

## Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)<sup>1</sup>

Aintzane Rincón<sup>2</sup>

Recibido: 13 de enero de 2018 / Aceptado: 04 de octubre de 2018

**Resumen.** El análisis de la figura de Marisol/Pepa Flores, uno de los iconos más populares de la segunda mitad del siglo XX, resulta relevante para estudiar los cambios sociales y políticos en España desde 1960 hasta 1985. Esta investigación analiza los distintos significados políticos que fue adoptando la celebridad en contextos distintos, poniendo de relieve que estos no se sucedieron linealmente en el tiempo y que las nuevas connotaciones no consiguieron desplazar totalmente las viejas. Al contrario, todos estos significados convivieron, aun en conflicto, poniendo de manifiesto la capacidad de una figura cultural para trabajar políticamente en direcciones opuestas.

**Palabras clave:** Cultura de masas; star-system; género; franquismo; transición.

## Marisol and Pepa Flores. The political meanings of a star (1960-1985)

**Abstract.** Marisol/Pepa Flores was one of the most popular icons of the second half of the twentieth century. I would argue that the analysis of this star is relevant to the study of social and political changes in Spain from 1960 to 1985. This research analyzes the different political meanings the celebrity adopted in different contexts, emphasizing that they were not happening linearly over time, and that these new connotations did not fully displace the old ones. On the contrary, all these meanings coexisted, highlighting the capacity of a cultural figure to work politically in opposite directions.

**Keywords:** Mass-culture; star-system; gender; francoism; transition.

**Sumario.** Introducción. 1. Marisol, “la flamenquilla de la Coca-Cola” (1960-1971). 2. España en transición: de Marisol a Pepa Flores (1972-1979). 3. La España de los años ochenta. Pepa Flores y el desencanto (1980-1985). 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Rincón, A. (año). “Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 41: 351-371.

### Introducción

En las próximas páginas plantearé que el cuerpo de Marisol/Pepa Flores sirvió como metáfora de gran capacidad expresiva de los distintos contextos de la España de la

<sup>1</sup> Deseo agradecer a Nerea Aresti y a Mercedes Arbaiza sus comentarios y ayuda en la realización de este artículo que ha sido desarrollado en el marco del proyecto “La experiencia de la sociedad moderna en España: Emociones, relaciones de género y subjetividades (siglos XIX y XX)”, código: HAR2016-78223-C2-1-P, financiado por MINECO y FEDER, y del Grupo de Investigación Universitaria de la UPV/EHU “La experiencia de la sociedad moderna en España, 1870-1990”, GIU17/037.

<sup>2</sup> Universidad del País Vasco, UPV/EHU (España)  
E-mail: aintzane.rincon@ehu.es  
<https://orcid.org/0000-0001-8821-4465>

segunda mitad del siglo XX adquiriendo significados políticos diversos<sup>3</sup>. La joven entusiasmó al público desde su primera aparición pública en 1960 y ocupó un lugar protagonista en el terreno artístico y mediático del país hasta su retirada en 1985. Estos veinticinco años fueron testigos de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales muy importantes. En todos estos años, la figura de la intérprete mostró una enorme versatilidad para adaptarse a los cambios que se fueron sucediendo. En el periodo desarrollista, que alumbró la España optimista y de confianza en el progreso, el aspecto y carácter híbrido de la malagueña se adaptó a la idea de “modernidad aceptable” que auspició el régimen, también en términos de género. Años más tarde, en la transición, su cuerpo desnudo alegorizó la idea de un tiempo nuevo, caracterizado por la liberación de las costumbres, y su voz musicó el discurso feminista. Finalmente, en los años ochenta, la artista se convirtió en metáfora de lo que algunos sectores de la izquierda radical vivieron como el retiro de la combatividad que había caracterizado el final del franquismo. Así, en su trayectoria la actriz adquirió significados distintos acordes a cada contexto histórico, lo que le permitió mantener una importante conexión con la sociedad de su tiempo. Esta capacidad de diálogo convirtió a Marisol en un dispositivo cultural de gran eficacia interpeladora en la opinión pública

Los efectos producidos por el fenómeno Marisol en las subjetividades serían diferentes entre mujeres y hombres a lo largo del tiempo, y las categorías de clase, nación y edad determinarían también las lecturas de cada espectador y espectadora con relación al mismo. Aunque la evaluación de los efectos materiales producidos por esta celebridad desborde las posibilidades del presente artículo, quisiera apuntar que, a mi modo de ver, incluso aunque Marisol pudiera tan solo ser algo con lo que identificarse en el terreno de la fantasía –sin posibilidades de materialización real–, pudo dejar huella en las diferentes subjetividades participando en la construcción de las identidades de, fundamentalmente, las mujeres de su tiempo. En este sentido conectamos con los planteamientos que realiza Jackie Stacey a propósito de su investigación sobre la relación de las espectadoras británicas de las décadas de 1940 y 1950 con las estrellas de Hollywood, en la que estudia los efectos producidos por las actrices del séptimo arte en las mujeres –tanto en el momento de visualización del filme como fuera de él– y en la que diferencia (de forma no excluyente) entre la identificación con consecuencias en la práctica cotidiana y la identificación dentro de la fantasía, resultan una referencia fundamental<sup>4</sup>. En definitiva, la malagueña se nos presenta como un agente social de relevancia histórica que, en una relación de ida y vuelta, se nutrió de los contextos cambiantes que ayudó a construir.

Indagar en torno a los procesos de significación que afectaron a esta celebridad y a cómo influyó en ellos el paso del tiempo será el objetivo de este artículo. Analizaré las características que permitieron a la joven servir de metáfora tan eficaz en los diferentes contextos a los que, de algún modo, dio cuerpo. Y, relacionado con ello, me preguntaré cómo operó la dimensión de género en este juego representativo. Para el estudio, no me limitaré al análisis de la labor interpretativa propiamente dicha, sino que tendré en cuenta todo el circuito productivo, mediático y comercial generado en

<sup>3</sup> Apoyo mi investigación en la propuesta de George Lakoff y Mark Johnson en relación a que nuestra comprensión del mundo es, en buena medida, metafórica. En: *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 34.

<sup>4</sup> Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994, particularmente pp. 126-175.

torno a ella<sup>5</sup>. Esto se traduce en el manejo de unos materiales muy numerosos y heterogéneos: un total de veinte largometrajes de ficción en los que participó como protagonista o con una presencia más circunstancial que funcionaría a modo de reclamo para las películas –como fue el caso de *El taxi de los conflictos* (José Luis Sáenz de Heredia y Mariano Ozores, 1969)–; un amplio repertorio musical con grandísimos éxitos como, entre otros, *Corre, corre, caballito* (1960), *Tómbola* (1962), *Corazón contento* (1968), *Niña* (1972) o *Háblame del mar, marinero* (1976); o modernos videoclips como el de *El Porompompero 2001* cantado en inglés y en chino o *Mami Panchita* que pudieron verse en el programa especial musical de Televisión Española *360° en torno a...* *Marisol* (Valerio Lazarov, 1972). Por otro lado, la malagueña sirvió como imagen para la publicidad de, entre otras marcas, *Coca-Cola* (1964), *televisores ANGLO* (1964), *Jabón LUX* (1970) o *Champú Stilo* (1983); a la inversa, la artista generó un importante mercado de muñecas, cromos o tebeos. El interés por la vida artística y privada de la joven produjo abundante material informativo que se publicó en diferentes soportes: NO-DO, prensa diaria, revistas juveniles, infantiles, cinematográficas o generalistas, prensa rosa o *del corazón* y diversos programas de televisión, entre otros<sup>6</sup>. Solo a partir de una mirada crítica a los variados materiales producidos en torno a la artista podemos comprender el significado histórico del *fenómeno de Marisol* en toda su complejidad.

### 1. Marisol, “la flamenquilla de la Coca-Cola” (1960-1971)

En el tono irónico que caracterizaba su prosa, Terenci Moix resaltó el cruce cultural que personificó la joven Marisol en los años sesenta definiéndola como “la flamenquilla de la *Coca-Cola*”<sup>7</sup>, en referencia a un anuncio de televisión que protagonizó la actriz vestida de folclórica y llamando al público al consumo del producto americano a través de una canción de tono andaluz. Todo el imaginario construido en torno a la intérprete se definió en estos mismos términos, haciéndola aparecer como icono paradigmático de modernidad sin resultar amenazadora:

Rubia y de ojos azules en un país latino en que predominan las morenas, pero preservando su identidad y gracejo andaluz, ofrecía un *look* muy personalizado en nuestro *star-system*... Resultaba exótica y próxima a la vez, reuniendo el atractivo y las ventajas de ambas condiciones<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Londres, Routledge, 2003, pp. 2-3; Gledhill, Christine: *Stardom. Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991, pp. xiii-xiv.

