Rita Hayworth en la España de Franco

Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo

Álvaro Álvarez Rodrigo



Arte(s)

EDICIONES COMPLUTENSE

Rita Hayworth en la España de Franco

Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo

La colección Arte(s) tiene como objetivo la publicación de textos académicos de una o varias autorías, con vocación y enfoque interdisciplinares (historias del arte, estudios visuales y culturales, estudios de género relativos a la visualidad, estudios musicales, cinematográficos y nuevos medios, estudios de bibliotecas, arquitectura, estudios museísticos...), en los cuales se promueva la reflexión crítica y las nuevas aproximaciones al pensamiento.

Comité científico de la colección

Dirección
Olga Pérez Monzón
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría
Alicia Fuentes Vega
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría
Álvaro José Torrente Sánchez-Guisande
Universidad Complutense de Madrid, España

Bart Fransen
Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA), Bélgica

Beatriz Blasco Esquivias
Universidad Complutense de Madrid, España

Benito Navarrete Prieto
Universidad Complutense de Madrid, España

Concepción Lomba Serrano
Universidad de Zaragoza, España

Diana B. Wechsler
Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina

Jerrilynn Dodds
Sarah Lawrence College, Estados Unidos

Jordana Mendelson
Centro Rey Juan Carlos I de España, Universidad de Nueva York, Estados Unidos

José Luis Sánchez Noriega
Universidad Complutense de Madrid, España

Luis Fernández-Galiano
Universidad Politécnica de Madrid, España

Maite Zubiaurre
Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Margit Kern
Universidad de Hamburgo, Alemania

Rubén Tortosa Cuesta
Universitat Politècnica de València, España

Sergio Julio Rubira Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid, España

Rita Hayworth en la España de Franco

Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo

Álvaro Álvarez Rodrigo

EDICIONES COMPLUTENSE

Primera edición: enero 2026

© 2026, Álvaro Álvarez Rodrigo
© 2026, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3963-8
DOI: https://dx.doi.org/10.5209/art.002

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio
Imagen de cubierta: fotograma de la película *Gilda*



Esta publicación se edita con licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. Esta licencia permite copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, pero sin crear derivados ni adaptaciones de la obra, únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador. La atribución se debe hacer de la siguiente manera:

Álvarez Rodrigo, Álvaro. 2026. *Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.* Madrid: Ediciones Complutense. https://dx.doi.org/10.5209/art.002

Cualquier material de terceros contenido en este libro no está cubierto por la licencia Creative Commons. En caso de reutilizar material de terceros, es necesario obtener los permisos directamente del propietario de los derechos de autor.

Ediciones Complutense es miembro de Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) y está asociada a Cedro.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

A María José, Guillem y Marc

Índice

Introducción 11

Rita Hayworth, las estrellas de Hollywood y los modelos de feminidad durante el primer franquismo 16

Prefacio. Las revistas cinematográficas como manuales de feminidad 21

De las perfectas novias y madres españolas a «las alegres divorciadas de Hollywood» 24
Frente al reto del erotismo 33

1. La fabricación de una estrella llamada Rita Hayworth 43

Latina en Hollywood, norteamericana en España 44
Betty Grable, las *pin-up* y la «chica vitamina» 55
Solo los ángeles tienen alas: Rita alza el vuelo 61
Pareja de Fred Astaire: la danza, la raza y el género 69

2. Mañana llega *Gilda* a España 81

«Nuestra compatriota» Margarita 83
Una estrella de cine atrapada entre el nacionalismo banal y la vana moralidad franquista 88
«*Gilda*, la película que arrebata a las muchedumbres» 102
Una lectura a la española del *queer-noir*, el estraperlo, el carnaval o el pecado 119

3. Cuando los españoles se acostaron con Rita Cansino/ Hayworth y se levantaron con Gilda 125

La (des)conexión entre la actriz y el personaje 127
El «galimatías» de *La dama de Shanghái* 136
Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Lana Turner... ¿Quién es la peor de las mujeres fatales? 142
Las modelos problemáticas para el franquismo 154

4. Escándalos de cine y de prensa rosa 159

El escándalo Ingrid Bergman-Roberto Rossellini y las fronteras fluidas 160
Gilda visita España y luego se va de boda 173
Un rastro postrero de *Sangre y arena* 180
La diosa de la danza no es «la diosa del amor» 188
Venus era Ava Gardner 192

5. «La princesa Alí Khan» 201

«Le saltó su alma andaluza»: divorciada, pero «torera» 202
«Welcome home Rita» 210
Una sevillana sensual e insolente 217
Salomé o el velado *striptease* de los siete velos 224

6. Crónica del ocaso de una estrella 231

El sabor *amargo* de la Mangano 233
La bella turbadora 240
Afrodita acechada por el edadismo 246
«La pelirroja o la rubia»: Rita Hayworth vs. Kim Novak 251

Epílogo. Epitafio inacabado 263

Referencias bibliográficas 271

Introducción

«Si fuera un rancho, me llamaría tierra de nadie».

En los años cuarenta, esta expresión en boca de una mujer era toda una declaración de intenciones. Para Hollywood resultaba desafiante. Sobre una pantalla de cine en la España franquista, era absolutamente disruptiva. Si, además, la actriz protagonizaba un insinuante *striptease* o trataba a los hombres como juguetes, nadie puede sorprenderse de que encarnase un gran escándalo.

Su personaje en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) marcó para siempre la figura de Rita Hayworth. Pero la construcción de su imagen de estrella va mucho más lejos. Encierra muchos matices y contradicciones. Tan fascinante como temida, tan admirada como repudiada. Así fue la actriz que los periodistas españoles exaltaron como «nuestra compatriota» antes de tildarla de inmoral, a la que luego rendirían pleitesía como «princesa» para finalmente celebrar su crepúsculo.

Rita Hayworth en la España de Franco no es una biografía de la artista ni de tantas otras que son retratadas en estas páginas. El propósito fundamental de este libro es observar cómo se llevó a cabo la construcción de las estrellas de Hollywood en los años cuarenta y cincuenta y de qué modo estos procesos evidenciaron las tensiones generadas por las políticas franquistas de género. El cine era a mediados del siglo pasado el gran medio de entretenimiento de masas, y sus protagonistas, figuras populares y carismáticas que se erigieron no solo en objetos de deseo, sino también en modelos de feminidad, a menudo transgresores respecto al ideal nacionalcatólico de mujer o que así pudieron ser apropiados por las espectadoras que acudían a las salas. Todo ello enmarcado aún en el apogeo del *star-system* norteamericano. La capacidad de atracción de las estrellas desbordaba los márgenes de la propia película y las convertía en mitos, tal como señalara Roland Barthes en 1957 al evocar el rostro de Greta Garbo como perturbador de multitudes[1]. El primer plano fue el invento técnico

[1] Roland Barthes, *Mitologías* (Madrid: Siglo XXI, 1999), 42-43.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.00
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

que lo hizo posible, al proyectar sobre la pantalla un conjunto de rasgos sobredimensionados, un semblante cautivador que eclipsaba el propio relato y se apoderaba de la narración. «Luego se descubriría que el rostro no lo es todo (…) y se otorgaría pronto a los cuerpos la importancia que merecían»[2]. Indudablemente, de ahí surge como un torbellino el fenómeno fascinante de Rita Hayworth.

Pero, por descontado, este no fue el primero ni el único. Anteriormente, otras estrellas, como la, ya citada, *Divina Garbo*, encarnaron desafíos a la concepción patriarcal de la feminidad como los expuestos en estas páginas. Más allá de nuestras fronteras y también en las producciones españolas. Este libro forma parte de un estudio más amplio sobre las estrellas cinematográficas como modelos heterodoxos de género durante el primer franquismo. Un período en que la dictadura trató de adoctrinar e imponer al conjunto de las españolas un canon de feminidad acorde con lo que, de manera general, podríamos identificar como principios del nacionalcatolicismo. Un arquetipo en el que se sintieron a gusto las diferentes culturas políticas que convergieron en el franquismo (siendo las dos hegemónicas la falangista y la nacionalista reaccionaria), porque tenía como origen común el discurso católico y tradicional construido durante el primer tercio del siglo[3], si bien este consenso básico tampoco aseguraba la univocidad en sus mandatos.

Se tradujo en disposiciones coercitivas y campañas de moralización, que no fueron específicas del caso español ni de este período concreto, pero que alcanzó en estos años de posguerra una especial intensidad. La Iglesia jugó un papel destacado en la elaboración y exigencia de este discurso sobre la sexualidad y el género, que alentaba la castidad, la obediencia, el sacrificio… Pese a su presencia ubicua, su efectividad fue limitada y no paralizó el surgimiento de contramodelos[4], como los que en este volumen se plantean. El mismo cine español fue un buen ejemplo. El régimen lo empleó como un mecanismo propagandístico y adoctrinador por su capacidad en la creación de identidades, pero no pudo controlar la subjetividad de las reapropiaciones de los mensajes por parte del público[5].

2 Román Gubern, «La herencia del *star system*». *Archivos de la Filmoteca* 18 (1994), 13–23.

3 Rebeca Arce, *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo xx* (Santander: Universidad de Cantabria, 2008).

4 Mónica García Fernández, «Models and counter-models of the catholic ideal of purity: Sexual morality and emotions in the early Francoist period», *Journal of Iberian and Latin American Studies* 31 (2025), 67–79.

5 Francisco Javier Pereira Baena y Dolores Ramos Palomo, «¿Qué hay del cine en el primer franquismo? Adoctrinamiento, mujeres-patria y otras representaciones», En *Control social,*

Tras abordar el desafío al ideal de feminidad que encarnaron diversas intérpretes españolas, centrado especialmente en las actrices Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes[6], he fijado la atención en las de Hollywood, cuya lejanía podía dificultar el proceso de identificación, aunque disponían de un mayor atractivo. Desde los años veinte, el cine norteamericano era el preferido del público en la Europa occidental y sus estrellas, vehículos para la promoción de una cultura de consumo de masas, que no distinguía entre clases sociales[7]. En España sucedía igual que en el resto del continente, y también las producciones norteamericanas se impusieron sobre las trabas proteccionistas. A finales de la década de los cuarenta, se estima que representaban más del setenta por ciento de la recaudación de las salas, a pesar de los reparos económicos y morales de las autoridades franquistas[8].

Cabría suponer que las películas de Hollywood sirvieron para orear el ambiente rancio que desprendía la dictadura, pero solo hasta cierto punto. No solo porque la censura se encargó de mitigarlo, sino porque la propia industria norteamericana se plegó durante este período al chantaje de la Iglesia católica, que, a través de la Legión de la Decencia, se arrogó la facultad de decidir, por ejemplo, qué cantidad de sexo y violencia era admisible en la pantalla, so pena de boicotear todo filme que considerasen ofensivo[9]. Mediante el sistema de autorregulación introducido por el llamado Código Hays en 1934, Hollywood se instaló en un cómodo mecanismo en el que, a cambio de garantizar la estabilidad en las taquillas, renunció a que el cine interpretara de una manera honesta y no restrictiva la moral y las costumbres, la economía o la política de la sociedad norteamericana[10]. Así pues, nos encontramos con una doble mediación respecto a la censura de películas norteamericanas. Por descontado, se debe tener muy

represión y otras violencias sobre las mujeres en las dictaduras ibéricas (1933-1975), ed. por María Dolores Ramos, Encarnación Barranquero y Víctor J. Ortega (Madrid: Dyckinson, 2023), 241–268.

6 Álvaro Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2022).

7 Victoria De Grazia, «Mass culture and sovereignty: The American challenge to European cinemas, 1920-1960», *The Journal of Modern History* 61, n.º 1 (1989), 53–87.

8 Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), 206-265.

9 Gregory D. Black, *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid: Cambridge University Press, 1999).

10 Gregory D. Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Akal, 2012).

presente, tal como se pone de manifiesto a lo largo de estas páginas, que nos hallamos ante dos contextos históricos, el norteamericano y el español, relacionados pero diferentes, entre los que a modo de vasos comunicantes fluyen los productos culturales, pero cuyos significados no tienen por qué ser coincidentes a uno y otro lado del Atlántico, a menudo proyectando recíprocamente imágenes en un juego de espejos distorsionantes.

