicios con diez millones de pesetas. Pese a que el asunto no se sostenía —él había nacido en 1917 y esa trama se ambientaba en 1919— en enero de 1958 se suspendió la exhibición. Al final, el Gran Duque accedió a que se pasara si suprimían su nombre.

Pero el asunto sirvió para dar que hablar aún más sobre *El último cuplé* y también para que Arozamena y Mas Guindal hicieran burla del asunto en el doble teatral y paródico de la película que se tituló *El pleito del último cuplé* y se estrenó en junio de 1958 en Madrid, junto a otros montajes que buscaban remedar la fortuna del film. Como explica *La Estafeta Literaria*² era una “adaptación al teatro de los ‘trozos’ del argumento que más vivamente quedaron en la memoria de los espectadores”. Para ‘sacar’ al espectador de la visión cinematográfica que recordaba y “trasladarlo a su ‘fundición’ teatral”, proyectaban el principio de la película y arrancaban de “la ‘versión’ teatral, con la pirandelliana intervención y entrada de los actores y personajes”.

En todo caso, el éxito de la producción y también de *La violetera* animó a Arozamena y Mas Guindal a filmar esta parodia de *El último cuplé*, aunque creando a su vez una nueva obra. La producción está hecha a medida de Mary Santpere, que estaba en el mejor momento de su carrera. Hija de José Santpere, el rey del Paralelo, la Mary fue llamada también ‘la fea más guapa del mundo’. Era alta y poco agraciada, pero como le decía su padre, tenía personalidad. Su primera actuación, debido a que los comités revolucionarios de la CNT y de la FAI colectivizaron el teatro, fue en *El Tenorio musical* (1937) pero fue la siguiente, en el vodevil *Mariano de la O* (1938), una parodia de la copla *María de la O*, la que marcaría su carrera.

En realidad, participó en ella como protagonista porque la estrella huyó a Francia por la Guerra Civil y el señor Santpere decidió probarla. El éxito fue tal que Mary no pudo sobreponerse a la emoción: no creía que la apreciaran tanto cuando siempre le habían recriminado lo fea que era. Ese año protagonizó también su primera película. Tras la guerra, Mary se casó y tuvo dos hijos y hasta años después no volvió al cine (1942) ni al teatro (1948).

Buena parte de estos avatares se recogen en el guion de *Miss Cuplé* (1959), que aprovecha la vida de Santpere: en la misma, la joven es hija de Estela Marco, una cupletista venida a menos que se mantiene alquilando habitaciones. La poca belleza y la soberbia altura de Mary hacen que su madre lamente su destino y que continuamente la compare consigo misma, haciéndola responsable de su mala suerte. La bondad de la joven, que también quiere dedicarse a la escena, choca con la realidad que le dice que, como no es guapa, no tiene derecho a cumplir sus sueños. Y lo mismo le pasa en el teatro, donde tampoco parece tener lugar. Sin embargo, cuando la protagonista de una obra no puede actuar es ella quien la sustituye. Con poca confianza, triunfa en el espectáculo y parece haber encontrado un amor.

² Castellano, J. “Teatro Goya ‘El pleito del ultimo cuplé’ de J. M.º de Arozamena y J. Mas Guindal”. *La estafeta literaria*, 21/06/58, 9-10.

Pero no es cierto. En el teatro la gente se divierte con la fea de Mary haciendo posturas cómicas y en la vida real esos mismos solo pueden compadecerse de ella. El novio que cree tener, Paco, es un joven que se interesa por ella para que su madre venda su casa y que acaba siendo su pretendiente debido a un malentendido. Realmente está enamorado de la bella Charo, huésped de las Marco, a quien ha pedido matrimonio. Pero ella no lo sabe y solo al final parece irreversible que lo descubra. Tras unas vacaciones, el entorno de la artista presiona a Paco para que confiese a Mary la verdad. Él decide hacerlo y mientras vuela de Barcelona a Madrid le escribe una carta de desamor a la chica a la que nunca quiso.