<sup>6</sup> Salvando las distancias y aunque no sea equiparable con el pasado, Marisol/Pepa Flores continúa despertando gran interés a pesar de su retirada en 1985 –y probablemente por ello–. La muestra más reciente de ello son, entre otros, los minutos de televisión en *prime-time* que han ocupado diferentes documentales sobre su trayectoria y su retirada como los programas especiales que dedicaron a la celebridad *Hormigas Blancas* (Tele5, 30 de agosto y 6 de septiembre de 2007) o *El legado de...* (Canal Sur, 4 de abril de 2016) o los documentales *¿Por qué Pepa Flores mató a Marisol?* (Antena3, 30 de enero de 2008), o *Marisol 2001. Las edades de Pepa Flores* (TVE2, 25 de mayo de 2012). Incluso A3Media produjo una miniserie para televisión de dos capítulos centrada en su biografía hasta la separación de Goyanes, titulada *Marisol, la película* (23 y 24 de marzo de 2009). Además, se han organizado exposiciones fotográficas de la artista e incluso una de sus hijas, Celia Flores, editó en 2016 un disco titulado *20 años de Marisol a Pepa Flores* en el que canta las canciones más populares de su madre.

<sup>7</sup> Moix, Terenci: *Suspiros de España: La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza&Janés, 1993, p. 278.

<sup>8</sup> Gubern, Román: “Teoría y práctica del ‘star-system’ infantil”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos de la imagen*, 38 (2001), p. 13.

Efectivamente, Marisol fue la figura paradigmática de la España optimista de los años sesenta, del desarrollo y del progreso franquistas. El gran público conoció a la actriz el 9 de septiembre del año 1960 con el estreno de la película *Un rayo de luz* (Luis Lucía). Su protagonismo en el filme fue el primer resultado del contrato en exclusiva (por diez años) que la niña –sus progenitores– firmó con el entonces famoso productor de cine, perteneciente a la élite franquista, Manuel J. Goyanes. La niña, que se trasladó a vivir a la casa de la familia de su descubridor, comenzó una frenética carrera profesional con el nombre de *Marisol*, logrando enseguida un gran éxito profesional y convirtiéndose en el proyecto empresarial más rentable de Goyanes. La malagueña no era la primera niña actriz del panorama cinematográfico español<sup>9</sup>, pero a diferencia de lo que sucedería con sus predecesoras, alrededor de Marisol se construyó un enorme entramado empresarial. A partir del extraordinario éxito de su primera película, se puso en marcha un mercado y una industria publicitaria nada habituales en la España de aquellos años: películas, discos, tebeos, recortables, cuadernos, cromos, banderines, revistas infantiles, la muñeca Marisol, e incluso una edición especial de la popular Mariquita Pérez, de la mano de un sinfín de actos públicos y giras por todo el mundo, destinados a la promoción de la nueva celebridad<sup>10</sup>.

La joven actriz se convirtió en la mercancía de una novedosa forma de producción cultural que formaba parte del contexto de transformaciones que vivía el país. Como en años anteriores, el franquismo continuó confiando en la capacidad de la industria cultural, y en particular de la cinematográfica, como medio de instrucción de las masas<sup>11</sup>. Así mientras que perduró una política de férreo control y fomento de producciones ideológicamente afines, en estos años sesenta fue ganando terreno una cultura más destinada a la evasión. Los diferentes productos de la cultura de masas tendieron y ayudaron a diluir de manera exitosa la vinculación entre los comportamientos normativos y el proyecto político franquista. Además, en sintonía con el contexto de una sociedad de consumo en auge, se multiplicó la presencia cotidiana de estos artefactos culturales en apariencia ideológicamente vacuos. La malagueña fue uno de los dispositivos de mayor éxito de este tipo de creación industrial y cultural, ayudando y colaborando muy activamente a la socialización del proyecto franquista desarrollista<sup>12</sup>.

En los años sesenta quedaban atrás los tiempos del hambre y se miraba al futuro con optimismo. En aquel contexto, una de las prioridades del régimen sería la de mostrar una imagen coherente que combinara elementos de renovación y de apertura, con la visión ultra-conservadora y totalizadora que le caracterizó desde sus orígenes.

<sup>9</sup> Heredero, Carlos: *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-61*, Madrid, Filmoteca, 1993, p. 226.

<sup>10</sup> Aguilar, José y Losada, Miguel: *Marisol*, Madrid, T&B, 2008, p. 15. Ver también Evans, Peter W.: “Marisol: The Spanish Cinderella”, en Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (ed.): *Spanish Popular Cinema*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2004, pp. 129-141; Triana-Toribio, Nuria: *Spanish National Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003, pp. 84-92; Pavlovic, Tatjana: *The Mobile Nation. España cambia de piel (1954-1964)*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 124-131.

<sup>11</sup> Para un análisis detallado sobre la visión que las diferentes sensibilidades que componían el franquismo en relación a las posibilidades del cine como medio para la socialización de las masas ver Díez, Emeterio: “El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pp. 141-157. Sobre las políticas de control y censura cultural ver Gubern, Román: *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.

<sup>12</sup> Rincón, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Universidad de Santiago de Compostela, 2014, pp. 16-17.

nes<sup>13</sup>. El *fenómeno de Marisol* trabajó con gran éxito en este sentido dando cuerpo a la idea de una nación, como ella, joven, prometedora, alegre y moderna, a la vez que casta y pura en sus intenciones y valores. Junto a la malagueña otras intérpretes juveniles ocuparon las pantallas de los cines de los años del desarrollismo –Joselito, Pili y Mili, Rocío Dúrcal, Karina o Ana Belén–<sup>14</sup>. La importante presencia en esta década de los sesenta de personajes jóvenes y adolescentes puede ser interpretada como un síntoma del estado de ánimo colectivo ilusionante y de expectativa de mejora de la vida material que se experimentó en aquel contexto. Un protagonismo juvenil que, por otro lado, puede ser entendido también como indicativo de la relevancia social que estaba adquiriendo este colectivo<sup>15</sup>. En cualquier caso, el impacto de Marisol fue mucho mayor que el de sus compañeras de profesión contemporáneas porque ella fue capaz de ofrecer mejor que ninguna otra la armonía entre dos mundos aparentemente opuestos: el de la modernidad y el de la autenticidad enraizada en la tradición, el de lo foráneo y lo nacional. Esta capacidad negociadora definió el éxito de Marisol en el contexto franquista.

Del mismo modo que los años del hambre quedaban atrás, igualmente Marisol representaba un punto y aparte de una feminidad connotada por la España gris de posguerra<sup>16</sup>. La niña rubia y de ojos azules ofrecía una imagen adecuada a los nuevos tiempos, luminosa, de ingenua inocencia y natural alegría. La trayectoria personal de la malagueña encarnó el relato franquista renovado, de acuerdo al cual el pasado de posguerra aparecía como una etapa felizmente superada y, a la vez, como un periodo necesario para alcanzar el progreso económico y el bienestar material de aquellos años sesenta<sup>17</sup>. De hecho, el recorrido vital de la propia intérprete se presen-

<sup>13</sup> Molinero, Carme e Ysàs, Pere: “Modernización económica e inmovilismo político (1959-1975)”, en Jesús A. Martínez (coord.): *Historia de España. Siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 129-242; Sánchez, Glicerio: “Inmovilismo político y cambio social en los años sesenta”, *Historia Contemporánea*, 26 (2003), pp. 13-33; Sesma Landrin, Nicolás: “Franquismo, ¿Estado de Derecho? Notas sobre la renovación del lenguaje político de la dictadura durante los años 60”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5 (2006), pp. 45-58.

<sup>14</sup> Pavlovic, Tatjana: *The Movie...*, pp. 111-118; Pavlovic, Tatjana, Perriam, Chris y Triana-Toribio, Nuria: “Stars, Modernity, and Celebrity Culture”, en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.): *A Companion to Spanish Cinema*, Malden, Wiley Blackwell, 2016, pp. 320-326.

<sup>15</sup> En esta década de los sesenta, la juventud irrumpió como agente social con proyecto cultural propio que se distanció cada vez más del orden y los valores de la generación anterior y de los que representaba el franquismo. Como en otras ocasiones la cinematografía y producción cultural afín al régimen se hizo eco y recogió elementos que tenían que ver con una juventud más o menos rebelde, para ofrecer una versión aceptable y domesticada de la misma. Coincidió con las expertas Mónica Moreno-Seco y Bárbara Ortuño cuando señalan que la juventud, como el género o la clase, es una categoría de gran importancia para la investigación del contexto de los años sesenta, en Moreno-Seco, Mónica y Ortuño Martínez, Bárbara (eds.): “Género, juventud y compromiso”, *Ayer*, 100 (2015), pp. 13-20. Para una mirada internacional occidental al respecto, ver Marwick, Arthur: *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>16</sup> Uno de los episodios musicales de la película *Ha llegado un ángel* (Luis Lucía, 1961) parecía hacer una referencia a este contraste de tipos de feminidad: en un momento del filme Marisol era aplaudida con entusiasmo por el público tras su actuación en contraste con la apatía que provocaba la actuación que segundos antes había realizado otra niña que respondía a modelos más agitados propios de los musicales folclóricos de las décadas de los cuarenta y cincuenta (0:51:27-0:57:07). Un estudio sobre aquellas heroínas gitanas de ojos, piel y cabellos oscuros con respecto a los cuales la joven malagueña marcaba distancia en Labanyi, Jo: “Raza, género y denegación en el cine español del primer Franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 32 (1999), pp. 22-42.