He escogido a Rita Hayworth como principal hilo conductor del relato por tratarse con toda probabilidad de la estrella más rutilante de los años cuarenta, además de haber sido el objeto de las mayores controversias. Hayworth alcanzó una categoría prácticamente irreal en términos de *glamour* y de relevancia social, que tal vez solo fuera comparable a la que adquirió en la década siguiente Marilyn Monroe. La «bomba platino» fue sin duda el mayor mito sexual del siglo XX, y la construcción de su imagen estelar en la España franquista, tampoco todavía estudiada, da pie a adentrarnos por otros vericuetos que esperamos poder trazar próximamente. En el presente volumen, junto a Hayworth, he recurrido a otras actrices como Ingrid Bergman, Ava Gardner o Lana Turner, que nos permiten acercarnos a las cuestiones planteadas desde otras perspectivas asimismo muy ilustrativas. La ausencia en el texto de algunos astros como Elizabeth Taylor o Audrey Hepburn no supone un desmerecimiento a su trascendencia, sino simplemente que no son pertinentes para lo aquí tratado.

En cuanto al marco teórico-metodológico adoptado en la investigación, tan solo apuntar que responde a una aproximación a la disciplina de los *star studies* desde la historia cultural y de género, en la que se parte de la concepción de las estrellas cinematográficas como una representación cultural, en la que se puede distinguir, aunque de forma no dicotómica, discursos y prácticas. Siguiendo la definición ya clásica de Richard Dyer, se trata de una imagen compleja, intertextual y polisémica, que no solo está construida desde diferentes fuentes, sino que tiene una fuerte carga de subjetividad también por parte de cada receptor[11]. En nuestro caso, se ha tomado como *corpus* documental, por una parte, las películas que Rita Hayworth, como el resto de las artistas mencionadas, interpretó, y que fueron estrenadas entonces en España[12]. Son solo algunas de las producidas, puesto que solo esas sirvieron para la construcción directa de su imagen; sin embargo, hay que tener en cuenta que del resto también llegó un eco parcial. Por

[11] Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética* (Barcelona: Paidós, 2001), 89-90.

[12] Los fotogramas que se incluyen en el libro y que sirven para ilustrar el texto son de elaboración propia y han sido extraídos de las películas citadas.

otra parte, se ha atendido a la presencia de la actriz en otros medios de comunicación, especialmente en las revistas cinematográficas.

El análisis de la filmografía presenta un problema añadido, tal como queda reflejado en las siguientes páginas. El orden en que se presentan las películas no corresponde a la cronología de su producción, sino a la fecha de estreno en España, que es cuando formaría realmente parte de la construcción de su imagen. Sin embargo, las revistas sí aludían a informaciones sobre estos filmes venidas desde Estados Unidos, que con frecuencia llegaban con un considerable retraso o que incluso nunca se estrenaron. Esta situación provoca una cacofonía y una confusión que puede afectar al propio análisis de una manera similar a como sucedería en su contexto de recepción. En ocasiones nos encontramos que las trayectorias de estas actrices transcurren por dos líneas que son a la vez coincidentes y divergentes en los Estados Unidos y en España.

Este desfase en la integración de títulos a la cartelera es mayor durante la primera mitad de los cuarenta, pero continúa acumulando retrasos hasta bastante tiempo después. Se debe ser consciente de que los aficionados tendrían noticia de películas que no podían conocer y que cuando más tarde se lanzara su promoción para las pantallas españolas esta campaña resultaría a veces anacrónica respecto a la situación actual de la artista. Pero dado que nuestra mirada se dirige hacia la construcción de la estrella en España, no en Hollywood y menos aún a su biografía, este ha sido el criterio mantenido en el orden de la narración. Hay que aceptar que ello comporta vaivenes de fechas que obligan al lector a dar saltos temporales. Sin embargo, esa misma dificultad contribuye a entender este proceso. Puesto que su interés no radica en la mera descripción de los hechos, sino en la explicación de unos fenómenos complejos que se detectan en diversos documentos, a veces de manera simultánea, y otros diferidos en el tiempo. La clave se halla en la contextualización, que no supone una focalización estrecha que desdeñe una visión de conjunto, sino todo lo contrario.

Otra consideración a tener presente es relativa a la censura cinematográfica y a las copias que fueron exhibidas de cada película en aquellos años. Hemos de partir de la constatación de que no nos ha sido posible conocer la versión exacta proyectada de los filmes porque buena parte de los expedientes de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica consultados en el Archivo General de la Administración están incompletos y con frecuencia no permiten saber qué planos concretos del metraje fueron capados por la tijera de los censores. Por tanto, es necesario no olvidar que la versión de los títulos que hoy tenemos a nuestra disposición no es idéntica, en muchos casos, a la que visionaron sus contemporáneos. Es más, las prácticas de consumo cinematográfico,

las campañas promocionales, los éxitos de taquilla… tampoco eran los mismos a los que, hoy por hoy, consideramos comúnmente asentados[13]. De cualquier modo, es indudable que los expedientes de censura, más allá de constatar la estrechez del universo mental en que se sustentaba la dictadura, nos orientan de cómo se esperaba que esas secuencias fueran interpretadas.

Rita Hayworth, las estrellas de Hollywood y los modelos de feminidad durante el primer franquismo

La línea argumental del libro es la construcción de la imagen estelar de Rita Hayworth en España, junto a otras actrices coadyuvantes en la interpretación de su trayectoria; pero está precedida por unas páginas que, a modo de prefacio, nos sitúan ante los problemas fundamentales que a continuación se tratan. En este capítulo inicial, se abordan las principales cuestiones relativas a la conformación de las estrellas cinematográficas como modelos de género y a las contradicciones que generaron en el seno del régimen franquista. Erotización, maternidad y vida familiar, romances, matrimonios y divorcios, etcétera, son debates latentes que las revistas especializadas alimentaron en su contribución a promover un ideal de feminidad y como instrumento para la educación informal de las españolas[14].

En este sentido, hay que tener presente que estos medios periodísticos no practicaron solo un adoctrinamiento directo. Efectivamente, lanzaban mensajes que servían para dar la aprobación o para criticar determinadas actitudes de las estrellas que se proponían como una guía de comportamiento femenino. Pero en añadidura apelaban, de forma deliberada o no, a la conexión emocional de las lectoras con esas figuras, si bien tampoco siempre en la dirección que hubieran pretendido. Se trata, siguiendo a Jo Labanyi, de fijarnos no solo en lo que los textos *significan*, sino también en lo que *hacen*, en el estudio de las emociones como prácticas culturales[15].

[13] Véase: Álvaro Álvarez Rodrigo, «¿Qué película vemos después del No-Do? Cine y ocio: las revistas cinematográficas como instrumento de orientación política y moral durante el primer franquismo», en *Divertirse en dictadura. El ocio en la España franquista*, ed. por Lucía Prieto Borrego y Claudio Hernández Burgos (Madrid: Marcial Pons, 2024), 129–154.

[14] El contenido de este capítulo ha sido extraído parcialmente de Álvaro Álvarez Rodrigo, «"¡Mujer! Quiero hablar contigo..." La construcción de la feminidad a través las revistas cinematográficas durante el primer franquismo», *Historia y memoria de la educación* 19 (2024), 437–469.

[15] Jo Labanyi, «Doing things. Emotion, affect and materiality», *Journal of Spanish cultural studies* 11, n.º 3-4 (2010), 223–233.

En el primer capítulo entramos ya en la carrera artística de Rita Hayworth para constatar las divergencias que la construcción de la imagen de la actriz adquirió en España respecto a los Estados Unidos. El retraso en los estrenos de sus películas privó a los españoles de asistir a la transformación de una actriz novel de rasgos latinos en una figura de Hollywood. La joven aspirante hija de un bailarín andaluz fue americanizada para convertirse en estrella y alcanzar la condición de mito sexual en su país. Tampoco conocieron su vertiente de *pin up*, como la más popular, junto a Betty Grable, de las chicas cuya imagen erotizada servía para animar a los soldados norteamericanos que combatían en la Segunda Guerra Mundial, ni, de igual manera, cuando aquí se proyectaron sus musicales junto a Fred Astaire, compartieron el componente escapista que alentaba su producción. En cambio, fue *Solo los ángeles tienen alas* la película que alumbró el descubrimiento de su magnetismo sobre la pantalla.

A continuación, nos situamos en las semanas previas al estreno de *Gilda* en Madrid, en diciembre de 1947. Venía precedido por una gran expectación debido al inusitado éxito mundial que había obtenido el filme. La notoriedad que había adquirido Rita Hayworth era ostentada como motivo de orgullo nacional, se la calificaba de «compatriota» y se propugnaba que su triunfo se debía precisamente a las esencias de su «raza». Se convirtió en un claro ejemplo de la expresión de un nacionalismo banal, de presencia cotidiana de la nación más allá de los discursos oficiales, que el franquismo empleó tanto. Nada hacía presagiar el terrible escándalo que *Gilda* provocaría según su exhibición fuera extendiéndose por la geografía española.

Pero esta apropiación de logros individuales como colectivos encontró pronto serias dificultades. Una primera proveniente de la propia condición de mujer latina sobre la que Hollywood había edificado su estrellato, que daba lugar a un juego de espejos que distorsionaba el concepto de otredad. Correspondía a unos rasgos étnicos confusos basados en la categoría amplia y amorfa de latinidad prevalente en los Estados Unidos, que no consentía una identificación sencilla con los valores defendidos de la españolidad. Esa imagen vanagloriada era a la vez incómoda para ciertos sectores del régimen, ya que chocaba con los postulados de la estricta moralidad nacionalcatólica. *Gilda* ha sido analizada pormenorizadamente por los historiadores del cine. En estas páginas se recogen las principales líneas de este debate, y sobre todo se contextualiza el filme en el momento en que tuvo lugar su recepción, de manera que tratemos de aproximarnos a las lecturas que sus contemporáneos pudieron extraer de la película.

En el tercer capítulo se aborda precisamente cómo se resolvió este conflicto con el que la prensa especializada y generalista tuvo que lidiar, que se tradujo

en un progresivo abandono de su identificación con las raíces patrias. En este panorama, son presentadas dos nuevas películas tras el terremoto de *Gilda*: *La dama de Shanghái* y *Las modelos*. La primera la caracteriza ahora inequívocamente como una mujer fatal, y nos da pie a compararla con otras actrices que en esos momentos interpretaron un personaje similar: Barbara Stanwyck, Ava Gardner y Lana Turner. La segunda era una comedia musical aparentemente inconsistente rodada unos años antes, pero que ponía sobre el tapete algunas concepciones sobre la feminidad que se tornaban problemáticas para el franquismo.

El romance y la boda con el príncipe Alí Khan llevó a Rita Hayworth a abandonar los sets de rodaje durante unos años, si bien sus películas anteriores siguieron incorporándose a la cartelera española. El capítulo cuarto se ocupa de este período en que la estrella alternó sus personajes en la pantalla con el protagonismo en la prensa rosa. Un *affaire* que se ha comparado con la relación extramarital de Ingrid Bergman con el director Roberto Rossellini. La actriz sueca era, en esos momentos, uno de los grandes astros de Hollywood y su imagen fue también objeto de disputas y lecturas encontradas.

En 1948, Rita Hayworth visitó por primera vez España, en un viaje con su amante que pretendían que fuera discreto y que acabó en un tenso tira y afloja con los periodistas. Mientras, la adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Sangre y arena*, una producción de 1941, o la más reciente *La diosa de la danza* mantuvieron a la actriz en el centro de la actualidad cinematográfica a pesar de su retiro temporal. No fue la única intérprete convertida en deidad de celuloide, y de nuevo nos topamos con una Ava Gardner cuya carrera despegaba entonces hacia lo más alto del estrellato.

En el capítulo quinto se narra el regreso de Hayworth a España junto con su esposo, bien distinto del huidizo periplo que realizaran un par de años atrás. La prensa recuperó la admiración por una figura que ahora se mostraba orgullosa de su estirpe española. En 1952, volverá de nuevo a visitar el país de su padre, pero en esta ocasión ya sola, tras su tercer fracaso matrimonial. Fue también el momento de su retorno a los estudios de Hollywood, para el que la Columbia le preparó una película, *La dama de Trinidad*, que calcaba buena parte de los elementos que habían propiciado el éxito de *Gilda*. Al mismo tiempo, aquí se entrenaba con seis años de retraso *Los amores de Carmen*. Un título que no podía pasar desapercibido, al traer a colación el mito romántico por excelencia de la mujer española. Una desviación hacia el orientalismo que venía reforzada por su papel protagonista en *Salomé*, con el que Hollywood intentó exprimir, vanamente, el erotismo que aún evocaba su nombre.