Pero el destino se interpone en este triángulo amoroso: el avión se estrella, el hombre muere y nadie se atreve a decir a Mary la verdad, salvo una actriz envidiosa que le dice que en realidad él quería a su amiga. Mary se niega a creerlo, pero para confirmarlo, llama a la chica quien, junto a su madre —quien, para empeorar las cosas, es la viuda del otro hombre que había gustado a la cantante—, por compasión, le dice que en realidad el fallecido estaba enamorado de Mary. Con lágrimas en los ojos, y al mismo tiempo con una sonrisa por haber sido amada, sale la actriz al escenario para acabar la función y con un primer plano de su rostro —que funde la máscara de la comedia y la tragedia como en el teatro clásico— termina la película.

5. El último cuplé de Miss Cuplé

Como hemos señalado, *Miss Cuplé* (1959) es una parodia de *El último cuplé* (1957), aunque también incluye referencias a *La violetera*, hecha a medida de Mary Santpere y que incluye una readaptación del *Pleito del último cuplé*. La dificultad en *Miss Cuplé* era replicar *El último cuplé* sin dejar de ser una película nueva y contar una historia sobre el nuevo auge del cuplé al mismo tiempo que sobre una mujer que los interpreta —cuya vida y características están en las antípodas de las de Montiel/Luján—.

El principio de *Miss Cuplé* es toda una declaración de intenciones: *El último cuplé* comenzaba con una voz en off —a la que precede el ritmo de *Sus pícaros ojos*, que luego sabremos que tiene relevancia en la historia porque incluye el romance de María y Pepe— proyectada sobre el teatro donde después muere Luján que explicaba que la película estaba dedicada al “recuerdo de aquellas mujeres que un día supieron conmovier con la magia breve del cuplé” y que era un homenaje a las cupletistas a través de una “historia inventada que pudo ser real”. En cambio, en *Miss Cuplé* vemos a esas mismas cupletistas colgadas de las paredes de una casa mientras se oyen cuplés de fondo y cómo les quitan el polvo; una clara metáfora de lo que la sátira va a contener. Aunque, eso sí, también nos advierten de que todo es ficticio y “cualquier parecido que pudiera encontrarse” con la realidad es pura coincidencia; aunque con la ficción, como venimos diciendo, tiene muchos parecidos.

Entre las parodias claras a *El último cuplé*, la más importante es la diferencia entre Mary Marco y María Luján, o entre Mary Santpere y Sara Montiel, que es la que se aprovecha para armar la trama de *Miss Cuplé*: frente a la apabullante belleza de Sara, María es fea. Además, cabe mencionar que Montiel aparece referenciada explícitamente cuando las Marco, madre e hija, oyen el cuplé *Nena* por la radio, en la versión interpretada por ella en *El último cuplé* y ambas disfrutaban de la canción. También vemos a Montiel por detrás de un periódico cuando Estela lee las críticas del debut de Mary en el periódico.



Imágenes 1 y 2. Los carteles de promoción de las artistas.

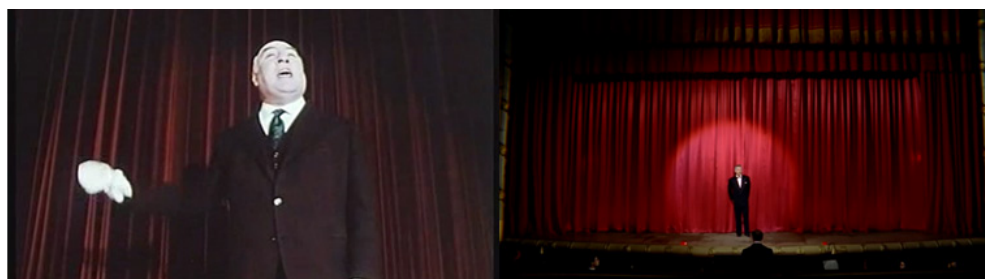
[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].



Imágenes 3 y 4. Interpretación en ambos filmes del tema *Fumando espero*.