<sup>17</sup> En relación a las transformaciones socio culturales de estos años, ver Gracia García, Jordi y Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 271-282; Longhursts, Alex: “Culture and Development: The Impact of 1960s ‘desarrollismo’”, en Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres, Arnold, 2000, pp. 17-28; Pavlo-

tó como el epítome del país: Marisol provenía de un pasado de grandes dificultades económicas que había resultado superado<sup>18</sup>. Es aquí donde la ficción y la realidad se confundieron construyendo un personaje que irrumpió con gran poder performativo. La biografía de la intérprete inspiró algunas de las historias que protagonizó en la gran pantalla. Los largometrajes *Ha llegado un ángel* (Luis Lucía 1961) o *Búsqüeme a esa chica* (Fernando Palacios y George Sherman 1964), por ejemplo, narraron historias de ascenso social que se asemejaban a las propias vivencias de la malagueña. En concreto, ambos largometrajes ofrecieron episodios que parecían versiones cinematográficas del encuentro entre Manuel J. Goyanes y la niña en 1959<sup>19</sup>. Igualmente, los medios de comunicación tendieron a ofrecer una imagen de Marisol a la medida de sus personajes. Todo ello contribuyó a deshacer la frontera entre realidad y ficción, entre sus personajes y la intérprete, redoblando las posibilidades de éxito de su mensaje.

El franquismo, en su adaptación de este relato de promesa del ascenso social propio de las sociedades capitalistas, situó el cuerpo de las mujeres en el centro de su proyecto. Mientras que los nuevos estilos de vida fueron consolidándose como aspiraciones vitales legítimas, la fidelidad a los valores atávicos y, en concreto, al orden de género tradicional, se convirtió en una prioridad. Este principio estuvo muy presente en las películas protagonizadas por Marisol. En este sentido, la malagueña fue un dispositivo muy eficaz a la hora de construir unas relaciones de género aceptables para la década de los sesenta. En sus primeros papeles, la niña cumplió la función de encauzar las vidas torcidas de diferentes personajes. A partir de un lenguaje secularizado, la malagueña recordaba al público que eran los valores de tradición y comunitarismo los que, en un medio utilitarista propio del mundo urbano liberal, se presentaban como la verdadera fuente de riqueza y de felicidad. En el paso de la niñez a la adolescencia, la capacidad interpeladora de Marisol en absoluto menguó. Más bien al contrario, su desarrollo físico le permitió ofrecer una imagen atractiva, que combinó elementos de cierta rebeldía y de rectitud moral. Atemorizado por que el paso del tiempo pusiera fin a su millonario negocio, Manuel J. Goyanes trató de prolongar lo máximo posible la imagen infantil de Marisol<sup>20</sup>. Este conservadurismo

vic, Tatjana: “España cambia de piel: The Movable Nation (1954-1964)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5.2 (2004), pp. 213-226.

<sup>18</sup> Aguilar, José y Losada, Miguel: *Marisol*, pp. 9-23; Barreiro, Javier: *Marisol frente a Pepa Flores*, Barcelona, Plaza&Janés, 1999, pp. 29-54.

<sup>19</sup> Lucía, Luis: *Ha llegado un ángel*, 1961, 1:20:39 y 1:21:16; Palacios, Fernando y Sherman, George: *Búsqüeme a esa chica*, 1964, 0:37:53-0:38:04. También pudieron interpretarse autobiográficamente, en términos menos optimistas, las películas *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucía 1967) y *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán 1969). La primera ofrecía una imagen de Marisol adolescente cansada de la constante intromisión de los medios de comunicación en su vida privada; en la segunda, la protagonista se lamentaba de no poder ser “una muchacha igual que todas” y de que no le hubieran enseñado “lo que es la libertad” (0:08:11-0:11:56). Estas lecturas extra-diegéticas, posibles en el propio contexto, adquirirían mayor fuerza cuando, en los años setenta, Marisol denunció que le habían robado la infancia y la adolescencia.

<sup>20</sup> Las películas *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963), *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964), *Búsqüeme a esa chica* (Fernando Palacios y George Sherman, 1964) o *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965) son ejemplos de una caracterización excesivamente pueril, acompañada, sobre todo en las dos primeras, con un vestuario muy holgado que trataría de ocultar el desarrollo físico de la joven. Más tarde, cuando fue inevitable mostrar la imagen adulta de Marisol, Goyanes se mostró reticente a introducir elementos ligeramente provocativos o de innovación cultural en términos musicales y de argumento—este fue el caso de *Carola de día Carola de noche*—. Este conservadurismo de Goyanes en relación a Marisol, contrastaría con otros negocios en los que se involucró en el pasado, como fue su participación en la producción de películas como *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor*—ambas dirigidas por Antonio Bardem—. Aguilar, José y Losada, Miguel: *Marisol*, p. 68.

de su tutor, unido a la perdurabilidad del significado del ídolo infantil que se forjó en sus primeras películas –*Un rayo de luz* (1960), *Ha llegado un ángel* (1961) y *Tómbola* (1962), las tres dirigidas por Luis Lucía–, afectó directamente a la construcción mediática de Marisol como adolescente y, por ende, al modelo de feminidad que corporeizó, rebelde y vulnerable a la vez.

En su adolescencia la figura de la malagueña se asemejó al estilo *teenager* asociado a la colección del modisto André Courrèges de 1965 que alcanzó gran popularidad internacional<sup>21</sup>. Junto a una estética de connotaciones foráneas y modernas que la asemejaban a Twiggy o a Brigitte Bardot, y a una acentuada presencia de ritmos pop y *yeyé* en sus canciones<sup>22</sup>, Marisol continuó siendo capaz de mostrarse como una joven de valores morales intachables. En este sentido trabajaron sus películas y el torrente de noticias publicadas por revistas del corazón como *Hola*, *Semana*, o *Lecturas*, que especularon sobre los posibles novios de la joven. Los rumores en relación a su noviazgo con el bailarín Antonio, con quien compartió protagonismo en *La nueva Cenicienta* (George Sherman 1964), o la noticia, en 1969, de su boda con Carlos Goyanes, que se convirtió en todo un acontecimiento mediático, son solo dos ejemplos del seguimiento que los medios hicieron de la vida amorosa de la intérprete<sup>23</sup>.

El interés que despertó la vida sentimental de Marisol coincidió con una evolución de sus películas hacia historias de amor romántico. Estas historias estaban protagonizadas por un modelo de feminidad moderno, que respondía a una imagen juvenil, esbelta, maquillada y meticulosamente cuidada<sup>24</sup>. En diálogo con los nuevos tiempos que corrían, los guiones y la escenografía de esos filmes hacían también una concesión a la rebeldía. Todos estos elementos aparecían equilibrados en finales de tono ultra-conservador, en los que la protagonista asumía el rol de mujer doblegada y obediente en relaciones sexuales claramente asimétricas. Este fue el caso, por ejemplo, del largometraje *Solos los dos* (Luis Lucía 1968), que narraba la historia de un amor, en principio imposible, entre Marisol y el entonces popular torero Sebastián Palomo Linares. Ella no podía tolerar la vida de angustia permanente que por su oficio le ofrecía el torero, pero la insistencia del joven terminó haciendo claudicar a Marisol. El carácter de mujer rebelde e independiente que podía verse a lo largo del desarrollo del relato contrastaba con su actitud en la clausura filmica. El episodio final mostró al público una persecución automovilística de un obstinado Sebastián a Marisol por una sinuosa carretera de puerto de montaña –simbolizando la retorcida naturaleza de las mujeres–. Sebastián lograba alcanzar a Marisol, y tras propinarle un bofetón, aseveraba que “te has dejado coger” para darle un beso en los labios, en lo que debía entenderse como desenlace feliz<sup>25</sup>. En términos muy similares se desarro-

<sup>21</sup> Lipovetsky, Gilles: *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 119-129.

<sup>22</sup> Sánchez, Virginia: “Aperturismo musical español: Músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo”, en Sergio de Andrés Bailón (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, pp. 44-48.

<sup>23</sup> Barreiro, Javier: *Marisol frente...*, pp. 75-95.

<sup>24</sup> La intérprete se adaptaba, así, a una renovada feminidad que se fue imponiendo a lo largo de los años sesenta. En relación a este modelo, ver Morcillo, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015, pp. 346-360 y Cenarro, Ángela: “Entre el cambio y el inmovilismo: las mujeres españolas en los años sesenta”, en María Asunción Castro Díez y Julián Díaz Sánchez (coords.): *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Silex, 2017, pp. 64-67.

<sup>25</sup> Lucía, Luis: *Solos los dos*, 1968, 1:29:37-final.

llaba el final de *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucía 1967). La trama narrativa de esta película tenía que ver con las dudas que Marisol, una actriz de cine, tenía sobre los sentimientos de Frank Moore, su prometido y productor de sus películas. La joven sospechaba que el interés de su pareja por casarse tenía que ver, más que con unos sentimientos de amor honestos, con la publicidad que la ceremonia pudiera aportar a su última película. Para despejar todas las dudas Marisol ponía a prueba el amor de Frank provocando malentendidos y un profundo sentimiento de humillación que no quedó sin respuesta: el protagonista amenazó a la joven con arrojarla desde lo alto de un rascacielos o echarle como alimento a unos tigres si no aceptaba casarse con él<sup>26</sup>.