La realidad es que Rita Hayworth había entrado en una fase crepuscular como *sex symbol* y, por ende, como gran figura del firmamento cinematográfico. En el último apartado, se detalla cómo fue este proceso, en el que la estrella fue adoptando papeles de mujer madura, pero sin renunciar a una capacidad de seducción perturbadora. Su reinado se tambaleaba ante el nuevo tipo de feminidad que simbolizaba Marilyn Monroe y la Columbia le buscó sustituta en una Kim Novak emergente. Con todo, no dejaban de aparecer imitadoras o actrices que eran comparadas con ella. Fue el caso de Silvana Mangano, quien era presentada como «la Rita Hayworth italiana», la joven protagonista de *Arroz amargo*. Un filme que causó tal revuelo que la censura prohibió una vez ya había aprobado su exhibición.

El libro concluye con un «epitafio inacabado» que transcurre hasta finales de la década de los cincuenta. La carrera de Hayworth proseguirá más allá, pero sin la trascendencia que había tenido hasta entonces. Una trayectoria vital y profesional extraordinaria que sirve para evidenciar buena parte de los problemas propiciados por la simultánea exaltación y represión de modelos de feminidad durante el primer franquismo.

Esta investigación ha contado con una ayuda postdoctoral APOSTD, financiada por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo, de la que he sido beneficiario entre 2021 y 2023. Quiero asimismo agradecer el apoyo desinteresado de tantas personas que han contribuido a llevarlo a buen puerto. Es oportuno nombrar en primer lugar a Rafael Rodríguez Tranche, por haberme acogido en su departamento de la Universidad Complutense de Madrid. Sus aportaciones en la revisión del texto como experto en la historia cinematográfica han sido fundamentales para su elaboración final, si bien soy yo el único responsable de cuantos errores o imprecisiones haya podido cometer. También a Aurora Bosch por prestarse a verificar que no hubiera incoherencias en mis referencias a la historia de los Estados Unidos, de la que ella es especialista. Como siempre, a Vicente Sánchez-Biosca y a Ana Aguado, por su ánimo y su consejo, e igualmente agradecer al resto de compañeros y compañeras del departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universitat de València, que me han acompañado, asesorado y ayudado a lo largo de este camino.

Prefacio. Las revistas cinematográficas como manuales de feminidad

El régimen franquista percibió desde sus orígenes que la construcción de un ideal de feminidad ultraconservador era una garantía fundamental para su estabilidad social[16]. Frente a la estigmatización del período republicano como un caos, la dictadura propugnó la restauración del sentido cristiano de la familia y de los valores tradicionales que en ella encarnaban las mujeres[17]. Se trataba de legitimar la subordinación de la mujer al varón mediante la recuperación del discurso de las dos esferas, según el cual el espacio de actuación propio de los hombres era el público, mientras que las mujeres tenían su lugar en el ámbito privado del hogar, con una vida orientada al matrimonio y a la maternidad y bajo un férreo control moral[18].

Para este propósito no solo se instauró un amplio sistema represivo, sino que también se propusieron modelos de feminidad que habían de contribuir a la creación de identidades. Tanto la Sección Femenina como la Acción Católica se afanaron a proponer una panoplia de figuras idealizadas dignas de ser imitadas. Principalmente, vírgenes, santas, reinas y otras figuras históricas.

Sin embargo, al margen de estos modelos oficiales surgieron otros, como los que aquí nos ocupan, las estrellas de cine, que cobrarían tanta o más relevancia que las anteriores. Durante los años cuarenta y cincuenta, estas actrices proyectaron una imagen de la feminidad que no se ajustaba a los cánones

16 Helen Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s», en *Spanish cultural studies*, ed. por Helen Graham and Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 182–195.

17 Giuliana Di Febo, «La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género», en *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*, ed. por Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2005), 217–237.

18 Jordi Roca i Girona, *De la pureza a la maternidad: la construcción del género femenino en la postguerra española* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996).

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.01
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

nacionalcatólicos. Resultaba flagrante para muchas extranjeras, especialmente las de Hollywood; pero también lo fue para algunas españolas. Las revistas cinematográficas les prestaron una atención pormenorizada, tanto en aquello referido a su carrera profesional como a aspectos de su vida privada, y contribuyeron así a la educación sentimental y a la construcción del ideal de feminidad franquistas. Para ello se sirvieron del enorme atractivo de las estrellas, con las que sus seguidoras podían identificarse y tratar de imitarlas, ya fuera en su apariencia externa (vestido, peinado, maquillaje…) o en la adopción de sus maneras y actitudes.

Así lo evidencian los retratos fotográficos en los que tantas mujeres recreaban las maneras en las que veían posar a las actrices en las revistas. Pero no se trataba de una mera copia, sino de una reapropiación y negociación con la moral y con las condiciones materiales, sociales y culturales del momento. Era una forma de participar en el mundo cosmopolita, moderno y glamuroso del que se veían privadas. Mediante sus posados sexis y atrevidos no se presentaban como objetos erotizados pasivos, sino que sus gestos audaces eran fuente de recompensas emocionales, identidad, agencia y placer[19].

Primer plano, *Radiocinema*, *Cámara*, *Imágenes* y *Fotogramas* fueron las cabeceras más destacadas y longevas de este tipo de prensa[20]. A través del análisis textual, iconográfico y contextual de estos artículos e ilustraciones se observan algunas de las tensiones provocadas por las políticas franquistas de género, así como sus contradicciones. Entre ellas, que a la vez que reconvenían a las jóvenes para que se condujeran con recato, suministraban a los varones heterosexuales material gráfico de contenido erótico, dentro de los márgenes de la época. Un discurso que, como señala Michel Foucault, al enunciar lo ilícito, aquello que queda fuera de la normatividad y de los códigos morales, determina a su vez el objeto de deseo. Pues, el sexo no es sometido a un proceso de restricción sino de incitación. No existe una condena o una tolerancia, sino regulación por el poder[21].

Estas revistas participaron del aparato propagandístico a través del cual se construía un discurso de género que se pretendía convertir en hegemónico para toda la sociedad española. Respecto a otras publicaciones como pudieran ser

19 María Rosón, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)* (Madrid: Cátedra, 2016).

20 Véase: Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)* (Madrid: Shangrila, 2018).

21 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978).

las editadas por las propias organizaciones de encuadramiento femenino, léase la Sección Femenina de Falange o la Acción Católica, tenía la particularidad, y tal vez la ventaja, de que se movían en el ámbito del ocio. No renunciaban a promover mensajes apologéticos, pero se insertaban en un medio que a priori no se declaraba abiertamente doctrinario. La propagación de contenido político o dogmático no era su razón de ser, y por tanto empleaba un lenguaje en apariencia más inocuo, que podría transmitir una idea naturalización de las relaciones de género.

En los Estados Unidos, este tipo de publicaciones alcanzó grandes tiradas en estas décadas y una notable influencia social. Tenía como destinatario principal a las mujeres, pero los hombres podían igualmente disfrutar de la contemplación de un sorprendente número de actrices semidesnudas. Eran un importante instrumento de publicidad para las estrellas, y entre las revistas y los estudios cinematográficos había una relación estrecha, de mutua necesidad, de modo que aunque publicaban chismes, nunca alcanzaron el amarillismo practicado por otros periódicos[22].

En España, su difusión no tuvo el mismo alcance, puesto que no existía una tan amplia capa de población con esa capacidad de consumo. De hecho, buena parte de los contenidos de estas secciones relativos a moda, cosmética, cocina o decoración están dirigidos a lectoras con un nivel adquisitivo alto, en un momento en que la inmensa mayoría de las familias españolas sufrían grandes estrecheces. No obstante, cabe tener en cuenta que estos contenidos no solo funcionarían como vehículos para la promoción del consumo y que fueron un elemento consustancial a la creación del *star system* norteamericano; sino que también eran un instrumento de atracción de lectoras, que alimentaría el deseo de ascenso social, el escapismo…

En cualquier caso, los magacines cinematográficos padecerían unas dificultades similares al resto de publicaciones comercializadas durante la posguerra. Se puede suponer que fundamentalmente serían distribuidas en los centros urbanos y entre sectores con un mínimo nivel económico. Si bien no hay que perder de vista que las revistas y otros medios de comunicación eran el canal principal de información sobre las estrellas dentro y fuera de la pantalla y su primer espacio de interpretación. Sus lectoras, que no eran únicamente quienes las compraban, accedían de modo directo a esta fuente y se convertirían, por su conocimiento e interés en el tema, en prescriptoras en sus respectivos entornos.

[22] Anthony Slide, *Inside the Hollywood fan magazine: A history of star makers, fabricators, and gossip mongers* (Jackson: University Press of Mississippi, 2010), 10-17.

Todas las revistas participan en la promoción, orientación e interpretación de las películas y, de un modo deliberado o no, contribuyen a la presentación de modelos de género mediante la construcción de la imagen de las estrellas. Proponen, pues, una representación de la feminidad que influye en la creación de las identidades. Pero de igual modo que cada espectador realiza su propia lectura de una película, que puede no ser coincidente e incluso contraria a la voluntad que animó a sus creadores, las estrellas cinematográficas permiten lecturas disruptivas del mensaje que a través de ellas se transmite, ya fuera para alabar o condenar unas determinadas actitudes.

De las perfectas novias y madres españolas a «las alegres divorciadas de Hollywood»

Para los propagandistas del régimen franquista, la defensa de los usos y costumbres tradicionales españoles frente a la influencia nociva de la modernidad y el cosmopolitismo fue uno de sus grandes caballos de batalla. Una pugna que trasladaron al discurso sobre las estrellas cinematográficas, en cuanto que Hollywood era señalado como el principal peligro para la penetración de estas ideas disolventes. En las revistas de fans se observa esta exaltación de la superioridad moral española en clave nacionalista, resultado de una utilización dicotómica y ejemplarizante de la contraposición entre la virtud de las actrices españolas y las actitudes perniciosas encarnadas por las extranjeras. Sin embargo, este paradigma aparentemente tan sencillo y fácil de transmitir resultaba complejo en la práctica.

En primer lugar, algunas de las estrellas españolas rompían con el estereotipo de género que el régimen les atribuía por su condición de mujeres: Gozaban de autonomía personal y económica, trabajaban fuera de casa y viajaban libremente, aspiraban a un horizonte de realización personal más allá del matrimonio y la maternidad o, como a continuación trataremos, mantenían relaciones sentimentales al margen de los estrechos códigos normativos e incluso, como Amparo Rivelles, fueron madres solteras. Paradójicamente, sería su notoriedad pública aquello que, hasta cierto punto, les permitió soslayar las convenciones sociales. Si bien tampoco el régimen podía tolerar la difusión de determinadas actitudes y trató de modular, resignificar o cuando no directamente silenciar aquellas que trastocaban el discurso oficial.

En cuanto a las estrellas de Hollywood, por un lado, hay una fascinación y, por otro, un desdén hacia su extravagancia y falta de consistencia moral.

Una reacción contra la supuesta contaminación de costumbres y tradiciones nacionales por parte de las películas norteamericanas y sus protagonistas, que no era exclusiva de España y que también desde los años treinta se daba en otros países de Europa. Sin embargo, estas campañas, impulsadas fundamentalmente por la Iglesia católica, adquirieron un alto grado de intensificación e institucionalización en el franquismo[23]. No obstante, en algunos países menos avanzados, este discurso no funcionaría únicamente como una imposición. Podría ser percibido asimismo como un campo de mediación, como una negociación entre dos sociedades con distinto grado de desarrollo, y por tanto, entre el futuro y el presente[24].

Ese mundo anatemizado tenía un atractivo innegable para sus seguidoras y no era factible cargar contra la *iconofilia* de las fans. Por eso, al mismo tiempo que las estrellas de Hollywood eran admiradas y se recordaba que no todas las figuras de la meca del cine se comportaban de igual manera, se criticaba y ridiculizaba algunas de estas actitudes. La parodia contra el adversario, ya fueran los vencidos o las mujeres, fue un recurso habitual, y era frecuente el uso, desde una posición de poder, de la caricaturización, la agresividad verbal y los chistes misóginos[25].

Esta reafirmación de la superioridad moral española encontraba su mejor expresión en uno de los núcleos del régimen: la familia, en la que la mujer cumplía un papel determinante no solo como agente reproductor biológico, sino también ideológico y moral. En consecuencia, el divorcio, un derecho que la legislación franquista había anulado de raíz, era uno de los aspectos más denostados de la sociedad hollywoodense, junto a los vacuos y efímeros romances entre las estrellas más allá de la pantalla. El mensaje subyacente era el de la solidez y felicidad del matrimonio cristiano de las estrellas españolas, de ambos sexos, frente a la endeblez de las extranjeras, que encadenaban divorcio tras divorcio. Pero, de nuevo, nada resulta diáfano ni sencillo.