[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

Entre las escenas o planos de *El último cuplé* que aparecen replicados están la interpretación de Mary del tango *Fumando espero*, que incluso emula la escena en la *chaise longue* y la ambientación —la bata de la pianista es casi idéntica a la tela del mueble, el kimono de Mary se parece a la bata de la Luján y también al mantón del piano, etc.—; aunque por supuesto frente al erotismo y belleza deslumbrante de Montiel aquí solo hay comicidad.

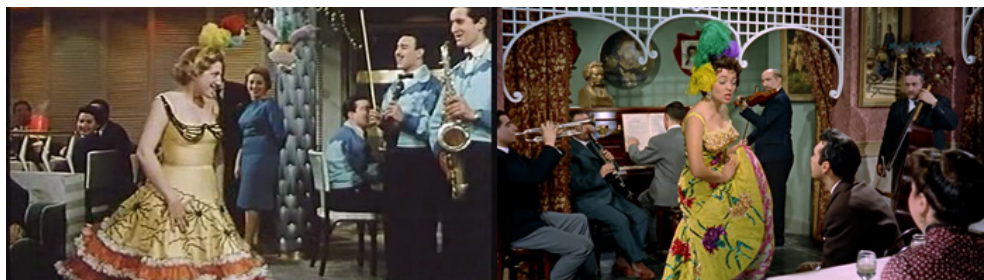


Imágenes 5 y 6. Presentación en ambas películas del cuplé *Nena*.

[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

Otra escena replicada es la presentación de don Juan del cuplé *Nena* en la función homenaje a la Luján, que resulta ser la última. En *Miss Cuplé*, esta introducción tiene lugar cuando Mary debuta, sustituyendo a una cantante que se acaba de desmayar en el escenario y no puede continuar. La puesta en escena es idéntica: el director del teatro presenta, sobre el telón rojo, a la artista.

El contrapunto radica en que frente a la seriedad y belleza con la que Montiel interpreta el cuplé que la lleva a la muerte, Santpere lo hace en tono cómico. Y el drama es, como sabremos cuando acabe, que ella lo cantaba en serio pero la gente se lo tomaba en broma —porque es fea y la única forma en que la sociedad tiene en cuenta a una mujer es en lo que respecta a su juventud y belleza, como señala don Fernando poco después al cuestionarse todos cómo es posible que no se hubieran fijado en su talento—.



Imágenes 7 y 8. Reminiscencia en el vestuario de Mary al de María Lujan.
[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

Después del debut de Mary, ella y los promotores de la obra, así como Paco y un personaje muy amanerado sobre el que luego hablaremos, van a un restaurante a celebrarlo. La escena replica una de *El último cuplé* en que el grupo que acompaña a María Luján va al *Moulin Rouge*, teniendo lugar el encuentro fatal entre la cantante y el duque ruso que se propasa con ella mientras canta para el público. Aquí, Mary también entona una melodía para la sala de fiestas: *Ketty*, sobre una chica que cautiva a todos los hombres, que mueren de amor por ella. La cantante aprovecha para seducir a Paco, de quien obtiene una respuesta que parece ser un sí, aunque en realidad no es así.

Lo que sí es cierto es que, como cuando Montiel interpreta *La nieta de Carmen* y cuenta que está enamorada de un joven que quiere ser torero —y se identifica con el personaje de Mérimée que acaba costándole la vida a sus amantes—, aquí Paco también va a morir tras ser tocado por el amor de Mary. El vestuario, además, es una reminiscencia del vestido que lleva la Luján cuando ensaya por primera vez el *Ven y ven* ante don Juan.



Imágenes 9 y 10. Interpretación en sendas películas de la canción *Mon homme*.
[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

Otra escena replicada es la interpretación de la canción *Mon homme*, que en este caso no hace referencia a *El último cuplé* (1957) sino a *La violetera* (1958), igualmente protagonizada por Sara Montiel. La puesta en escena es idéntica a la de *Es mi hombre*, que Montiel interpreta en español y Santpere en francés: una farola —que es el elemento cómico principal, pues Mary carga con ella al principio y al final del número, quitando toda la sensualidad que tiene esa Montiel prostituta que hace la calle para su chulo—, los puentes de París y el vestuario casi idéntico —el conjunto rojo y negro, con una lazada al cuello—. Se trata de la segunda canción que habla de un mal hombre y los abusos que hace a su enamorada, que le mantiene, en lo que es una clara alusión a la relación que tiene Mary con Paco; él está enamorado de Charo, con quien ve el número entre cajas, pero sigue el aire de la cantante porque tiene en mente hacer negocio con el chalet de su madre.