Este tipo de narrativas tratarían de amortiguar los efectos de identificación de actitudes y formas modernas y rebeldes que la joven pudo despertar en las mujeres. A esta lógica responderían también aseveraciones de sus personajes como la de “que una española no se divorcia”<sup>27</sup>. Uno de los episodios de la película *Búsqieme a esa chica*, que trabajó también en la dirección citada, resulta particularmente representativo en este sentido. Me refiero al momento en el que Marisol, que como vimos se asemejaba a los modelos europeos occidentales, y un grupo de turistas –mujeres– escuchaban cantar a Tony y Mario (*Dúo Dinámico*). El juego de cámaras de la escena musical hacía coincidir el rostro de la malagueña con las palabras de Tony cuando decía buscar a una mujer “que sea diferente”, es decir, que “quiera compartir la vida hasta morir”<sup>28</sup>. La clausura de la película, que venía de la mano de la unión romántica entre Tony y Marisol, reforzaba la identificación de la diferencia citada que corporizó la joven. La imagen de la malagueña, aunque semejante a los modelos femeninos europeos, quedaba salvaguardada de las connotaciones inmorales asociadas en aquellos sesenta a las mujeres extranjeras<sup>29</sup>. La diferencia a la que aludía Tony en su canción adquirió, así, un significado de nacionalismo sexual que proclamaba la superioridad moral de lo español frente a lo extranjero.

Todo este imaginario construido en la década de los sesenta apuntaló el impactante efecto de la posterior trayectoria de Marisol. Fue la dimensión más conservadora de su primera etapa la que, por contraste, redobló el efecto rupturista de la actitud rebelde que adquirió en la década siguiente, los años setenta. Como veremos a continuación, la propia actriz, en sintonía con buena parte de la sociedad española, contribuyó a la quiebra del modelo de país y de feminidad que ella misma representó en el contexto franquista.

## 2. España en transición: de Marisol a Pepa Flores (1972-1979)

La década de los setenta estuvo caracterizada por importantes movilizaciones sociales y cambios políticos. La muerte de Franco en 1975 fue vivida como un momento de inflexión que marcó un antes y un después en la memoria colectiva. En este

<sup>26</sup> Lucía, Luis: *Las cuatro bodas de Marisol*, 1967, 1:28:34-1:30:57.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 0:07:08-0:11:47.

<sup>28</sup> Palacios, Fernando y Sherman, George: *Búsqieme...*, 0:13:23.

<sup>29</sup> Marisol dio cuerpo también a la idea de la diferencia española promocionada por la industria turística en estos años, desde un punto de vista de género. Sobre los efectos de la cultura del turismo de masas en la feminidad y la masculinidad, ver Nash, Mary: “Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The Sueca and Don Juan in the 1960s”, *Cultural History*, 4.2 (2015), pp. 136-161.



mismo sentido, como el final de lo viejo y el inicio de un tiempo nuevo, interpretó Marisol/Pepa Flores su propia experiencia en una entrevista realizada en 1978:

Desde que me sacaron de Málaga (...) yo fui un producto de esa época (...) que se vendió. (...) Me doy cuenta y soy consciente de para qué sirvió aquella imagen, la imagen que quisieron dar sin preocuparse del ser humano. En el franquismo me robaron mi personalidad (...). Ahora yo no tengo nada que ver con aquella. Ni siquiera me llamo Marisol. No quiero ser Marisol. Yo soy Pepa Flores, y de ese ser maravilloso que crearon, nada de nada<sup>30</sup>.

Renunciar al nombre de Marisol era una forma de repudiar el sistema que, a su entender, le había convertido en una mercancía y, sobre todo, un intento por destruir la ficción política y de historia personal construida en torno a su persona. Su determinación por enterrar el mito de Marisol era firme y contundente. En este sentido, el presente en transición de la artista volvía conectar con la sociedad del momento y la voluntad mayoritaria por superar el contexto de la dictadura. La malagueña encarnó aquella coyuntura histórica que estuvo simbolizada por el contraste entre los cuerpos de mujeres jóvenes y saludables, protagonistas del *fenómeno del destape*, y el decrepito y enfermo cuerpo de Franco<sup>31</sup>. Los cuerpos desnudos de las primeras ocuparon el espacio público encarnando la idea de un tiempo nuevo y desafiando la operatividad del segundo en términos de identificación. En sintonía con aquel contexto, los significados de la figura de Marisol transitaban entre elementos del pasado y del nuevo presente. De hecho, si su imagen en los años setenta resultaba rupturista era, en buena medida, por aquel imaginario forjado en la década de los sesenta que, de algún modo, seguía activo.

La ruptura de la malagueña con su pasado, que identificó como una imposición de ficción que no le había dejado ser libre, se materializó de diferentes formas. Señalaré una serie de hitos en este sentido en los que, de nuevo, se fundió y se confundió la realidad y la ficción, reforzando y actualizando su fuerza interpeladora. Como en el pasado, los medios de comunicación hicieron un seguimiento exhaustivo de la vida privada de la intérprete. Una atención particular merecieron las noticias de la separación de Marisol con Carlos Goyanes en 1972, el inicio de su relación sentimental con el bailarín Antonio Gades –de filiación comunista y casado con Marujita Díaz– en

<sup>30</sup> Calabuig, José: “Pepa Flores: ‘No quiero ser Marisol’”, *Interviú* 108, 8-14 de junio de 1978, p. 95.

<sup>31</sup> Morcillo, Aurora: “De cuerpo presente. El cuerpo nacional y el cuerpo femenino en la Transición”, *Alcores*, 19 (2015), pp. 151-171; Rincón, Aintzane: *Representaciones...*, pp. 273-314. El fenómeno cultural del destape, en su versión mayoritaria, se tradujo en una abundante presencia de la desnudez y la representación desinhibida de los cuerpos femeninos, así como en la mayor accesibilidad a los mismos. Esta visión –masculina y heterosexual–, que vino a simbolizar el tránsito colectivo de la dictadura a la democracia, se impuso como la hegemónica, pero fue también muy contestada por las feministas de la época. La revista *Vindicación Feminista* fue probablemente una de las revistas feministas más populares en las que se pudieron leer numerosos textos de autoras como Montserrat Roig o Marilo Vigil, entre otras, denunciando que el fenómeno del destape no era más que un producto pornográfico, ejemplo degradante de la dominación masculina sobre el cuerpo de las mujeres. A modo de ejemplo, en uno de sus textos Roig aseveraba que tras haberse “oprimido a la mujer dentro del matrimonio monogámico en nombre del amor (...) ahora resulta que en nombre de la liberación del sexo se oprime a la mujer con la pornografía”, en “Mi sexo ante la pornografía”, *Vindicación Feminista* 28, julio de 1979, p. 10. Un estudio sobre los textos publicados en la citada revista a propósito del destape en Peña, Carmen: “Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, ‘el destape’ y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979)”, *Letras femeninas*, 41.1 (2015), pp. 102-124.

1973, o la de que la nueva pareja comenzara a cohabitar en 1975<sup>32</sup>. Estas cuestiones relativas a su vida privada afectaron directamente a la proyección de su imagen pública y también a la lectura que pudiera hacerse de sus trabajos. A la inversa, la orientación que fue tomando su carrera profesional amplificó el efecto del significado de rebeldía que evocaría la intérprete a lo largo de los setenta. En aquellos años, la propia Marisol rehusaba a que la definieran como niña prodigio declarando, como lo hizo en la entrevista que emitió el programa de televisión *Informe Semanal*, que “fui una niña absolutamente normal”<sup>33</sup>. A lo largo de esta entrevista que le realizó el periodista Javier Basilio, la actriz mostró una imagen y actitud que son representativas de los nuevos significados que adquirió su figura. La malagueña, vestida con cazadora y pantalón vaquero acampanado, se mostró como una joven de aspecto informal y desenfadado. Marisol se desenvolvía con mucha naturalidad y familiaridad, e incluso presentó una actitud ligeramente atrevida cuando se levantó en medio de la entrevista para encenderse un cigarrillo.

En el terreno más propiamente laboral, la actriz se mostró decidida a romper con su etapa infantil y a involucrarse en trabajos más arriesgados, atrevidos y más exigentes desde el punto de vista interpretativo. En este sentido se entendió la que fue su primera actuación teatral en la obra de título *Quédate a desayunar* (Ray Cooney y Gene Stone 1973), en la que daba vida a una joven hippie que encarnaba un mundo totalmente opuesto al del personaje de Rodero, extremadamente organizado y de pensamiento tradicional y conservador. Los trabajos musicales que realizó Marisol durante estos años encajaban también en el imaginario de esta nueva etapa. Un ejemplo de ello fue la canción titulada *Mi propia ley* (1973) en la que declaraba, al compás de una vertiginosa melodía disco-pop, que “nada me pueden reprochar, vivo así porque sigo mi propia ley”, y que “no me importa mi destino, vivo mi libertad”<sup>34</sup>. En 1974, el programa de televisión *¡Señoras y señores!* ofreció una actuación de esta canción con una Marisol que irradiaba energía, vestida con una estética *disco* y realizando una coreografía de movimientos muy dinámicos en compañía del Ballet Zoom. También las tres películas que protagonizó la actriz en estos años resultan sugerentes en este intento personal por emprender un nuevo camino. Las películas *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), *La chica del Molino Rojo* (Eugenio Martín, 1973) y *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem, 1975) subrayaron una imagen más erótica de la actriz, muy alejada de la niña angelical del pasado. Estos trabajos colaboraron en la construcción de Marisol como uno de los mitos eróticos –del hombre heterosexual– de la década de los años setenta ofreciendo imágenes de la malagueña vestida con transparencias insinuantes, en bikini, en sujetador, bailando sensualmente, o incluso en el caso de *El poder del deseo*, desnuda y en apasionadas escenas de sexo<sup>35</sup>. Los trabajos indicados son solo algunos de los ejemplos que formaban parte del inicio de una trayectoria artística, y también

<sup>32</sup> Barreiro, Javier: *Marisol frente...*, pp. 103-22. La mediática pareja protagonizó la película *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978) que, en el contexto de una tendencia en auge de producciones de cine sobre la guerra civil, rescató del olvido al maquis. El filme narró la historia de Juana (Marisol), una profesora andaluza que pedía el traslado a una escuela de un recóndito pueblo del norte en el que, sospechaba, se encontraba Antonio, su pareja sentimental, personaje que fue interpretado por Gades. En este caso el cine, las inquietudes políticas, la historia y la vida real volvieron a confundir y a borrar los contornos de la biografía y de la ficción de Marisol/ Pepa Flores.