Para el franquismo, el noviazgo era la antesala del matrimonio, y la relación entre la pareja estaba formalizada y codificada, y obviamente sujeta a unas normas de comportamiento muy restrictivas en lo referente a la sexualidad[26].

23 León Aguinaga, *Sospechosos habituales*, 47-49.

24 Luís Trindade, «Vicarious passions: The private life of Hollywood stars in 1950s Portuguese magazines», *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 27, n.º 4 (2020), 429–449.

25 Sofía Rodríguez López, «Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo», *Asparkía* 16 (2005), 177–198.

26 Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 2002), 162-180.

Si bien, existía una cierta tolerancia social de las relaciones íntimas entre los novios, aunque sujeta a una doble moral para chicos y chicas[27].

Los idilios entre artistas eran sin duda un filón de la prensa para atraer lectores, pero también una oportunidad para impartir lecciones. Para no dar impresión de ligereza, no era común propagar rumores, como sí sucedía con las norteamericanas, y normalmente tan solo se hablaba de parejas confirmadas. A principios de los años cuarenta, la relación sentimental que acaparó una mayor atención fue la de Amparo Rivelles y Alfredo Mayo. Ella era una chica de diecisiete años, expresión de simpatía y jovialidad en la dura posguerra. Él ya superaba la treintena y era el galán de moda del cine español, prototipo de héroe franquista, cuyo mejor exponente fue su papel protagonista en la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942). Las revistas los retrataban como unos novios ideales. Pero casi a los pies del altar, la actriz dejó plantado al pretendiente más codiciado de España. Las rupturas de noviazgos no eran excepcionales ni censurables, pero sí incómodas si trastocaban el discurso. La respuesta de los medios fue el silencio, por muy elocuente que este resultara. Mientras, Rivelles, tanto por sus actitudes como por los personajes que interpretaba en sus películas, se configuró cada vez más como una mujer independiente que disfrutaba de su soltería. Las revistas se cuidarán de no volver a presentarla como una novia modelo. Tal vez por ello, a finales de la década, se limitaron a dar a entender que existía algo más que amistad entre ella y el nuevo gran galán español, Jorge Mistral.

Podría ser más aleccionador hablar de novios formales como Toni Leblanc y Nati Mistral, a los que se acompañaba, entre otros momentos, en los preparativos del enlace[28]. Y si finalmente, como sucedió aquí, la relación se truncaba, se cubría con un tupido velo y ya nada se volvía a mencionar al respecto. Por el contrario, cuando el noviazgo llegaba a buen puerto, su corolario era la boda. No faltaban, pues, los reportajes sobre enlaces nupciales de algunas parejas populares. Se solía pedir a los novios que recordasen el camino que los había llevado al altar. Si, como en el caso de Luchy Soto y Luis Peña, el noviazgo había sido largo, de siete años, en el que reconocen que han reñido al menos once veces seriamente, con devolución de fotos y cartas incluida, hasta alcanzar

[27] Anne-Gaelle Regueillet, «Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad», *Hispania. Revista española de historia* 64, n.º 218 (2004), 1027–1042.

[28] Mari Luz Gascón, «Tony Leblanc y Nati Mistral van a casarse. De compras preparando la boda», *Cámara* n.º 139, 30 de enero de 1949.

la feliz ceremonia[29], podía deducirse el mensaje de que la perseverancia en el amor tiene recompensa.

El seguimiento informativo proseguía cuando la familia crecía. Quizá el relato más redondo fuera el protagonizado por los actores José María Seoane y Rosita Yarza, que los periodistas narraron desde que se declararon novios hasta el nacimiento de sus vástagos y su apacible vida familiar. Pero surge aquí una primera incomodidad en el discurso. A pesar de la proclamada voluntad del régimen de apartar del mundo laboral a las mujeres casadas, y más aún si eran madres, las actrices continuaban con su carrera profesional, sin que fuera óbice para que los rodajes o giras teatrales las mantuvieran alejadas durante un tiempo de sus hijos.

Casi todas las actrices jóvenes aseguraban en las entrevistas que cuando el amor llamara a su puerta abandonarían la profesión para dedicarse a la familia, pero en la práctica ninguna lo cumplía. Por lo cual, no deja de sorprender ese empeño en trasmitir una moraleja que se demostraba tan endeble:

> Aunque Romeo y Julieta no tienen mucho que ver con el sentir de la vida actual, es indudable que, como ustedes pueden apreciar, esas heroínas de la pantalla que despiertan una admiración calurosa entre el elemento masculino de nuestros cinemas prefieren, en una mayoría de casos, vestir el blanco traje nupcial entre los acordes de un órgano y en una auténtica iglesia alejada de los platós, que seguir recibiendo eternamente el baño de luz de los soles artificiales de los estudios cinematográficos[30].

Más efectivo resultaba ilustrar la felicidad conyugal, mediante visitas a los hogares de los artistas, en los que se podía, además, dejar patente que también los esposos participaban de la dicha de la paternidad. Fernando Fernán-Gómez, marido de María Dolores Pradera, fue presentado en diversas ocasiones como un padre feliz. Incluso, aunque fuera con un tono paródico, se le retrataba cuidando a sus hijos cuando ella tenía que pasar el día fuera de casa para ir a trabajar[31]. Un modelo de masculinidad que reflejaba el cambio operado desde el discurso desde la virilidad exaltada de inspiración fascista al del paternalismo, auspiciado

29 José Antonio Bayona, «Luchy Soto, la actriz, se ha casado con Luis Peña, el galán», *Cámara* n.º 85, 15 de julio de 1946.

30 Antonio Valle, «El amor o el arte. ¿Cuál de los dos caminos prefieren nuestras estrellas cinematográficas?», *Cámara* n.º 55, 15 de abril de 1945.

31 María Luz Gascón, «Papá Fernán-Gómez cuida de los niños», *Cámara* n.º 156, 1 de julio de 1949.

por el catolicismo, más acorde con tiempos de paz, pero garante igualmente de la jerarquía del varón en el seno de la familia[32].

Tampoco el modelo del donjuán encontraba predicamento. Entre los actores españoles Julio Peña era uno de los que hacían mayor gala de su soltería, y no tenía inconveniente en opinar que en el matrimonio hay «gato encerrado» y que los maridos que proclamaban que es estupendo, lo decían por envidia[33]. En 1953, contrajo matrimonio con la también actriz Susana Canales y se convirtieron en la pareja paradigmática de la felicidad. Él entonces hizo esta confesión: «He vivido una vida estéril y ahora puedo decir que comencé a vivir de verdad desde el día que me casé»[34].

Es evidente que las noticias sobre relaciones sentimentales entre personajes famosos eran, y son, un gancho para atraer lectores, y las revistas se aprestaban a difundirlas. Hollywood era un filón para este tipo de informaciones, máxime cuando la distancia geográfica permitía establecer cierto distanciamiento moral. Así los asuntos del corazón encabezaban reportajes, eran habituales en las secciones de actualidad cinematográfica y daban pie a columnas de chismorreos como «Tío vivo matrimonial» en *Primer plano* o «Imágenes sentimentales» en *Imágenes*, entre otras. Se apuntaba que era un espacio dirigido a «nuestras lectoras», pero no hay prueba fehaciente de que no fuera también consumido por hombres. En alguna ocasión se llega a criticar esta tendencia como una deriva sensacionalista[35], pero en la práctica ninguna de las cabeceras renunciaba a ella y le dedicaban un buen número de páginas en cada número.

Era precisamente la noticia de los frecuentes divorcios entre estrellas norteamericanas lo que concentró las críticas de las revistas. El Nuevo Estado se había apresurado a derogar la legislación republicana en esta materia y a consecuencia de la nulidad de las uniones civiles y de las sentencias de divorcio, surgieron concubinatos, hijos ilegítimos y cónyuges bígamos. En este contexto, sería recibida esta insistencia obsesiva por poner de manifiesto las rupturas matrimoniales entre famosos. Es verdad que, como indica Ana Aguado, la labor legislativa de la República sobre el matrimonio, una de las más avanzadas de

[32] Mary Vincent, «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006), 135–151.

[33] Juan de Diego, «Los que se encuentran en estado de merecer?», *Primer plano* n.º 273, 6 de enero de 1946.

[34] Barreira, «Con quince preguntas basta. Contesta Julio Peña», *Primer plano* 839, n.º 11 de noviembre de 1956.

[35] Cecilia A. Mantúa, «Nuestro cine y el reportaje sensacionalista», *Imágenes* n.º 60, junio de 1950.

la época en su concepción laica, contractual, igualitaria y susceptible de disolución, había tenido efectos limitados en la vida cotidiana y que, a pesar del catastrofismo de la derecha católica, el índice de divorcios fue muy bajo[36].

Pasado el tiempo, esta redundancia informativa pudo haber sufrido una pérdida de eficacia propagandística, ya que aunque el divorcio nunca dejó de satanizarse se asimilaría como una situación normalizada en el deslumbrante Hollywood. Tal vez ante este riesgo, a la vez que se lanzaban diatribas contra lo que llaman «epidemia de divorcios» o «fiebre matrimonial», se advertía que no todo allí era frivolidad.

A menudo se alertaba de que la proliferación de enlaces y rupturas nupciales respondía a una estrategia de la maquinaria publicitaria de los estudios norteamericanos para promocionar a sus estrellas y que por tanto eran matrimonios ficticios. Además, se afanaban en subrayar que realmente los reincidentes eran una minoría y que abundaban las parejas sólidas. Se trataba de romper la leyenda negra de ciudad del pecado, donde tres cuartas partes de la población estaba casada, y de esta solo un veinticinco por ciento divorciados[37].

Se repetían los reportajes sobre parejas estables. Entre ellas, la del católico Bing Crosby, una de las figuras más admiradas por la prensa española. O de June Allyson, «a quien su felicidad la tiene en un perfecto estado de éxtasis; es una mujer a quien los deberes de su hogar se le aparecen rodeados del prestigio de una gran aventura»[38]. Claro que, en ocasiones, había que admitir la sorpresa ante las desavenencias de un matrimonio que se consideraba tan bien avenido.

Las historias románticas que traspasaban la pantalla tenían un aliciente formidable. Algunos de estos idilios, reunían ingredientes para ser seguidos por la prensa en su tránsito formal hacia el altar. Pero a veces, los reportajes nupciales traían el epílogo de un divorcio igualmente sonado. La ruptura entre Tyronne Power y la actriz francesa Annabella, «el matrimonio más feliz de Hollywood» desde 1939, causó sorpresa siete años después de la boda. Por si fuera poco, el proceso se repitió. Power protagonizará una nueva envidiable historia de amor con Linda Christian. En 1949, se casaron en Roma, en una ceremonia religiosa dispuesta como un espectáculo. Pero el matrimonio también acabó en fracaso.

36 Ana Aguado, «Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República», *Ayer* 60 (2005), 105–134.

37 «Cara y cruz... de Hollywood». *Fotogramas* n.º 4, enero de 1947.

38 Elaine St. Jones, «El rincón de la felicidad. En el hogar de June Allison y Dick Powell», *Primer plano* n.º 305, 18 de agosto de 1946.

Pero más problemático a ojos de los apologetas morales podía resultar si se trataba de simples *romances* entre estrellas, que eran motivo de menosprecio. El retrato del ambiente díscolo de Hollywood daba pábulo a rumores sobre flirteos y aventuras sentimentales de famosos, que se dejaban fotografiar bailando o tomando copas en los locales de moda. Un mundo que se tachaba de ajeno a la rectitud y a la costumbre española, pero que a la vez se antojaba sumamente atractivo y permitía el anhelo de soñar con una vida de libertad y diversión, ciertamente, muy alejada de la realidad de la inmensa mayoría de las jóvenes españolas.

Por encarnar un estilo de vida hedonista, actrices como Lana Turner o Hedy Lamarr eran llamadas «las alegres divorciadas de Hollywood». Pero casi sin solución de continuidad se las retrataba con sus hijos, felices y entregadas, y pasaban a ser «las alegres madres de Hollywood». «Las vampiresas de hoy son excelentes madres de familia», se afirmaba, si bien «damos por descontado que la revelación de estos detalles de ternura familiar y humana desagradarán a más de un admirador de la siempre atractiva Hedy Lamarr»[39]. Y a esta lista sumaban a Rita Hayworth, Betty Grable, Gene Tierney, María Montez… ¿Realmente la maternidad les hacía perder atractivo sexual? Lo que sí es seguro es que tenía lugar de una manera espontánea, en el que el proceso de gestación estaba completamente ausente, puesto que no hallamos (si bien tampoco en las publicaciones homólogas norteamericanas) ninguna fotografía o crónica del embarazo de una actriz. Cabe inferir que no se trataba únicamente de preservar la belleza de la mujer (si es que se consideraba que la preñez la mermaba), sino de conservar su imagen virginal y disociar la venerada maternidad del acto sexual que la ha generado.