Imágenes 11 y 12: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) en los que Santpere interpreta *Ladrón*. [Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

En realidad, la primera, es la interpretación del cuplé *Ladrón*, que Mary canta sustituyendo a la vedette en un ensayo al que no ha ido por estar enferma. Y esta escena no carece de interés, pues en ella se reprocha a un hombre que está con una mujer para sacarle dinero y Mary personifica esa circunstancia en Paco, a quien intenta seducir, preconizando lo que va a pasar. Cabe mencionar además que el número incluye diferentes planos interesantes.

En primer lugar, Mary también interactúa con un responsable del teatro que es claramente homosexual por su amaneramiento —lo que nos confirma veladamente la vedette malograda cuando le dice que la censura cortaría el insulto que quiere decirle— al que le canta el verso “(trabajando) para ti / soy bestia más que mujer”, aludiendo a su desafecto hacia las mujeres. Y, después, coge un hombre cartón con el que baila y es imposible sustraerse de esa nariz de Pinocho que no solo parece advertirle de las mentiras de los hombres con su evidente perfil fálico.

Otra cuestión interesante es que Amalia Escuder, la vedette a la que sustituye primero en este ensayo y luego tras desmayarse en escena, precisamente en un número que recuerda a los sucesos ocurridos en la verbena de San Antonio a María Luján —es decir, el comienzo de su romance con Pepe, que la piropea, y que viste igual que los mozos que admiran a la vedette—, se parece un poco a Sara Montiel con el cardado y el estilismo de mujer fatal, aunque envejecida, cuestión que se le reprocha toda la película.

Además, tiene un novio pianista más joven que ella que es idéntico a Pepe Molina en *El último cuplé*, sobre el que se hacen chanzas. Pero incluso hay un retruécano a todo esto: el personaje replica lo ocurrido durante la representación de la obra *El*

pleito del último cuplé en la que la mexicana Sofía Álvarez fue sustituida tras caer enferma, no volviendo al cartel al recuperarse, y demandó la obra de Arozamena y Mas Guindal, acudiendo además a la prensa —como esta vedette dice que hará—.



Imágenes 13 y 14. Amalia y su novio en el número de la verbena de San Antonio.

[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].



Imágenes 15 y 16. Las Marías agradecen sus homenajes.

[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

Además, en *Miss Cuplé* vuelve a repetirse la presentación de María Luján por don Juan, antes de cantar *Nena* en *El último cuplé*, cuando es coronada, como su madre años atrás, *Miss Cuplé* después de cantar *Mon homme*. Tras el discurso, en este caso, del promotor teatral Fernando, ella dice unas palabras igual que hace Sara Montiel tras recibir el homenaje de Juan; incluso los gestos son idénticos. La escena también recuerda a otra de *El último cuplé* en que María es coronada reina de la belleza en un baile.



Imágenes 17 y 18. Las Marías presienten la muerte de sus novios.

[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

El final de la película, aunque distinto, incluye igualmente una escena en la que Mary prelude la muerte de su amado Paco llevándose una mano al pecho, del mismo modo en que María Luján presiente la cogida mortal de Pepe poco antes de ir a la plaza a verle torear. Y en ambos casos ocurre igual: los dos novios fallecen.



Imágenes 19 y 20. Paralelismo entre ambas en la secuencia final.
[Fuente: Fotogramas de *Miss Cuplé* (1959) y de *El último cuplé* (1957)].