<sup>33</sup> TVE: *Informe Semanal*, 12 de mayo de 1973.

<sup>34</sup> Marisol: *Mi propia ley*, Zafiro, 1973.

<sup>35</sup> Bardem, Juan Antonio: *El poder del deseo*, 1975, 0:57:46, 0:57:46 y 0:52:53-1:04:39.

personal, autónoma y con una marcada voluntad por distanciarse de lo vivido hasta el momento.

Ninguno de estos trabajos previos fue equiparable al impacto que causó el desnudo de Marisol en la portada de la revista *Interviú* de septiembre de 1976. El interior de la publicación contenía un foto-reportaje de seis fotografías de la joven desnuda titulado “El bello camino hacia la democracia”<sup>36</sup>. En oposición al pasado franquista caracterizado, entre otras cosas, por la fuerte represión sexual, aquella imagen pretendería dibujar una sexualidad (hetero-normativa) *al desnudo* y desacomplejada. Aunque las instantáneas de Marisol en *Interviú* representaron la ruptura con el pasado, continuaron explotando la dimensión angelical del ídolo infantil. Las imágenes mostraban un cuerpo delicado, frágil y vulnerable, tal y como se encontraba la democracia venidera y como continuaba imaginándose, mayoritariamente, la feminidad. Si tenemos en cuenta que la publicación de aquellas fotografías –tomadas años atrás– se había realizado sin consentimiento o autorización de la joven<sup>37</sup>, el foto-reportaje titulado “El bello camino hacia la democracia” adquiere un punto de cinismo que nos recuerda la distancia entre el tratamiento cultural del cuerpo de las mujeres –como epítome de libertad– y la atención que recibieron las reivindicaciones feministas –entre otras, las que hicieron en relación a la propiedad de sus cuerpos–. En esta línea, y atendiendo a las ideas planteadas por la historiadora Pamela Radcliff, el contexto cultural del destape y el desnudo de Marisol colaborarían en la difusión de un imaginario con protagonismo femenino que no tuvo su traslación en la construcción de un sistema democrático con la voz de las mujeres<sup>38</sup>. Pero, aunque en aquel contexto la representación cultural de los cuerpos desnudos respondió, sobre todo, a una objetivación sexual de la mujer destinada al placer masculino, pudo también colaborar, de algún modo, al reconocimiento de la sexualidad de las mujeres y a la legitimación de comportamientos antes inaceptables en una mujer honrada.

Por otro lado, la palabra de Marisol también adquirió un fuerte significado político en un contexto de cambio. El verbo, tomar la palabra formó parte de la lucha feminista de aquellos años<sup>39</sup>. En este sentido destacaron las declaraciones que la intérprete hizo para *Interviú*, en 1978 y 1979, y el disco *Galería de Perpetuas: Canciones para mujeres* (1979). La popular revista publicó, en junio de 1978, las palabras de una Marisol que, como hemos visto más arriba, expresó abiertamente su voluntad de enterrar el pasado construido en torno a su figura y que, ahora, consideraba una ficción. Igualmente categórica y desafiante resultó la denuncia que realizó la intérprete sobre su pasado en la entrevista que concedió también a *Interviú* en el año 1979. La malagueña ya había definido su pasado como el de una explotación laboral en el que

<sup>36</sup> “El bello camino a la democracia”, *Interviú* 16, 2-8 de septiembre 1976, pp. 31-37.

<sup>37</sup> Aguilar, José y Losada, Miguel: *Marisol*, p. 85. El reportaje fotográfico recogía las consideraciones que hacían al respecto de Marisol diferentes personalidades del panorama cultural español. Las palabras de Juan Luis Cebrián, director de *El País*, fueron unas de las que acompañaron las fotos de la malagueña desnuda. En ellas, el periodista expresó un profundo desprecio hacia la carrera profesional de la intérprete a la vez que destacaba su cuerpo, su aspecto físico, como el verdadero “objeto de valor” de la joven, añadiendo que “ha sido una de las pocas mujeres-objeto, a nivel europeo que hemos podido enseñar”, en *Interviú* 16, 2-8 de septiembre 1976, p– 36. Estos ingredientes (la publicación de las fotografías sin el consentimiento de la joven y el comentario de Cebrián) son representativos del profundo sexismo que caracterizó, en su versión mayoritaria, al fenómeno del destape.

<sup>38</sup> Radcliff, Pamela: “El debate sobre el género en la Constitución de 1978: orígenes y consecuencias del nuevo consenso sobre la igualdad”, *Ayer*, 88 (2012), pp. 203-204.

<sup>39</sup> Nash, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza, 2004, p. 177.

ella era un negocio para Goyanes. En este caso, y a diferencia de otros compañeros y compañeras prodigio<sup>40</sup>, Marisol fue más allá de una interpretación de su niñez en términos socioeconómicos poniendo en el centro de sus preocupaciones una experiencia enunciada en clave de género, de opresión corporal y sexual. La joven habló de una vida secuestrada y de experiencias de violencia que tenían que ver con su condición de mujer. La malagueña recordó, por ejemplo, que cuando se fue haciendo mayor “y quería conocer chicos, me lo prohibían. Y si (...) me gustaba alguno, me lo aislaban inmediatamente”; también apuntó que en el intento por prolongar su aspecto de niña le disimularon los pechos mediante una venda atada a la espalda “para que siguiera dando la sensación de que estaba lisa, y (...) continuara con la imagen de criatura que no sabía nada”. Marisol/Pepa Flores guardaba un desagradable recuerdo del momento en el que le vino la menstruación mientras estaba en una actuación en Barcelona vestida “con un trajecito claro, así de cara al público (...). No sabía lo que era (...). Yo no estaba preparada para eso y nadie me había dicho nada”. Del largo testimonio publicado en aquel ejemplar de *Interviú*, la que pudo ser una de las experiencias más desagradables para la artista tenía que ver con los abusos sexuales:

En uno de aquellos días que estaba yo en el estudio. El fotógrafo éste se puso a desnudarme, a meterme mano por todo el cuerpo y a preguntarme si ya me había hecho mujer. (...) el fotógrafo aquel mutilado nos metía mano, y luego nos amenazaba para que no dijéramos nada. Más tarde, un día cualquiera, descubrimos en la cocina muchas fotos de niñas desnudas con vendas en los ojos. Se lo dijimos a Goyanes y se quedó como si nada. Aquella misma noche cuando fuimos a cenar el fotógrafo estaba sentado y muy risueño en nuestra misma mesa<sup>41</sup>.

El disimulo de sus pechos, los abusos sexistas o una total ausencia de educación con respecto a su cuerpo contrastaban con una meticulosa instrucción en protocolo, baile o idiomas. Pero, lejos de una lectura victimizada la actriz se reconocía en la entrevista como una adolescente “cada vez más rebelada por dentro”<sup>42</sup>. Esta aseveración entraba en coherencia con su presente de 1979 en el que su rebeldía adquirió, también, un tono marcadamente feminista. Es así como interpreto el repertorio del disco de título *Galería de perpetuas: Canciones para mujeres*. Las canciones de esta obra eran de una gran riqueza expresiva, de contenido muy crítico, subversivo en ocasiones, y algunas de ellas dieron forma melódica a cuestiones que el feminismo estaba llevando a la arena pública<sup>43</sup>. Además, en relación al imaginario de la intérpre-

<sup>40</sup> Contemporáneas de Marisol como Joselito, Rocío Dúrcal, Pilar Bayona o Ana Belén realizaron una lectura que podemos interpretar como más complaciente con el pasado en *Memorias del cine español. Los niños prodigio*, documental emitido por TVE el 16 abril de 1978.