Con todo, nuevamente entraban en colisión las contradicciones, no solo porque se presentara a madres que compatibilizaban sin problemas su trabajo con el cuidado de sus hijos, sino con la misma quiebra de sus relaciones. No obstante, se reiteraban las advertencias contra las consecuencias perversas de las rupturas familiares, de los «inconvenientes de la poligamia», para los hijos y para la propia salud mental de las afectadas. En este sentido, las revistas españolas bebían de los *fan magazines* norteamericanos, que a su vez se hacían eco de la estigmatización social que pesaba sobre el divorcio, que no era irreconciliable con la intriga que despertaban entre las fans, ni con que se idolatrara a las estrellas. Alentaban el rol femenino de buena esposa y madre, aunque

[39] Martín Abizanda, «Hedy Lamarr tiene un hijo. María Montez acaba de ser mamá», *Cámara* n.º 80, 1 de mayo de 1946.

también emergía la discordancia de la ambición de las actrices por sus carreras[40].

En los divorcios, se criticaba tanto a ellos como a ellas, si bien la doble moral en función de género estaba bien presente. Por ejemplo, mientras que a Gloria Swanson se la calificaba de coleccionista de esposos cuando anunció que iba a divorciarse de su quinto marido[41], de John Wayne se decía: «Aquí le tienen ustedes, tan feliz y tan contento llevando en brazos a su esposa –matrimonio por cuarta vez…»[42].

El reparto de culpas ante el fracaso matrimonial tampoco era equitativo, según un estudio publicado por una revista norteamericana recogido por dos cabeceras españolas con un desfase de más de un año entre ellas. Así, para explicar por qué «las estrellas pierden sus maridos» se alegaba que ellas anteponen su carrera a la familia y se resisten a interrumpirla para tener hijos por «egoísmo», carecen de «un concepto espiritual de la vida» o «no saben crear un hogar». Con ellos las razones parecían más insustanciales, como que son presuntuosos, no aceptan que besen a sus esposas ante la cámara, no saben ejercer la autoridad del «cabeza de familia» y «ellas son las que llevan los pantalones»[43], o que:

> Al contraer matrimonio antes de la treintena, sucede que la mujer envejece más rápidamente (…) Llega un momento en que la mujer empieza el declive de la juventud, mientras que en el hombre aún ha de transcurrir largo plazo para que renuncie a ella. Los celos femeninos hacen su aparición y la catástrofe no tarda en llegar[44].

Un aviso para quienes se sintieran deslumbradas por esa vida de ensueño, que se completaba con las indicaciones sobre cómo debía ser un matrimonio ideal:

> Nada extraño es que se truequen los papeles de los matrimonios en lo que se refiere a sus obligaciones y deberes. Y casi resulta muy hogareño y encantador. Desde luego que hombres obligados a fregar los platos, siempre los ha habido.

40 Sumiko Higashi, *Stars, fans, and consumption in the 1950s: Reading Photoplay* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014), 1-25.

41 J. Sanzrubio, «El infierno de Gloria», *Primer plano* n.º 278, 10 de febrero de 1946.

42 «Cuarto matrimonio de John Wayne», *Radiocinema* n.º 238, 12 de febrero de 1955.

43 «La revista Screen Guide explica...», *Primer plano* n.º 81, 3 de mayo de 1942.

44 Julio Martorell, «Los diez motivos de una catástrofe», *Cámara* n.º 24, septiembre de 1943.

> Pero eran casos aislados que movían a conmiseración. El peligro está en que esta costumbre parece imponerse entre los artistas del cine. Y eso ya no está tan bien. No porque le discutamos el gusto de cocinar o no mientras su mujercita juega al bridge o toca el piano, sino porque no imaginamos la fuerte influencia que ejerce el cine en las costumbres y no sea que se convierta en ley lo que por ahora solo parece un capricho de ciertos cineastas[45].

Se recurría a la parodia para enmascarar sermones, como, por ejemplo, para ridiculizar la crueldad mental como motivo de divorcio, pues se alegaba cuando el marido llega tarde a casa, la mujer se pasa con la sal en la comida o baila más de la cuenta «con uno que se cree Don Juan redivivo», para apuntar «estrechez de miras» de quienes no comprenden que «el verdadero noviazgo empieza después de la bendición nupcial (…) ante Dios y ante nosotros mismos. Para saborear mieles y para apurar cálices de dolor»[46].

Se resaltaba que la esposa tenía que ser comprensiva, ir bien arreglada, interesada por su marido e inteligente para saber servirle… y como «principal virtud: Paciencia. No sé cómo pueden soportarnos»[47]. A menudo, la ironía, que tal vez era el propósito original de la fuente de donde se había extraído la información, se confundía con las moralejas reales al ser reinterpretadas desde una sociedad a la que se menospreciaba como «liberal». O viceversa. Fotografías que mostraban a actrices como esposas domésticas realizando tareas del hogar eran objeto de bromas por ser consideradas un montaje publicitario, ya que «así estaría ella de bien peinada y arregladita», apostillaban sobre una foto de Anne Sheridan limpiando su casa[48].

En definitiva, a través de los textos y las fotografías se proyectaban imágenes idealizadas en las que la mujer desempeñaba las tareas domésticas en un marco en el que se mezclaba fantasía y cotidianidad. Necesidades básicas como preparar una comida o limpiar la casa se transformaban en actividades gratas, en placeres vicarios. Ofrecían un juicio sobre el concepto de feminidad al que se debe aspirar, pero que, frecuentemente de manera invisible e implícita, incluían a un espectador masculino que es quien validaba y definía ese ideal[49].

45 «Los buenos maridos y las perfectas esposas», *Imágenes* n.º 51, septiembre de 1949.

46 Victorio Aguado, «Crueldad mental», *Imágenes* n.º 41, noviembre de 1948.

47 John Halloway, «Hay que ser un valiente», *Imágenes* n.º 57, marzo de 1950.

48 «Ojos y oídos de Hollywood», *Imágenes* n.º 25, mayo de 1947.

49 Ellen McCracken, *Decoding women's magazines: From Mademoiselle to Ms.* (Londres: Macmillan, 1993), 13-14.

Las revistas proporcionaban a las lectoras la sensación de un conocimiento personal de la estrella, lo que consentía la posibilidad de identificación y de emulación de su personalidad y estilo de vida. Un discurso que legitimaba los valores de la vida doméstica y el amor romántico en contraposición a los considerados masculinos, como la dominación, el honor o la competición. La contradicción, nuevamente, la hallamos en que la estrella femenina ganaba mucho dinero y tenía una proyección pública. Podía incluso no ser bella ni sexi, como Bette Davis, pero alcanzar el éxito gracias a su talento, esfuerzo e inteligencia. Una mujer empoderada, que no requería de la aprobación del hombre para sentirse plena[50].

A mediados de los años cincuenta, Hollywood, como espejo y augur de las transformaciones sociales, advertía de que «pasaron los tiempos de nuestras abuelitas en que la mujer podía quedarse en casa atendiendo las labores domésticas y, en especial, preocupándose de servir al marido». Y en conclusión:

> Nos atrevemos a afirmar que las parejas más felices son aquellas donde manda el marido (…) y sin que por ello la esposa se anule hasta perder su personalidad. La combinación ideal es un marido con autoridad, temperado por una mujer comprensiva, inteligente y enamorada[51].

Frente al reto del erotismo

Como hemos visto, las revistas cinematográficas participaron en la construcción de ese imaginario moral e ideológico en el que la dictadura empujaba a vivir a las mujeres. No eran revistas propiamente femeninas, pero sí estaban dirigidas en parte a lectoras, ya que se consideraba que el público femenino era el que acudía mayoritariamente a las salas. De este modo, en algunas ocasiones publicaron secciones que estaban orientadas específicamente al público femenino. Todas ellas en algún momento de este período dedican páginas a la moda, en las que actrices posan como figurines o insertan artículos diversos sobre indumentaria.

50 Maria LaPlace, «Producing and consuming the woman's film», en *Home is where the heart is*, ed. por Christine Gledhill (Londres: British Film Institute, 1987), 138–166.

51 M. M., «¿Quién es el amo en los matrimonios de Hollywood?», *Primer plano* n.º 851, 3 de febrero de 1957.

De la observación de los anuncios, se deduce que la mayor parte de la publicidad contratada iba dirigida a las consumidoras, si bien ninguna de las cabeceras establecía una clara apuesta por definir su público en función de su género. A lo sumo, anunciaban la reserva de algunas páginas a contenidos específicamente para mujeres relacionados con la estética, pero eran iniciativas que no se mantenían largo tiempo. Sin embargo, a veces introducían en estas secciones artículos que pretendían ser aleccionadores sobre el comportamiento femenino. Es el caso de *Imágenes*, que en 1951, cuando decide refundarse con una segunda época, pone en marcha unas «páginas de la mujer», para «que constituyan uno de los alicientes principales de nuestra revista. Y a ellas dedicaremos toda nuestra atención para conseguir que sean amenas y útiles»[52].

Abordaba temas de moda, belleza y decoración. En un par de ocasiones añadió unos autocuestionarios con apariencia de tira cómica, pero en absoluto banales. El primero se titulaba «¿Es vd. una buena esposa?». Formulaba diez preguntas con un solucionario final para valorar los resultados obtenidos, en el que una puntuación alta la clasificaba como «una esposa casi perfecta» y se le deseaba que lo siguiera siendo «junto a su querido esposo (¡Hombre feliz!)». Una intermedia le prevenía de que había algunas nubes en su matrimonio y que procurara rectificar. Hasta llegar al extremo de afirmar que «es usted una mujer difícil de soportar. Pero quizás –¿quién sabe? – él la quiere tal como es». Para llegar a estas conclusiones, lógicamente, debemos fijarnos en las cuestiones planteadas. Por ejemplo, si cocina lo que le gusta aunque no le guste a usted, si es usted capaz de callarse o de hacer callar a los niños mientras él descansa o si le contradice incluso públicamente cuando cree que está equivocado[53]. Discernir cuánto hay de ironía y cuánto de adoctrinamiento en estas palabras resulta complicado.

Un tono que repite en el siguiente, y último, autocuestionario para conocer «quién lleva los pantalones en su hogar». Las preguntas giran en torno a quién decide el sitio de veraneo, selecciona la emisora de radio, tiene un sillón exclusivamente para él, va a abrir cuando llaman a la puerta, etcétera. Las ilustraciones que las acompañan satirizan a la esposa como dominadora del hogar y las admoniciones finales establecen el rango desde que «es usted muy agradable y dócil, pero carece de iniciativas propias», a «horror, nos demuestra a las claras que es más autoritaria y despótica»[54].

52 *Imágenes*, II época n.º 1, agosto de 1951.

53 «¿Es vd. una perfecta esposa?», *Imágenes*, II época n.º 2, septiembre de 1951.

54 «¿Quién manda en su casa?», *Imágenes*, II época n.º 3, octubre de 1951.

Este tipo de contenidos, que a menudo recurrían al humor para pontificar sobre los comportamientos femeninos, no se limitaba a páginas dirigidas expresamente a las lectoras. De hecho, en *Primer plano* encontramos el caso más longevo en la columna firmada por J. Sanzrubio, que aparece en 1943 y se publica sin interrupción durante todo el período estudio. Se integraba en una sección que bajo el paraguas de distintos títulos, comentaba la farándula cinematográfica norteamericana y que era aprovechada como un escaparate idóneo para sancionar las actitudes reprobables, especialmente de las mujeres, según el argumentario machista tradicional de la época. No en vano, como explica un compañero de la redacción, el propósito de Sanzrubio era «aplicarle a la vida de Hollywood el cristal del color de un buen padre de familia y poner las cosas en su sitio»[55].

Paradójicamente era también una de las principales ventanas para la publicación de fotografías de mujeres que, según los parámetros morales de la época, serían consideradas sexualmente atrevidas. De este modo, las revistas cinematográficas se convertían en distribuidores de material seudo-erótico para varones heterosexuales, en unas páginas donde se dejaba bien patente la doble moral de género alentada por el régimen franquista. Los periodistas serían conscientes que se movían por el filo de la navaja de lo permitido, y se percibe cómo a lo largo del período hay una cierta relajación de la censura y cada vez se toleraba la inserción de imágenes con una mayor carga sensual.