Tras producirse esas muertes que dejan a las protagonistas sin corazón, ambas tienen que sobreponerse para actuar y mantenerse, aunque lo único que desean es estar a solas con el dolor de su amor perdido. Así sale al escenario, en el que precisamente resuenan los acordes de *Sus pícaros ojos*, la primera canción que oímos en *El último cuplé*, en el prólogo, y también el primer cuplé que entona María Luján, que incluye las palabras con las que ella y Pepe se enamoraron. El público la ovaciona y vemos un escenario cada vez más pequeño, oculto por los aplausos. El último movimiento de cámara pasa de ese plano general a uno muy cerrado en el rostro de Mary, que llora por su destino: como en la canción que acaba de entonar, ahora está “soltera y sola en la vida... por una mala partida” —que es fea—. La escena es casi idéntica a las lágrimas de Montiel en *El último cuplé*, cuando canta *Nena*, canción fatal con la que va a morir, y también a la del final de *La violetera* (1958), en las que la belleza de la actriz resplandece.

Sin embargo, los aplausos alegran un poco su corazón y esboza una breve sonrisa, que se descompone al temblarle la barbilla por el llanto que la acecha. Mary se siente agradecida de haber cumplido el deseo de su vida: conocer el amor, aunque los espectadores sabemos que no ha sido así. Y con los ojos llenos de lágrimas termina la película impresionando las letras de fin sobre su cara que funde la máscara trágica y la cómica del teatro griego en el rostro de Mary Santpere. Pues, como se nos ha avisado varias veces en la obra, tras el humor está la verdad del drama, que es terrible.

6. Conclusiones

La hipótesis de partida de esta investigación era que *Miss Cuplé* (1959) es una parodia, en primer lugar, de *El último cuplé* (1957), y creemos que así lo hemos demostrado analizando escenas que estaban directamente recreadas en ella y también explicando las circunstancias de producción de *Miss Cuplé* y su vínculo con la película de Juan de Orduña. Por otra parte, también señalábamos que, en su condición de obra humorística, era al mismo tiempo no solo una sátira de *El último cuplé* sino también de la sociedad española, en tanto que ridiculiza la cuplemania desatada por la pelícu-

la de Montiel y también la nostalgia referida a los inicios del siglo XX. La afición por el mirar atrás, al pasado mítico de España, también es censurada y no es casualidad que Orduña dirigiera, además de *El último cuplé*, melodramas históricos imperiales de España, a los que el franquismo fue tan adepto. Arozamena y Mas Guindal reprochan el gusto nacional por el polvo, como se ve en la primera escena del prólogo en el que la criada de la casa de las Marco limpia los retratos de las cupletistas.

Por otra parte, *Miss Cuplé* critica también la hipocresía de la modernidad en España y aparecen varios elementos que, de no estar tratados en tono de parodia, parecerían casi propagandísticos del desarrollo económico que desde principios de los sesenta vivía el país. Así aparecen escenas del Madrid más moderno: los teatros con sus luces de neón como Broadway, los coches lujosos corriendo por la carretera, un desfile de modas como las parisinas, los edificios altos en los que trabaja Paco y que están cambiando el rostro de la capital, las vacaciones de esquí y, por supuesto, el cosmopolita vuelo de Iberia que une Barcelona y Madrid; que se replican a su vez con el humor negro que sitúa al espectador muy lejos de la corrección política del régimen de Franco que promocionaba el desarrollo que se estaba logrando.

El vuelo acaba estrellándose y Paco muere en él, las modernas construcciones en las que Paco trabaja se nos enseñan, por un lado, como ejemplos de especulación inmobiliaria —el chalet de la madre de Mary que quiere tirar para hacer dos casas altas y por el que parece dispuesto a seducir a la cantante— y, por otro, se nos presenta a Paco piropeando a Charo, siguiendo el estereotipo más zafio de obrero. Además, en el viaje a la nieve salta a la vista que ni Paco ni Mary saben esquiar y los teatros, tan modernos, están llenos de polvo. Por otra parte, también vemos claramente que las Marco deben trucar el contador de luz para poder pagar a la compañía, que tienen que realquilar su casa a inquilinos como si fuera una pensión y que pasan grandes necesidades. La poca complacencia con el Régimen se refleja en varias secuencias incómodas para la moral imperante, como las que atañen al personaje que es amañado y claramente homosexual, al que Amalia le reprocha que no pasaría la censura si le dijera lo que se comenta de él por la calle; también en la condición de María Marco de hija ilegítima de Estela Marco, las diferentes referencias a las relaciones prematrimoniales de ella y otras cupletistas en el pasado y sobre todo en el repaso de los periódicos que hace Estela a Mary buscando las críticas del debut.