<sup>41</sup> Morales, José Luis: “Marisol nos cuenta su vida (2). ‘Yo solo era un negocio’”, *Interviú* 170, 16-22 de agosto de 1979, pp. 29-30.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>43</sup> La edición del disco en el año 1979 coincidió en el tiempo con las jornadas que el movimiento feminista celebró en Granada ese mismo año. En el contexto de la transición el feminismo vivió un momento de importante efervescencia en el que se debatieron, en encuentros como los de Granada entre otros, cuestiones que Marisol/Pepa Flores musicó en este disco de *canciones para mujeres*. De la abundante bibliografía dedicada al feminismo en la transición, algunos de los trabajos más recientes: Gahete, Soraya: “Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976-1981)”, *Investigaciones Feministas*, 8.2 (2017), pp. 583-601; Nash, Mary: *Dones en transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en*

te, la canción titulada “Galería de Perpetuas” resultaba particularmente significativa. En ella, la malagueña daba voz a La Petenera, una mujer que, cumpliendo cadena perpetua por haber asesinado a su marido, se declaraba arrepentida, sin embargo, por la que consideraba su verdadera penitencia: haber cantado a otras mujeres cosas como que “el hombre tiene razón y la mujer es la esclava para servirlo de por vida”, o que “cuanto más me pegue [el esposo] más lo tengo que querer”<sup>44</sup>. Como en otras ocasiones, volvía a aparecer la posibilidad de confundir los niveles de la ficción y de la realidad. En este caso, podía hacerse la lectura de una Marisol arrepentida por haber colaborado en la difusión de un modelo de feminidad franquista que despojaba a las mujeres de dignidad. La propia intérprete reforzaba esta interpretación al reconocer, para *ABC*, que “me identifico con ellas [las protagonistas de las canciones]”<sup>45</sup>. A pesar de que la malagueña nunca se declaró, al menos en público, abiertamente feminista, su voz y su testimonio pueden ser considerados como representativos de un nuevo movimiento de liberación de mujeres que surgió en estos años.

En los setenta, Pepa Flores, la nueva Marisol, encarnó un modelo de feminidad rebelde, desafiante y transgresor. La identificación que un personaje de tales características podía despertar fue amortiguada por el relato que de ella hicieron los medios de comunicación. Estas voces, representativas de la ansiedad provocada por lo que se anunciaba como un cambio profundo en las relaciones de género, insistieron en subrayar el relato de la infancia traumática que alimentaba el mito de una Marisol como paradigma de la explotación infantil y que despolitizaba su evolución política. No menos eficaz sería, en un contexto tan dominado aún por las voces masculinas, atribuir un nuevo tutelaje –el de Antonio Gades– a la que para muchos continuaba siendo la niña con la que crecieron. Estas dos dimensiones de la vida privada de Marisol/Pepa Flores serían, en muchas ocasiones, las que desde los medios se destacaron o sugirieron como las razones de su radicalismo. En este sentido, la opinión pública y la industria mediática continuarían raptando la carrera adulta de la malagueña, haciendo de ella un chivo expiatorio de las ansiedades públicas en relación al cambio político y la agencia femenina<sup>46</sup>.

### 3. La España de los años ochenta. Pepa Flores y el desencanto (1980-1985)

La actividad artística de Marisol/Pepa Flores desde 1980 hasta su retirada en 1985 fue muy puntual y estuvo vinculada a sus convicciones ideológicas de izquierda radical. Una vez más, sus trabajos nos remiten al contexto político social de aquellos años ochenta, a la vez que ofrecen posibilidades interpretativas relacionadas con la

---

*la Barcelona de la Transició*, Barcelona, Regidoria de la Dona, 2007; de la misma autora: “Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo”, en Mary Nash (ed.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 189-216; Martínez, Carmen (et. al. eds.): *El movimiento feminista en España en los años 70*, Madrid, Cátedra, 2009; Larumbe, M<sup>a</sup> Ángeles: *Una inmensa minoría. influencia y feminismo en la transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002; de la misma autora: *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004; Augustín Puerta, Mercedes: *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva: análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

<sup>44</sup> Marisol: “Galería de Perpetuas”, en *Galería de perpetuas: Canciones para mujeres*, Zafiro, 1979, Cara B, canción 5, 0:02:26-0:02:45.

<sup>45</sup> Ramón, José: “Marisol: canciones para mujeres”, *ABC*, 2 de marzo de 1980, p. 151.

<sup>46</sup> Pavlovic, Tatjana, Perriam, Chris y Triana-Toribio, Nuria: “Stars, Modernity...”, p. 329.

trayectoria personal de la intérprete. Su participación protagonista en el serial de televisión *Proceso a Mariana Pineda* (Rafael Moreno, 1984) tenía que ver con que, a su entender, los motivos que llevaron a la granadina Mariana Pineda a luchar seguían existiendo en la actualidad<sup>47</sup>. Serían también sus convicciones políticas las que la animaron a trabajar en la que fue su última película, *Caso Cerrado* (Juan Caño, 1985). Como ella misma reconocía, “No la puedo separar [la política] de mi vida: desde que me levanto hasta que me acuesto”<sup>48</sup>.

De los dos trabajos indicados, es la serie *Proceso a Mariana Pineda*, emitida en televisión en otoño de 1984, la que nos ofrece unas claves interpretativas más ricas. El serial era una reconstrucción histórica de los días finales y ejecución de Mariana Pineda (1804-1831). La heroína liberal, acusada de pertenecer a una conspiración contra el régimen absolutista y de haber bordado una bandera morada con la inscripción “Ley. Libertad. Igualdad.” que serviría de enseña para el proyecto revolucionario, fue ajusticiada el 26 de mayo de 1831<sup>49</sup>. La elección de la intérprete malagueña para la representación del personaje principal ofrecía la posibilidad de establecer una analogía de resonancias históricas muy poderosa: el mismo cuerpo —el de Marisol/Pepa Flores— que corporeizó las ideas de democracia y libertad augurando la Constitución de 1978, daba vida a Pineda, la heroína que luchó y murió por defender la libertad y la Constitución de 1812 también conocida como la “La Pepa”. La serie permitía, así, establecer una equivalencia y unos lazos temporales que otorgaban legitimidad al presente de 1984. En este sentido, como sucede con el cine de reconstrucción histórica, los cinco capítulos que componen la serie nos informan más sobre el presente de la filmación que sobre el tiempo pasado que rememoraron<sup>50</sup>.

La serie proyectó la imagen de una mujer excepcional, sobre todo en los terrenos político y sexual, que aparecían como dos dimensiones interrelacionadas. De hecho, el imaginario del destape seguía presente a mediados de los ochenta y también permeó el universo narrativo y visual de la serie de televisión. Este modo, se establecía un nexo entre el contexto absolutista y el contexto dictatorial, ambos caracterizados en términos de un férreo control de la sexualidad. Esta idea se percibe, sobre todo, si atendemos a la caracterización que hizo la serie de Pineda, representante de la lucha liberal contra el absolutismo. La serie mostraba a la heroína como una mujer de sexualidad activa, libre y desinhibida, con voz y decisión propias. Además, la protagonista apareció en diferentes escenas de sexo y semi-desnudos, otorgando a la cinta un marcado tinte erótico. Esta representación de una Mariana Pineda sexualmente poderosa y consciente de ello generó ansiedad en diferentes personajes de la ficción, un efecto que era justificado de formas diversas. Entre sus compañeros liberales, por ejemplo, la actitud sexual de Pineda podía amenazar “la fuerza moral” de la causa liberal, provocando que “se confunda la libertad con otras cosas”. La joven respondía a este tipo de señalamiento asegurando a sus compañeros que “*os convertiríais*

<sup>47</sup> Castro, Eduardo: “La ‘Mariana Pineda’ de TVE defrauda en Granada”, *El País*, 11 de diciembre de 1984.

<sup>48</sup> Aparicio, Chelo: “Pepa Flores muestra sus armas defensivas”, *El País*, 24 de septiembre de 1985. En estos años también participó, en muy breves episodios, en *Bodas de Sangre* (1981) y en *Carmen* (1983) animada por Antonio Gades y motivada, también, por la amistad que le unía a Carlos Saura, director de ambos largometrajes.

<sup>49</sup> Una interesante obra que compila diferentes trabajos en torno a la figura de la heroína granadina es, Martín Casares, Aurelia y Martín García, Manuel (eds.): *Mariana Pineda. Nuevas claves interpretativas*, Granada, Comares, 2008. Para una lectura sobre la representación de la heroína en el serial de televisión de 1984, ver Martín, Celia: “Defying Common Sense: Casting Pepa Flores/Marisol as Mariana Pineda”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9.2 (2003), pp. 149-161.

<sup>50</sup> Landy, Marcia: *Film, Politics and Gramsci*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 128.

*en absolutistas* si tratarais ahora de imponerme cerrojos y castidad en el amor”<sup>51</sup>. De este modo, Mariana Pineda advertía a sus compañeros de que no entender la libertad también en términos sexuales y de género era situarse en el mismo terreno que los tiranos contra los que luchaban. En una lectura extra-diegética, estas palabras de Pineda estarían interpelando directamente a la izquierda, recordándole la necesidad de incorporar a las mujeres, con voz propia, en su concepto de libertad<sup>52</sup>.

El contradictorio efecto, de deseo y de fuerte rechazo, que generaba la sexualidad de Pineda en Ramón Pedrosa, representante paradigmático, en la serie, del absolutismo político, respondía a una lógica diferente. El relato participó de la leyenda según la cual el que fue alcalde de Granada y subdelegado principal de la policía, estaba apasionadamente enamorado de Mariana Pineda. Pero ella no correspondió a ninguno de los requerimientos de Pedrosa. Así, la serie dejaba entrever que la persecución, detención y posterior condena a muerte de la granadina respondieron, junto a sus convicciones políticas, a una venganza personal. El capítulo final del serial reforzó esta idea a través de un Pedrosa martirizado por su fracaso ante una Pineda que no claudicó ante él, ni siquiera cuando le ofreció la posibilidad de salvar la vida si delataba a sus compañeros<sup>53</sup>. La proyección del amor imposible de Pedrosa por la heroína granadina aportó un grado de intriga a la historia, pero, sobre todo, venía a representar la idea de dos mundos enfrentados, también en términos corporales/sexuales: el de la democracia y la libertad, representado por Mariana Pineda, y el del control y el autoritarismo, representado por Pedrosa.