Siguiendo de nuevo a Foucault, observamos que no hay una simple división binaria entre lo que se dice y se calla, pues no todos los silencios respecto al sexo son iguales. Hay diferentes maneras de callar y tampoco la discreción es requerida de igual modo a todos[56]. Parecía obligado justificar que con esas fotografías no se pretendía satisfacer una demanda voyerista. Nuevamente la sátira y un humor que pretendía ser ingenuo, pero que aludía a interpretaciones procaces, facilitaba la excusa de su inclusión. Así, era común que los retratos de actrices se apostillasen con comentarios levemente rijosos. El piropo, ese instrumento de acoso tan habitual y tolerado en la calle, también aquí encontraba su lugar, en un gesto, a su vez, de camaradería masculina.

Los ejemplos son abundantes. Ellas son «monumentos» y poseen «indiscutibles encantos». De manera que «uno se queda en suspense, sin respiración, a la vista de la maravillosa Myrna Hansen»[57] o ante una actriz con un vestido

55 Gómez Tello, «Quién es quién en la pantalla nacional, José Sanzrubio», *Primer plano* n.º 426, 12 de diciembre de 1948.

56 Foucault, *Historia de la sexualidad*, 37.

57 «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 757, 17 de abril de 1955.

escotado se comenta que de sus «gracias físicas» no vale la pena decir nada porque «lo dice todo la foto»[58]. Se emplean metonimias que llaman la atención sobre los ojos de una joven, cuando aquello que se quiere destacar son sus pechos, pues «son, por el tamaño, fuera de serie»[59]. Igualmente, «hay que ponerse unas gafas para no perder detalle» y «contemplar a Rhonda Fleming (…) que no tiene defectos aparentes, aunque se la mire con lupa, y, en cambio, son muchos los aspectos en que parece insuperable como obra maravillosa de la naturaleza»[60]. O bien, «a la vista de esta fotografía de la estrella italiana Miriam Bru no se nos ocurre otra cosa que recomendar la contemplación de su belleza como un medio eficacísimo para eludir la monotonía de la vida diaria»[61].

Con el paso del tiempo la invitación a la escopofilia ya apenas se disimulaba, y a la vez la tendencia de la cinematografía mundial a promocionar estrellas de físico voluptuoso y sensualidad acusada promovía la publicación de imágenes de mayor carga erótica. Las fotografías de Marilyn Monroe y su retahíla de imitadoras, Kim Novak, Gina Lollobrigida, Sofía Loren, Brigitte Bardot, etcétera, eran frecuentes en sus páginas.

En este sentido, las revistas participarían en el engranaje de la industria de Hollywood que organizaba el cine desde el punto de vista de los placeres y deseos del hombre heterosexual y reducía a la mujer a la condición de objeto para la mirada masculina, tal como señalara Laura Mulvey a mediados de los setenta en un ensayo que ha dado lugar a un prolífico debate[62]. Sin embargo, ello no comporta que las espectadoras queden anuladas como observadoras, puesto que asimismo ellas pueden sentir atracción por la estrella, y no únicamente como satisfacción homoerótica, sino también fascinación como modelo de belleza, fuente de poder y confianza en sí mismas[63]. Para las mujeres españolas, estas actrices representaban una feminidad inédita y sofisticada, que les podía animar a rehacer su identidad tomando su cuerpo como un arma ideológica contra la represión moral de la dictadura[64].

58 «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 596, 16 de marzo de 1952.

59 «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 757, 17 de abril de 1955.

60 «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 839, 11 de noviembre de 1956.

61 «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 813, 13 de mayo de 1956.

62 Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen* 16, n.º 4 (1975), 6–18.

63 Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (Londres: Routledge, 1994).

64 Aurora Morcillo, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco* (Madrid: Siglo XXI, 2015), 285.

Huelga decir que las actrices captadas en estas instantáneas son extranjeras. Las españolas solían quedar preservadas de las miradas libidinosas. El cuerpo físico de la mujer se convierte en receptáculo de las convenciones culturales, y en el caso del régimen franquista la importancia de las metáforas somáticas revelaba cómo este se hallaba íntimamente asociado al género[65]. No obstante, la sensualidad también fue un rasgo destacado de la imagen proyectada por alguna de ellas. Sara Montiel, antes de convertirse en el primer mito sexual del franquismo a partir de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), ya se había mostrado en estas publicaciones como una inusual figura seductora. Otras, como María Martín, Emma Penella o incluso Carmen Sevilla, también posaron sugerentemente ante las cámaras.

Radiocinema fue el medio que de un modo particular mostró interés en hablar directamente a sus lectoras. Esta cabecera era la decana de los *fan magazines* de la posguerra, ya que ninguna de las de época republicana siguió editándose. Inició su andadura en La Coruña en 1938 y su fundador y director, Joaquín Romero Marchent, era de declarada filiación falangista[66]. *Radiocinema* dio un paso más allá en este intento de creación de un imaginario moral en el que se vieran concernidas las mujeres, y reservó espacios dirigidos especialmente para sus lectoras en los que pontificaba sobre los comportamientos femeninos correctos e incorrectos. Es interesante reparar en que estas secciones se dieron específicamente en dos momentos de estas décadas iniciales de la dictadura: entre 1939 y 1944 y entre 1954 y 1955. Dos secciones que más allá de su cabecera («Mujeres», la primera, y «¡Mujer!», la segunda) presentaban relevantes diferencias.

Pasaremos de puntillas sobre la etapa de la inmediata posguerra, porque en ella apenas se recurre a las actrices de cine para determinar los modelos de género. No obstante, estas páginas resultan de gran interés para constatar cómo, tras la movilización de las mujeres en el bando sublevado por las necesidades bélicas, la llamada al regreso al hogar generó resistencias por parte de algunas militantes falangistas, que incluso llegaron a propugnar abiertamente consignas feministas, que fueron pronto silenciadas.

En cambio, la sección «¡Mujer!» que salió a la luz en 1954, era una columna fija firmada por César de Madrid de características bien diferentes, cuya única coincidencia con la anterior es que de nuevo se dirigía específicamente a las

65 *Ibidem,* 11-13.

66 Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Vol. 42 (Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009).

lectoras. Su tono admonitorio y dogmático era patente a partir de la frase inicial que, tras el vocativo título, siempre abría el texto: «Quiero hablar contigo…». Una fotografía servía para justificar la elección del tema, que no pasaba de ser una anécdota o una simple excusa para exponer el argumento, a veces nimio, acerca de la condición femenina e ilustrar a las mujeres sobre cómo debía ser su modo de proceder. Pero es significativo que cada vez se recurriera a una actriz como ejemplo, habitualmente para elogiarla, lo que evidencia la relevancia de las estrellas como modelo.

Gene Tierney fue la primera de la serie, de la que se afirma que «has nacido para que los hombres te admiren, que no es lo mismo que te miren». Sin embargo, las fotografías que la revista publicaba muestran a menudo a mujeres bellas con vestuarios o poses incitantes. Se apuntaba una idea que reiterará en otras muchas columnas: el hombre es la razón de ser de la mujer, su motivo de alegría o frustración, el objeto de sus ilusiones… Así, si la actriz muestra en la foto un gesto preocupado es porque le alarma su retraso. Triste, por un desengaño amoroso. Y si sonríe, porque sueña con él. Casi siempre en torno a temas como la maternidad, la belleza, la domesticidad…

Hay veces que el comentario parece ser simplemente un pretexto para publicar una foto de una joven que enseñaba las piernas o portaba un vestuario que resaltaba sus formas. No criticaba abiertamente su erotismo, sino que se sentía subyugado por el «pícaro encanto femenino» de Marilyn Maxwell: «¡Qué maravilla de elocuencia! Elocuencia en los ojos, en la sonrisa, en la euritmia, cuyo exponente más impresionante son vuestros hombros ¡y tenéis dos!»[67]. En otro número, ante una «muchachita juguetona que finge alegrías junto a la inmensidad del mar», junto al título de la sección se inserta en una flecha ascendente que irrumpe en la imagen apuntando hacia su falda corta, en lo que puede interpretarse como una broma de representación fálica[68]. Un cierto contrasentido, dado que el autor se dirige a mujeres, y no es presumible que pretendiera proporcionarles un deleite homoerótico, si bien tampoco podría evitar esta reapropiación o simplemente una fascinación por cuanto la estrella *incorpora*.

En cualquier caso, en el texto siempre muestra una actitud indulgente hacia las mujeres, de salvífica superioridad, y no duda en amonestarlas severamente: «Mujer, cuándo vas a tener un sentido exacto de tus valores, de tu belleza y del prestigio de tu raza… No me digas que así es la moda, porque la moda no

[67] César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 211, 7 de agosto de 1954.

[68] César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 195, 17 de abril de 1954.

justificará nunca el modo de ser…»[69]. Ellas, como seres demediados, tienen que estar en continuo agradecimiento a los varones. Ellos son su pasaporte a la felicidad, que se materializa en la espera del «hombre adecuado»; en el día de la boda, en el que alcanzará la madurez; en la seguridad del hogar; y, finalmente, en la emoción maternal, puesto que, como le sucede a Ann Blyth, «ser madre es mucho más que ser estrella, es la razón de la vida y el origen de todas las grandezas»[70].

Sin embargo, en una ocasión el autor se vio impelido a defenderse de la crítica hacia su sección por ser demasiado rosa, e indirectamente que se pusiera en cuestión su propia virilidad por adentrarse en cuestiones femeninas. A lo que César de Madrid alega: «¡Todos los hombres, por fortuna, no somos iguales! Y tú lo sabes mejor que nadie, porque tú has aprendido a conocerlos y distingues al hombre con sensibilidad del hombre con instinto». Es irrefutable que el concepto de género es relacional y también aquí entraban en disputa ideas sobre la masculinidad.

Tal vez el rasgo más relevante de la sección era un cierto temor a la liberalización de la sexualidad femenina, como primer paso hacia su emancipación. No sería esta la realidad española, ya que las mujeres continuaban sometidas a un tenaz control moral, pero sí se captaba una amenaza por la imitación de modelos que llegaban desde Hollywood.

En los Estados Unidos, los años cincuenta comportaron, en líneas generales, un retroceso respecto a las posiciones alcanzadas por la mujer durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el discurso de la esposa doméstica como principal agente de consumo, reina de un hogar confortable, tenía su contrapartida en dotarla de una mayor agencia sexual. El cine del Hollywood suponía que las mujeres tenían que ser deseables y saber cómo tentar y satisfacer a los hombres, pero sin perder su inocencia. Una ambivalencia que a menudo se resolvía presentándolas como glamurosas y provocativas, pero necesitadas de protección y despojadas prácticamente de inteligencia[71]. La imagen de rubia tonta encarnada por Marilyn Monroe era un buen ejemplo. Para Mercedes Expósito, estas actrices voluptuosas eran productos estereotipados, dóciles y sumisos, para el consumo masculino y modelos para el aprendizaje femenino. El reverso de la amenazante mujer fatal de los años

69 César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 217, 18 de septiembre de 1954.

70 César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 244, 26 de marzo de 1955.

71 Jeanine Basinger, *A woman's view: How Hollywood spoke to women, 1930–1960* (Middletown: Wesleyan University Press, 1995), 4-5.

cuarenta. Una reacción ante la adquisición de derechos políticos y educativos[72]. En añadidura, el énfasis en el sexo fue, junto a la búsqueda de la espectacularidad y los formatos panorámicos de pantalla, una de las estrategias de Hollywood ante la competencia de la televisión[73]. Una popularización del *glamour* y el fetichismo que pretendía también vanagloriar el capitalismo en plena Guerra Fría[74].

Sin embargo, en España, al tiempo que se admitía tímidamente la introducción de imágenes que cosificaban el cuerpo femenino, se abría la posibilidad a que las actrices no fueran interpeladas solo como objetos sino también como sujetos sexuales, promoviendo una vía de contestación a los patrones de género. Así, en esta sección hallamos tanto expresiones de admiración hacia el atractivo carnal de algunas actrices, a menudo mediante metáforas e insinuaciones veladas sobre su cuerpo, como de exaltación de una belleza femenina idealizada, ingenua y soñadora.

Estas fotografías atienden a unos códigos de poses y gestos, que centran la atención en partes de la modelo, como las piernas o los pechos, aunque es el rostro el que ayudaba a dotarlas de significado e insinúa una invitación a mirar. Para el espectador es una fantasía que alimenta su deseo precisamente porque es inalcanzable. Pero la actriz, al ofrecer su cuerpo como objeto de escrutinio, sugiere al mismo tiempo que la sexualidad femenina es activa[75]. De manera que, en el contexto del franquismo, cabe considerar la interpretación de Maria Elena Buszek sobre las *pin-up* como una imagen sexualizada pero empoderada de la mujer, que fusiona objeto y sujeto, y que se crea desde la mirada masculina, pero resulta a la vez desafiante y subversiva[76].