Pero la crítica que más dura es, sin lugar a dudas, se refiere a los roles de género en la España de Franco: en primer lugar, se lamenta que de las mujeres solo se valore su juventud y belleza, relegando todo lo demás a un segundo plano como evidencia claramente el personaje de Mary. También se critica la obsesión por el matrimonio de todas las mujeres, a lo que les obliga la sociedad, pese a que ninguno de los hombres de la película merece la pena, salvo don Fernando, que es precisamente el que reflexiona sobre la mezquindad social con las mujeres y al que critican continuamente su generosidad, ya que no parece plausible que no quiera nada —es decir, sexo— de ellas, aunque queda claro que es heterosexual.

De este modo, la película resulta al mismo tiempo una parodia de *El último cuplé* en la que, como se dice en la propia obra, la risa esconde el drama. Y, por todo esto, consideramos que el estudio de *Miss Cuplé*, que resulta una dura sátira de la sociedad franquista, supone un trabajo de valor para comprender el cambio social experimentado en España, especialmente el relacionado con la mujer. Este trabajo además suple una laguna historiográfica, pues no hemos conseguido encontrar ninguna investigación acerca de este filme.

7. Bibliografía

- Caparros Lera, José María; Crussells, Magí y De España, Rafael. (2007). *Las grandes películas del cine español*. Ediciones Jc.
- Donapetry, María. (2000). “Conversación con Sara Montiel: ‘Trátame de tú’”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, núm. 1, 225-233. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/20641505?seq=1#page_scan_tab_contents (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- García-Defez, Olga. (2018). “Modernidad y figuras femeninas en La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)”. *L'Atalante*, vol. 25, 205-220. Recuperado de <http://www.revista-atalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=480> (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- González Requena, Jesús. (1996). “El texto: tres registros y una dimensión”. *Trama y fondo: revista de cultura*, vol.1, núm. 1, 3-32. Recuperado de http://www.tramayfondo.com/revista/libros/138/1_Jesus-Gonzalez-Requena.pdf (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- Gómez Alonso, Rafael. (2006). “El turismo no es un gran invento: aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60”. *Área abierta*, vol. 15, núm. 1. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/38810635.pdf> (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- Huerta-Florian, Miguel Ángel y Pérez-Morán, Ernesto. (2012). “La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ‘ciclo Paco Martínez Soria’”. *Comunicación y sociedad*, vol. 25, núm. 1, 289-312. Recuperado de https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=414 (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- Kracauer, Siegfried. (1947). *From Caligari to Hitler: A psychological study of the German film*. Princeton University Press.
- Méndez Leite, Fernando. (1975). *Historia del cine español en 100 películas*, Jupey Ribade-neyra.
- Nieto Jiménez, Rafael. (2014). *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*. Asociación Shangri La Textos Aparte.
- Perriam, Chris. (2006). “Sara Montiel: entre dos mitos”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 54, 196-210. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/252/253> (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- Rincón Díez, Aintzane. (2013). “Marisol y tío Agustín: Dos paletos en Madrid: un estudio del éxodo desarrollista a través del cine”. *Ecléctica*, núm. 2, 90-101. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4326277> (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- Rorty, Richard. (1990). *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Rosenstone, Robert. A. (1995). *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history*. Harvard University Press.
- Seguin, Jean-Claude. (1992). “Sara Montiel: le corps mythique”. *Hispanística XX*, núm. 9, 301-316. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3506959> (Fecha de acceso: 17/09/2017).
- Velasco Molpeceres, Ana María. (2019). “‘El último cuplé’ (1957): un desafío femenino en el cine del franquismo”. *Revista Historia Autónoma*, núm. 14, 129-151. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/687203> (Fecha de acceso: 19/05/2019)
- Vizcaíno Casas, Fernando. (1966). *Diccionario del cine español: 1896-1965*. Madrid: Editora Nacional.