De modo que, en la serie, Pineda daba cuerpo y defendía un concepto de libertad que pasaba, necesariamente, por la autonomía y la propiedad de su propio cuerpo. Relacionado con ello, la granadina aparecía como una mujer inusual para su tiempo también por su actividad política. Esta idea quedaba subrayada por el contraste con sus compañeros de lucha, que aparecieron como tendentes a enfrentarse entre ellos. Esta idea de disputas internas era algo que, por otro lado, ofrecía posibilidades interpretativas en relación a los debates que se produjeron en el seno de las culturas políticas de la izquierda entre finales de los años setenta y principios de los ochenta<sup>54</sup>. El primer capítulo de la serie ofreció una escena representativa de aquel contexto. Se trataba de un episodio en el que un grupo de hombres liberales discutía acaloradamente en torno a la idoneidad o no de terminar con el absolutismo a través de la ruptura violenta<sup>55</sup>. Las posturas y argumentos de unos y otros quedaban en evidencia ante el valor de Mariana Pineda. El coraje de la granadina salía reforzado en contraposición a la cobardía de sus compañeros que cuando se presentó la ocasión de ayudar a la joven a fugarse de prisión, ocultaron su miedo en pretextos de oportunidad política. Esta era la idea que proyectó, por ejemplo, el personaje del Capitán Sotomayor cuando aseguró que los absolutistas no se atreverían a ejecutar a una mujer; o el Ilustrado cuando calculó que la muerte de la granadina en el patíbulo

<sup>51</sup> Moreno, Rafael: *Proceso a Mariana Pineda*, 1984, Cap. 1º: 0:54:51-0:58:34.

<sup>52</sup> Estos episodios, y palabras de Pineda, podían ser percibidos como evocativos de la forma en la que algunas mujeres vivieron la militancia con sus compañeros de izquierda y que les llevó a reclamar coherencia en el interior de sus partidos. Ver, al respecto, Moreno-Seco, Mónica: “Sexo, Marx y *nova cançó*. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta”, *Historia Contemporánea*, 54 (2017), pp. 47-84.

<sup>53</sup> Moreno, Rafael: *Proceso...*, Cap. 5º: 0:30:42-0:31:05.

<sup>54</sup> Molinero, Carme e Ysàs, Pere: “La izquierda en los años setenta”, *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 20 (2008), pp. 21-42.

<sup>55</sup> Moreno, Rafael: *Proceso...*, Cap. 1º: 0:09:12-0:13:45.

podía ser “un arma política extraordinaria”<sup>56</sup>. En cierto modo, los liberales de la serie quedaban ridiculizados ante un personaje excepcional, de lealtad inquebrantable a la causa liberal y a sus compañeros, una figura a la que, en palabras de uno de ellos, iluminaba una “luz que nosotros no podemos ver”<sup>57</sup>.

El modelo de feminidad de Pineda, a pesar de que su posición social le facilitaba ciertas rebeldías, no resultaba del todo común en la sociedad española de principios del siglo XIX. El contexto político y los significados de la subversión de aquellos primeros ochenta del siglo XX eran, sin duda, radicalmente diferentes. La rebeldía que llevó a Pineda a la horca, en 1831, resultaba, obviamente, asumible para aquel contexto de 1984. Esto permitía la construcción de un personaje femenino de firmeza ideológica, desafiante y guiada por la utopía y la pasión, y a la vez destinado a despertar la simpatía del público. Pero, cuando la serie de televisión unió el recuerdo de Mariana Pineda a Pepa Flores, se establecería entre ambas una relación en la que la una afectaba y dejaba su huella en la otra.

Para entonces, 1984, Marisol/Pepa Flores se había posicionado ideológicamente con la izquierda más radical del panorama político español. Su posición ideológica le mereció críticas contundentes y, por lo general, comprendidas como el efecto de un nuevo tutelaje, el que ejercería ahora Antonio Gades sobre ella. En esta línea se lamentaba Maruja Torres de ver a Marisol como una “musa bolchevique a destiempo”<sup>58</sup>. Si para algunos Pepa Flores era todavía el recuerdo de una niña alegre e inocente, la determinación de Mariana Pineda en la ficción podía ser percibida como una actitud de insensatez infantil. La malagueña imprimió a su personaje elementos de actualidad, como la idea de un cuerpo deseable y sexualmente activo, o un marcado carácter de resistencia radical.

A la vez, la leyenda de Mariana Pineda afectaría también a la imagen pública del cuerpo de Pepa Flores de 1984. El patíbulo que en la serie ponía fin a la vida de la tejedora de la bandera de la libertad acabaría, también, con la vida pública de la malagueña y con la sensibilidad de izquierda radical que representó. En una vuelta de tuerca, este trágico final de Pineda tuvo en la ficción una lectura matizada que pudiera también afectar a Pepa Flores y a su posicionamiento político. Me refiero a la interpretación que uno de los personajes absolutistas hizo en referencia a la idea de que “al mito no se le puede matar, permanece en la memoria colectiva del pueblo”, e invitó a pensar a Pedrosa “en el fantasma de Mariana Pineda muerta, recorriendo los pueblos andaluces con su leyenda y sus canciones”<sup>59</sup>.

La malagueña se retiró definitivamente del trabajo interpretativo después de su participación en *Caso Cerrado* (Juan Caño 1985). La película narra la historia de un objetor de conciencia al servicio militar que, estando en prisión, se quitaba la vida ante el desasosiego que le generaba el recuerdo de un pasado reciente de lucha que se desvanecía. Se trataba de una de las formas de expresión que adquirió el *desencanto* político que experimentó una parte de la izquierda una vez cerrados los sueños de la transición<sup>60</sup>. El malestar de César, el protagonista de la cinta, se veía incrementado

<sup>56</sup> *Ibid.*, Cap. 4º: 0:23:40-0:28:35 y Cap. 5º: 0:50:22-0:59:39.

<sup>57</sup> *Ibid.*, Cap. 5º: 0:29:03-0:30:38. Como podemos observar, aunque con un significado político radicalmente distinto, la idea de la luminosidad de Marisol continuaba vigente y resultando operativa en este contexto de 1984.

<sup>58</sup> Torres, Maruja: “El puño de Marisol”, *El País*, 21 de octubre de 1983.

<sup>59</sup> Moreno, Rafael: *Proceso...*, Cap. 5º: 0:24:29-0:29:03.

<sup>60</sup> Beorlegui, David: *Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País Vasco (1976-1986)*, Madrid, Postmetropolis, 2017; Vilarós, Teresa: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición*



por una historia de amor rota. En términos muy similares se proyectó el final de Marisol/Pepa Flores como personaje público. Para estos años en los que las revistas del corazón insistían en rumores con respecto a las infidelidades de Gades<sup>61</sup>, la intérprete se declaraba traicionada por la evolución de la izquierda. La experiencia *desencantada* de la malagueña se tradujo, como en el caso del protagonista de *Caso cerrado*, en la retirada definitiva.

#### 4. Conclusiones

El 9 de enero de 1960, antes del estreno de su primera película, Marisol fue definida, como suele ser común con las personalidades del *star-system*, en términos espirituales, como un ser sobrenatural. Así, la *Gaceta Ilustrada* destacaba que “Mary Sol [sic] es una niña como las demás niñas. Lo único que la diferencia es que tiene ángel. Y esa palabra sí que abre a cualquiera las puertas de la gloria”. Este aura que envolvió a la figura de la malagueña tuvo que ver con su particular capacidad para dialogar y conectar con una parte importante del público. Podríamos decir que, en el caso de Marisol, ese ángel perduró, en constante reformulación, desde que se dio a conocer en 1960 hasta su retirada en 1985. Durante todos estos años, la intérprete sirvió de metáfora a momentos muy diferentes del contexto político y social. En los años sesenta, los denominados del “milagro económico español”, ella fue la imagen del optimismo desarrollista y de una modernidad ultra-conservadora. Es decir, la joven dio cuerpo al proyecto franquista de aunar la fidelidad al pasado, a esencias inmutables y valores tradicionales, con una imagen de desarrollo y apertura. Posteriormente, en los años setenta, la malagueña volvió a resultar útil como metáfora de un tiempo nuevo, el que daba paso a la democracia. En aquellos agitados años en los que amplios sectores de la sociedad realizaron una profunda puesta en cuestión del régimen franquista y de sus valores, la actriz contribuyó, con su cuerpo y con su voz, a la ruptura con aquel pasado: protagonizó uno de los desnudos más populares del destape y reclamó su propio nombre en un intento por liberarse del mito de Marisol, que identificó como una farsa que había secuestrado a la verdadera Pepa Flores. Al repudiar a Marisol y a todo lo que tenía que ver con ella, la intérprete se situó dentro de una suerte de sentido común mayoritariamente compartido. Nació así un nuevo icono cuya capacidad interpeladora estaba relacionada con los significados que corporeizó en el pasado. Para la década de los ochenta, la figura de la malagueña estaba fuertemente vinculada con los posicionamientos de izquierda radical. En este sentido, su retirada, después de haber participado en dos proyectos de marcado carácter político, pudo ser entendida como una expresión, individual, de la experiencia *desencantada* de estos años.