A principios de 1955, la columna de César Madrid comenzó a introducir cambios formales. La fórmula inicial «Quiero hablar contigo…» fue eliminada, si bien el tono y los temas no variaron. Un poco después, pasó a titularse «Hombre y mujer», sin signos de admiración, que sustituía su carácter apelativo

72 Mercedes Expósito García, *De la* garçonne *a la* pin-up*: mujeres y hombres en el siglo xx* (Madrid: Cátedra, 2016).

73 Stephen Gundle, *Glamour: A history* (Nueva York: Oxford University Press, 2008), 253.

74 Laura Mulvey, «Introduction: 1970s feminist film theory and obsolesce object», en *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*, ed. por Laura Mulvey y Anna Backman Rogers (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 17–26.

75 Annette Kuhn, *The power of the image: Essays on representation and sexuality* (Londres: Routledge, 2013), 37-43.

76 Maria Elena Buszek, *Pin-up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture* (Londres: Duke University Press, 2006).

por descriptivo. Las fotografías son ahora de parejas, de dentro o fuera de la pantalla, y se mantiene, e incluso se explicita más claramente, la figura del varón como elemento que dota de sentido a la mujer. Se publicaron media docena de artículos, sin la regularidad anterior, para finalmente desaparecer.

El autor también firmó alguna página con el formato anterior, aunque sin el título de la sección, ya que sus destinatarios pasaron a ser los lectores masculinos. Mara Corday aparece vestida de vaquera con una falda arremangada que deja sus piernas al aire. La fotografía remite a otras de la sensual actriz publicadas por esas fechas en este y otros medios. Pues como explica el texto, ella ha adquirido celebridad en los Estados Unidos gracias a su físico, pues «es una señorita que no está nada mal, sino que está muy bien. ¡Pero que muy bien!». Un comentario descarado que se matiza, dado que «nosotros no publicamos ningún retrato en traje de baño, aunque estemos en julio, porque ello no es moral» y prefieren ofrecer «un espectáculo del Oeste»[77]. O sea, la moralidad no se definía por la mirada lujuriosa, sino por el vestuario de la modelo. La culpabilidad de la falta no recaía en el sujeto que la cometía, sino en el objeto que la provocaba.

Según explicaba Aurora Morcillo, los cuerpos de las mujeres son, históricamente, receptáculos de las convenciones culturales[78]. En este sentido, las actrices de cine jugaron un papel muy significativo. Su representación más o menos erotizada servía para la satisfacción del placer visual del varón heterosexual, pero al mismo tiempo dejaba un resquicio abierto para que las mujeres se reapropiaran de esa imagen concebida como un objeto sexual y la transformaran en un sujeto potencialmente activo. Un anticipo al desafío para el concepto de feminidad franquista que supondrá la modernización y el tránsito hacia la sociedad de consumo a partir de los años sesenta[79].

77 C. de M., «Esta muchacha es la más retratada», *Radiocinema* n.º 263, 6 de agosto de 1955.

78 Morcillo, *En cuerpo y alma,* 11.

79 *Ibidem*, 120-121.

1. La fabricación de una estrella llamada Rita Hayworth

Rita Hayworth fue probablemente la mayor estrella de Hollywood de los años cuarenta. Su personaje en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) la convirtió en un mito cinematográfico, que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, la fotografía que la hizo famosa, la que por primera vez la elevó hasta las más altas cotas de popularidad en los Estados Unidos, no fue vista en la España de la época. En agosto de 1941, la revista *Life* la consagró como la *pin-up* más famosa del momento, junto a la también actriz Betty Grable. Era una fotografía en la que posaba de rodillas sobre una cama con sábanas de satén, vistiendo tan solo un ajustado negligé de encaje. Su autor, Bob Landry, escogió entre las instantáneas captadas en la sesión precisamente esta, que había tomado de forma accidental con una luz de *flash* demasiado brillante, que se reflejaba sobre su espalda. Sin embargo, observó que este efecto añadía a la imagen una mayor sensación de profundidad y un misterioso atractivo[80]. La actriz, al dirigir su mirada, entre irónica y sensual, acompañada de una sonrisa, hacia un lugar indeterminado junto al objetivo de la cámara, dotaba a la escena de una premeditada intención provocativa. Unos meses después, los Estados Unidos entrarían en guerra y este retrato, junto a otros posados de la actriz, fueron distribuidos masivamente entre los soldados y la convirtieron en un icono sexual[81].

No es una sorpresa que la instantánea no fuera publicada por la prensa española, pues sería considerada demasiado procaz, y además tampoco había tropas a las que animar en el frente con imágenes que les recordaran por qué luchaban. Sin embargo, es un indicio claro de qué modo tan diferente se construyó la imagen de estrella de Rita Hayworth a uno y otro lado del Atlántico.

[80] «The story behind Rita Hayworth's iconic pin-up photo, 1941» (29 de noviembre de 2021). En: *Rare Historical Photos* [en línea]. Disponible en: https://rarehistoricalphotos.com/rita-hayworth-pinup.

[81] Priscilla Peña Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina: Race, sex, and stardom* (New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2011).

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.02
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

Su ascenso al firmamento cinematográfico ha sido a menudo expuesto como ejemplo paradigmático de fabricación de una estrella por los grandes estudios, si bien tampoco se trató de un proceso inusual dentro de la lógica del *star-system* norteamericano[82]. Con todo, según Adrienne McLean, la autora de una de las biografías más interesantes sobre la actriz, su excepcionalidad fue precisamente su resultado, el altísimo grado de éxito alcanzado[83]. Una estrella que reunía una mezcla inusual de belleza hiperbólica y manufacturada, perfectamente a la moda, con un físico saludable y que podía presentarse como una vampiresa, pero a su vez con inocencia de espíritu[84].

Sin embargo, como veremos, los españoles no asistieron a esa transformación y conocieron a Margarita Carmen cuando ya era *Miss* Hayworth. Presenciaron el alumbramiento de la estrella cuando ya estaba avanzado. No supieron nada de ella cuando era una actriz de títulos de serie B a la que muchos creían originaria de México. Aquí, como en los Estados Unidos, despertaba tal fascinación que pudo erigirse en modelo de género para sus coetáneas e influir en la creación de sus propias identidades personales.

Pero cuando se cruzan fronteras, los discursos y significados también se transforman y se adaptan a los nuevos contextos de recepción. De este modo, en la España franquista, la construcción como estrella de Rita Hayworth adquirió unos perfiles autóctonos.

Latina en Hollywood, norteamericana en España

Margarita Carmen Cansino nació en Nueva York, el 17 de octubre de 1918. Era hija de artistas, del bailarín andaluz Eduardo Cansino y de la actriz de ascendencia irlandesa Volga Haworth. No asistió a la escuela por estar continuamente de gira con su familia y a los doce años comenzó a actuar como bailarina junto a su padre por diversos locales de los Estados Unidos y México. Para estos espectáculos, se acicalaba para parecer mayor y sexualmente provocativa, mientras que fuera del escenario era una niña tímida[85].

82 William Vincent, «Rita Hayworth at Columbia, 1941-1945: The fabrication of a star», en *Columbia Pictures: Portrait of a studio*, ed. por Bernard F. Dick (Lexington: The University Press of Kentucky, 2015), 137–148.

83 Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: Labor, identity, and Hollywood stardom* (New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2004).

84 Stephen Gundle, *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy* (New Haven: Yale University Press, 1997), 109.

85 Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

En su biografía, Barbara Leaming desveló que Rita había sufrido abusos, incluso sexuales, por parte de su padre durante su infancia y adolescencia. Una información que le habría sido facilitada por Orson Welles, a quién la actriz se lo confío durante su matrimonio en los años cuarenta[86]. Esta revelación ha servido a diversos autores para explicar el origen de las grandes inseguridades de la actriz, sus relaciones con hombres dominantes o su deseo de encontrar la felicidad en un hogar, que nunca pudo mantener[87]. Es indudable que esa tragedia sufrida de niña pudo haber tenido consecuencias en su comportamiento de adulta, aunque a efectos de la construcción de su imagen, carece de valor para nosotros, puesto que el público lo desconocía.

En uno de los tugurios donde actuaba, fue descubierta por un ejecutivo de la Fox en 1935. Rodó una infinidad de pequeños papeles, sin embargo, el estudio finalmente no le renovó el contrato y fue la Columbia la que se hizo con sus servicios. Aquí entró en escena una de las figuras más influyentes en su carrera: el productor Harry Cohn, quien estuvo decidido a convertirla en una estrella mediante un intenso proceso de entrenamiento y de la transformación de su apariencia personal. Primero la fogueó en títulos de serie B y con algunos préstamos a otros estudios, hasta que finalmente comenzó a situarla como protagonista del cartel[88].

Entre tanto, en 1937 huyó de casa para contraer matrimonio con Edward Judson, un avispado negociante que guardaba relación con algunos personajes de Hollywood. Ella tenía dieciocho años y él superaba los cuarenta. «Yo me casé por amor, pero para él fue una inversión», diría la actriz más tarde. Estuvieron juntos cinco años, y en ese tiempo él la manejó a su antojo. La consideraba una creación propia y le dictaba cómo había de comportarse, vestirse, andar o que hablara en un registro más grave porque pensaba que tenía la voz demasiado aguda. Según Leaming, Eddie Judson no le ayudó en nada a respetarse a sí misma, sino que la empujó a que todo lo juzgara a través de sus ojos. Una actitud que se repetiría en sus posteriores relaciones con maridos y amantes[89].

Lo más significativo de estos años iniciales de su carrera fue precisamente la radical transformación de su imagen, su *americanización*, que consistió en la suavización, que no la completa eliminación, de sus rasgos latinos, que eran

86 Barbara Leaming, *Si aquello fue felicidad...: la vida de Rita Hayworth* (Barcelona: Tusquets, 1990), 66-71.

87 McLean, *Being Rita Hayworth.*

88 Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

89 Leaming, *Si aquello fue felicidad,* 47.

muy marcados en sus primeros, e irrelevantes, papeles. Supuso un duro trabajo de gimnasio, una cura de adelgazamiento severa, cambios de vestuario y de maquillaje, y un doloroso y largo tratamiento de electrolisis para depilar y despejar su frente. Judson era quien decidía y la obligó a hacerlo. Sus cabellos morenos ahora teñidos de rojo y su silueta firme y estilizada fueron sus elementos característicos[90]. Y como culmen, la adopción de un nuevo nombre artístico. Dejó de ser Margarita Carmen Cansino para llamarse simplemente Rita, seguido del apellido irlandés de su madre, Haworth, al que se añadió una «y» para que sonara *yankee*.

El empeño que la Columbia puso en este proceso no era inusual en la época dorada de Hollywood. El sistema de estrellas era una de sus bases e invertía en su mantenimiento mucho dinero. Necesitaba de un amplio elenco de intérpretes con el que sostener la producción de cerca de medio millar de películas al año. Tenían que dedicar grandes esfuerzos para disponer de un amplio abanico de actores y actrices para cubrir todo tipo de papeles. No bastaba con descubrir diamantes en bruto que pulir. Las estrellas había que fabricarlas. Y sabían cómo hacerlo[91].

La insistencia de que Hayworth fue uno de los mayores ejemplos de estrella manufacturada por los estudios, junto a la idea recurrente de que fue una mujer infeliz por no haber encontrado la estabilidad familiar que tanto ansiaba, suele traducirse en que en muchos textos se enfatice su condición de víctima, más aún si se relaciona con el penoso final debido a la enfermedad de Alzhéimer. De ahí surgen afirmaciones como que fue una mujer sumisa, prototipo de la que solo añora llevar una vida humilde y hogareña[92]. Asimismo, su consideración de símbolo sexual, tiende a reducirla a una imagen unidimensional e icónica.

Sin embargo, como subraya McLean, esta es solo una faceta de su imagen, que era continuamente reconfigurada en sus filmes, en la promoción de películas y en la publicidad sobre su vida fuera de la pantalla. La autora niega que se tratase de una mera mercancía prefabricada, pasiva y carente de agencia. Podía ser reconocida por sus seguidoras como alguien que siempre estaba intentando negociar entre ser ella misma y ser una actriz, como una mujer que trataba de superarse y vencer deficiencias como su falta de educación. Se la criticaba por plegarse incondicionalmente a los deseos de los hombres, pero fue ella quien

90 Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

91 Jeanine Basinger, *The star machine* (Nueva York: Vintage, 2009), 6-16.

92 Luis Gasca, *Rita Hayworth: alma latina* (Valencia: La Máscara, 1995), 40.

puso fin a cada uno de sus cinco matrimonios y demostró ser una madre entregada a sus hijas a pesar de no contar con el apoyo de los progenitores. Fue una mujer trabajadora y una de las primeras actrices en formar su propia compañía en 1947, lo que la dotó de capacidad para aprobar los guiones y compartir los beneficios de sus películas. No se trata de encumbrarla como una adalid del feminismo, pero tampoco obviar las contradicciones y negociaciones que contiene la construcción de su imagen[93].