En estos diferentes contextos, al dar cuerpo a cuestiones abstractas como la de nación, el valor del progreso, la modernidad o la libertad, la malagueña situó la feminidad y el cuerpo de las mujeres en el centro de cada proyecto. De hecho, Marisol se presentó también como referente en la construcción de las identidades de género, y las mujeres pudieron encontrar en ella y en sus personajes un ideal. En ambas dimensiones políticas, la joven malagueña iría acumulando significados sobre su

---

*española 1973-1993*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

<sup>61</sup> Barreiro, Javier: *Marisol frente...*, pp. 184 y 190.

cuerpo, sin borrar de él los que un día atrás lo definieron. Los significados nuevos y los viejos convivieron en diálogo con mayor o menor eficacia interpeladora en función, también, del propio contexto. Marisol evocó así modernidad y ultra-conservadurismo, rebeldía y respeto al orden establecido, desafío a la visión sexista de las mujeres y objetualización del cuerpo femenino. Pero más allá de los usos y abusos que el medio cinematográfico y el aparato franquista hicieron de su imagen, la figura de Marisol/Pepa Flores demostró finalmente ser capaz de marcar su rumbo, con un trazado tan trepidante y con un destino tan incierto como el que recorrió la propia historia del país.

#### 4. Referencias bibliográficas

- “El bello camino a la democracia”, *Interviú* 16, 2-8 de septiembre 1976.
- Aguilar, José y Losada, Miguel: *Marisol*, Madrid, T&B, 2008.
- Aparicio, Chelo: “Pepa Flores muestra sus armas defensivas”, *El País*, 24 de septiembre de 1985.
- Augustín Puerta, Mercedes: *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva: análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- Bardem, Juan Antonio: *Calle Mayor* (1956).
- Bardem, Juan Antonio: *El poder del deseo* (1975).
- Bardem, Juan Antonio: *La corrupción de Chris Miller* (1973).
- Bardem, Juan Antonio: *Muerte de un ciclista* (1955).
- Barreiro, Javier: *Marisol frente a Pepa Flores*, Barcelona, Plaza&Janés, 1999.
- Beorlegui, David: *Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País Vasco (1976-1986)*, Madrid, Postmetropolis, 2017.
- Calabuig, José: “Pepa Flores: ‘No quiero ser Marisol’”, *Interviú* 108, 8-14 de junio de 1978.
- Camus, Mario: *Los días del pasado* (1978).
- Castro, Eduardo: “La ‘Mariana Pineda’ de TVE defrauda en Granada”, *El País*, 11 de diciembre de 1984.
- Cenarro, Ángela: “Entre el cambio y el inmovilismo: las mujeres españolas en los años sesenta”, en María Asunción Castro Díez y Julián Díaz Sánchez (coords.): *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Silex, 2017, pp. 49-74.
- Cooney, Ray y Stone, Gene: *Quédate a desayunar* (1973).
- De Armiñán, Jaime: *Carola de día, Carola de noche* (1969).
- Diez, Emeterio: “El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pp. 141-157.
- Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Londres, Routledge, 2003.
- Evans, Peter W.: “Marisol: The Spanish Cinderella”, en Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (ed.): *Spanish Popular Cinema*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2004, pp. 129-141.
- Ferrer, Mel: *Cabriola* (1965).
- Gahete, Soraya: “Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976-1981)”, *Investigaciones Feministas*, 8.2 (2017), pp. 583-601.
- Gledhill, Christine: *Stardom. Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991.
- Gracia García, Jordi y Ruiz Caricer, Miguel Ángel: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.

- Gubern, Román: “Teoría y práctica del ‘star-system’ infantil”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos de la imagen*, 38 (2001), pp. 8-15.
- Gubern, Román: *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- Heredero, Carlos: *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-61*, Madrid, Filmoteca, 1993.
- Labanyi, Jo: “Raza, género y denegación en el cine español del primer Franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 32 (1999), pp. 22-42.
- Lakoff, George y Johnson, Mark: *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Landy, Marcia: *Film, Politics and Gramsci*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Larumbe, M<sup>a</sup> Ángeles: *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Larumbe, M<sup>a</sup> Ángeles: *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- Lipovetsky, Gilles: *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Longhursts, Alex: “Culture and Development: The Impact of 1960s ‘desarrollismo’”, en Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres, Arnold, 2000, pp. 17-28.
- Lucía, Luis: *Ha llegado un ángel* (1961).
- Lucía, Luis: *Las cuatro bodas de Marisol* (1967).
- Lucía, Luis: *Solos los dos* (1968).
- Lucía, Luis: *Tómbola* (1962).
- Lucía, Luis: *Un rayo de luz* (1960).
- Marisol: “Galería de Perpetuas”, en *Galería de perpetuas: Canciones para mujeres*, Zafiro, 1979, Cara B, canción 5.
- Marisol: *Mi propia ley*, Zafiro, 1973.
- Martín Casares, Aurelia y Martín García, Manuel (eds.): *Mariana Pineda. Nuevas claves interpretativas*, Granada, Comares, 2008.
- Martín, Celia: “Defying Common Sense: Casting Pepa Flores/Marisol as Mariana Pineda”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9.2 (2003), pp. 149-161.
- Martín, Eugenio: *La chica del Molino Rojo* (1973).
- Martínez, Carmen (et. al. eds.): *El movimiento feminista en España en los años 70*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Marwick, Arthur: *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Moix, Terenci: *Suspiros de España: La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza&Janés, 1993.
- Molinero, Carme e Ysàs, Pere: “La izquierda en los años setenta”, *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 20 (2008), pp. 21-42.
- Molinero, Carme e Ysàs, Pere: “Modernización económica e inmovilismo político (1959-1975)”, en Jesús A. Martínez (coord.): *Historia de España. Siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 129-242.
- Morales, José Luis: “Marisol nos cuenta su vida (2). ‘Yo solo era un negocio’”, *Interviú* 170, 16-22 de agosto de 1979.
- Morcillo, Aurora: “De cuerpo presente. El cuerpo nacional y el cuerpo femenino en la Transición”, *Alcores*, 19 (2015), pp. 151-171.

- Morcillo, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.
- Moreno-Seco, Mónica y Ortuño Martínez, Bárbara (eds.): “Género, juventud y compromiso”, *Ayer*, 100 (2015), pp. 13-20.
- Moreno-Seco, Mónica: “Sexo, Marx y *nova cançó*. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta”, *Historia Contemporánea*, 54 (2017), pp. 47-84.
- Moreno, Rafael: *Proceso a Mariana Pineda* (1984).
- Nash, Mary: “Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The *Sueca* and Don Juan in the 1960s”, *Cultural History*, 4.2 (2015), pp. 136-161.
- Nash, Mary: “Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo”, en Mary Nash (ed.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 189-216.
- Nash, Mary: *Dones en transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*, Barcelona, Regidoria de la Dona, 2007.
- Nash, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza, 2004.
- Palacios, Fernando y Sherman, George: *Búsqieme a esa chica* (1964).
- Palacios, Fernando: *Marisol rumbo a Río* (1963).
- Pavlovic, Tatjana, Perriam, Chris y Triana-Toribio, Nuria: “Stars, Modernity, and Celebrity Culture”, en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.): *A Companion to Spanish Cinema*, Malden, Wiley Blackwell, 2016, pp. 320-326.
- Pavlovic, Tatjana: “*España cambia de piel: The Movable Nation (1954-1964)*”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5.2, (2004), pp. 213-226.
- Pavlovic, Tatjana: *The Movable Nation. España cambia de piel (1954-1964)*, Bristol, Intellect, 2011.
- Peña, Carmen: “Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, “el destape” y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979)”, *Letras femeninas*, 41.1 (2015), pp. 102-124.
- Radcliff, Pamela: “El debate sobre el género en la Constitución de 1978: orígenes y consecuencias del nuevo consenso sobre la igualdad”, *Ayer*, 88 (2012), pp. 195-225.
- Ramón, José: “Marisol: canciones para mujeres”, *ABC*, 2 de marzo de 1980.
- Rincón, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Universidad de Santiago de Compostela, 2014.
- Roig, Montserrat: “Mi sexo ante la pornografía”, *Vindicación Feminista* 28, julio de 1979, pp. 8-13.
- Sánchez, Glicerio: “Inmovilismo político y cambio social en los años sesenta”, *Historia Contemporánea*, 26 (2003), pp. 13-33.
- Sánchez, Virginia: “Aperturismo musical español: Músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo”, en Sergio de Andrés Bailón (ed.): *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, pp. 13-52.
- Saura, Carlos: *Bodas de Sangre* (1981).
- Saura, Carlos: *Carmen* (1983).
- Sesma Landrin, Nicolás: “Franquismo, ¿Estado de Derecho? Notas sobre la renovación del lenguaje político de la dictadura durante los años 60”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5 (2006), pp. 45-58.
- Sherman, George: *La nueva Cenicienta* (1964).
- Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

Torres, Maruja: “El puño de Marisol”, *El País*, 21 de octubre de 1983.

Triana-Toribio, Nuria: *Spanish National Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003.

TVE: *Informe Semanal*, 12 de mayo de 1973.

TVE: *Memorias del cine español. Los niños prodigio*, 16 abril de 1978.

Vilarós, Teresa: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española 1973-1993*, Madrid, Siglo XXI, 1998.