En el caso de Hayworth, pero también en el de otras, el objetivo no era simplemente mejorar su apariencia, sino hacerlo de acuerdo con unos cánones étnicos que resultaran más amigables para el segmento de población principal al que iba dirigido su producto. Es decir, para los blancos norteamericanos, que encontrarían más dificultades para empatizar con una joven de acusados rasgos latinos. En ese imaginario social, actrices como Dolores del Río no gozaban de la misma facilidad de asimilación cultural que otras extranjeras como Greta Garbo o Marlene Dietrich, puesto que el discurso liberal del *melting pot* hallaba límites en el color de la piel[94].

Sin embargo, Adrienne McLean advierte de que no hubo una erradicación de las raíces latinas de Hayworth, sino que por el contrario estas fueron un componente esencial en la construcción de su imagen. En su primera portada en una revista de tirada nacional, en febrero de 1940 en *Look*, posa con un vestido de escote palabra de honor, un peinado y tocado de cabello de aire flamenco, aunque tañe unas maracas y no unas castañuelas. En el reportaje interior se mencionaba que era medio española. El proceso de transformación aún no había concluido, pero la referencia a sus orígenes étnicos como fuente de su atractivo será una constante. El recuerdo de su ancestro español nunca fue completamente suprimido, al igual que su procedencia humilde, que avivaba la continua invocación del sueño americano. Su etnicidad servía asimismo como garantía de su autenticidad como estrella, frente a la sombra de haber sido un producto elaborado. Su herencia española e irlandesa funcionaría como prueba de que su talento y su erotismo eran genuinos y no artificiales[95].

Como Rita Cansino, en sus primeros filmes, interpretó papeles de egipcia, rusa, española, mexicana o sudamericana. La ironía es que ella, que apenas hablaba el castellano, tenía que hacer un mayor esfuerzo para presentarse como

93 McLean, *Being Rita Hayworth,* 6-13.

94 Joanne Hershfield, *The invention of Dolores del Rio* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 18-20.

95 McLean, *Being Rita Hayworth,* 31-34 y 45-46.

estereotipo latino que norteamericano. Más tarde, ya como Rita Hayworth, mantuvo la expresión del aura emocional y de la sexualidad que era asumida como un prejuicio sobre lo latino, incluso cuando interpretaba papeles netamente norteamericanos. Pero era frecuente que las tramas de sus películas se situaran en localizaciones exóticas, en las que Rita puede ser considerada como un híbrido colonial, según la categoría acuñada por el investigador Homi Bhabha, en tanto que representaba una intersección entre la maestría del colonizador y el temor y la fascinación por el otro colonizado. Pero a diferencia de otras actrices como Dolores del Río, Lupe Vélez o Carmen Miranda que también encajarían en la idea de híbrido colonial, es significativo que esta característica en Rita Hayworth fuera, a la vez, un signo de su propia agencia[96].

La danza era un elemento liminal y esencial en la composición del mito de la mujer latina en Hollywood, y casi todas las actrices así consideradas iniciaron sus carreras como bailarinas. En este sentido, cabe recordar que los musicales junto a Fred Astaire y Gene Kelly determinaron los primeros reconocimientos importantes de Rita Hayworth como actriz y que posteriormente en muchos de sus trabajos se le reservaba un número de danza.

Resulta paradójico que el baile funcionara como una metáfora de su empoderamiento que desafiara la pasividad femenina tradicional, pero a la vez las asimilara al mito de la mujer de piel morena como pasional y promiscua y las confine a papeles racializados y sexualizados. Para los varones anglosajones, el cuerpo de la bailarina latina era la promesa y la culminación de la conquista nacional y sexual. Mientras que ellas a menudo eran emparejadas con hombres blancos, los latinos normalmente estaban encasillados en papeles de romántico noble salvaje o de peligroso criminal, y en pocas ocasiones lo hacían con actrices blancas, pues su virtud debía quedar protegida[97]. En cualquier caso, una cosa era el romance interracial y otra la miscegenación, entendida como procreación y consanguinidad, que era rechazada por mor de la defensa de la familia tradicional blanca[98].

Rita Hayworth fue una de las escasas excepciones de actrices morenas que alcanzaron lo más alto del estrellato. Priscilla Peña Ovalle explica que las latinas de Hollywood ocupaban un lugar ambiguo en la jerarquía de la representación visual, que oscilaba entre la normalidad de las blancas y el exotismo de las negras. Algunas de ellas pudieron maniobrar para proyectar sus carreras en un

96 McLean, *Being Rita Hayworth,* 48-52.

97 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina,* 1-8.

98 Hershfield, *The invention of Dolores del Rio,* 23-24.

fenómeno de movilidad racial, que era igualmente útil a la industria para expandirse por mercados de fuera de los Estados Unidos. Jugaba con la ventaja respecto a otras de haber nacido en el país y que a pesar de que los personajes que encarnaba eran fuertes y con una alta dosis de sexualidad, no era tan exagerada como, por ejemplo, Carmen Miranda. Además, en la reinvención de su imagen contaba a su favor con su ascendencia irlandesa. Asimismo, el estudio entendió que aunque su linaje era europeo por ambos progenitores y no latinoamericano, su conexión con México, donde había sido descubierta, era insoslayable. Muchos norteamericanos creían que este era su país de procedencia, fruto de una amalgamada concepción de lo latino. Por tanto, era inviable convertirla en rubia al estilo de otras, mientras que el cabello pelirrojo, al tiempo que la mudaba completamente norteamericana, le permitía mantener una conexión con su pasado, que acentuaba su carácter personaje sexualizado e independiente[99].

Así pues, su maleabilidad racial le allanó su camino hacia la glamurización. No obstante, al contrario de lo que habían sostenido la mayoría de sus biógrafos, McLean demostró que este borrado de su identidad latina no fue taxativo. No se llevó a cabo de la noche al día y se realizó de cara al público, de modo que sus coetáneos eran conocedores de sus orígenes españoles y además de tanto en tanto los medios se los recordaban[100]. Sin embargo, como ya hemos indicado, era identificada habitualmente como mexicana. Una equivocación que todavía es posible encontrar actualmente en algunos textos.

Ya hemos apuntado que se trató de un cambio de cara a la galería, al que los espectadores norteamericanos pudieron asistir paso a paso. Pero los españoles no tendrían noticia de ello hasta mucho después, ya que ninguna de sus películas fue exhibida aquí hasta bien entrado 1943. En ello reside el nudo sobre el que parte la construcción de la imagen de Rita Hayworth en España, como más adelante detallaremos. Buena parte del público español que la viera por primera vez en la pantalla la catalogaría simplemente como una estrella de Hollywood, y tendría dificultades para advertir sus rasgos latinos y más aún para identificarla como una compatriota, tal como harán algunos periodistas.

Es cierto que con anterioridad, alguna revista cinematográfica se había fijado en ella, como eco de las informaciones que llegaban desde lejos. La primera mención de la actriz localizada en las revistas corresponde a marzo de 1939 en *Radiocinema*, que en esos momentos era todavía la única cabecera en este sector

99 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina,* 70-80.

100 McLean, *Being Rita Hayworth.*

del mercado editorial español. Se refiere a ella como Rita Cansino, con una foto de antes de su transformación física. Se trata de una doble plana en la que se destacan diversas actrices que están despuntando en ese momento. Aparece su fotografía junto a una pequeña apostilla: «La ingenua mujercita que no sabe nada de nada»[101]. Hace referencia a la clasificación de papeles cinematográficos primitivos entre la ingenua y la vampiresa. Una dualidad que, desde un patrón androcéntrico, oponía a la chica virtuosa, normalmente interpretada por actrices blancas norteamericanas, y a la mujer destroza-hogares, a menudo encarnada por latinas u orientales[102]. Aquí resulta paradójico que a ella se la coloque entre las primeras, mientras que acabará siendo uno de los exponentes de las segundas.



Figura 1. *Radiocinema* n.º 24, 15 de marzo de 1939. Fuente: Filmoteca Española.

101 «Mujeres del cinema», *Radiocinema* n.º 24, 15 de marzo de 1939.

102 Evelyne Coutel, «La estrella como elemento perturbador: el ejemplo de Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta», *Secuencias* 46 (2017), 33–57.

La revista no volverá a concederle ninguna atención hasta más de dos años después. Será una breve nota, que abrirá un nuevo paréntesis de otros dos años de ausencia en la publicación. No es extraño, ya que *Solo los ángeles tienen alas* (Howard Hawks, 1939), que se considera el trampolín de su carrera, no llegó a España hasta septiembre de 1943. Además, ella ocupó un lugar secundario tanto en la publicidad como en las críticas cinematográficas. Su siguiente película que se vio aquí fue *Seis destinos* (Julien Duvivier, 1942), ya en diciembre de 1945, con tres años de retraso.

Por lo tanto, a primerías de la década, solo se sabía de ella en España a través de las revistas, con relación a películas que aquí no se proyectaron. Por supuesto, ninguna referencia a sus títulos anteriores, que ni siquiera en los Estados Unidos saltaban de los circuitos secundarios a las grandes salas. Eran producciones que a menudo no superaban la hora de metraje, rodadas rápidamente, aunque con factura profesional y que servían para foguear a los intérpretes.

Cuando se incrementa el caudal de información sobre ella proveniente de los Estados Unidos, los periodistas comienzan a reparar en su carrera como un caso curioso de metamorfosis, que la ha llevado a ser «una de las estrellas más en boga en Cinelandia». Se cuenta que es «hija de un español y nieta del célebre Antonio de Sevilla, que revolucionó los cabarets del Bowery, a fines del siglo pasado, con sus bailes flamencos». Pero tampoco se le concede mayor importancia a este hecho y se justifica su cambio de nombre porque estaba «quemado en papeles inferiores»[103].

El estreno en los Estados Unidos de *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941), la adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, en el que fue su primer papel protagonista de éxito, despertó un cierto interés hacia ella, especialmente por su condición de vampiresa y por el realismo de «las escenas pasionales»[104]. Con todo, no deja de ser curioso que su confirmación como estrella llegue con la interpretación de una mujer española, cuando se habían invertido tantos esfuerzos en mitigar su apariencia latina[105].

Su primer papel protagonista en *Sangre y arena*, que no se exhibiría en España hasta 1949, había sido posible gracias a que la Columbia había cedido a su estrella a la 20th Century Fox. Poco antes, el estudio había llegado también a un acuerdo

[103] «De Rita Cansino a Rita Hayworth, o la metamorfosis de una estrella», *Primer plano* n.º 39, 13 de julio de 1941.

[104] Sol del Real, «"Sangre y arena" logra un triunfo sensacional como "leyenda de la vieja España"», *Primer plano* n.º 38, 6 de julio de 1941.

[105] Miguel Losada, *Nunca hubo una mujer como Rita Hayworth* (Madrid: T&B, 2018), 70.

con la Warner Bros para que rodara *La pelirroja* (1941) a las órdenes de Raoul Walsh. Un filme que en España no llegó a estrenarse en salas de cine y que solo pudo verse a partir de 1970 a través de la televisión. Por tanto, a nuestros efectos la película carece de interés, dado que no fue un elemento de la construcción de su imagen, aunque tampoco la habría distorsionado sensiblemente.

James Cagney y Olivia de Havilland encabezaban el cartel; sin embargo, el título hacía referencia a la cabellera de su personaje, al que Hayworth sacó buen provecho como joven bella y pícaramente seductora. Encarnaba los sueños y fantasías masculinos hacia las mujeres y apuntaba algunas de las maneras de feminidad fatal que asumirá en otros filmes, si bien hay más coquetería que malicia en sus acciones. La coyuntura bélica mundial contribuyó a que la película no obtuviera resonancia en las todavía escasas publicaciones cinematográficas que se vendían en los quioscos españoles. Quedó, pues, en suspenso la discusión que la película, ambientada a fines del siglo XIX, proponía acerca de las relaciones de género, las reivindicaciones feministas o las conductas sexuales entre los enamorados. Cuestiones que se abordaban con una mezcla de ironía y de ridiculización, que en el contexto machista y de represión moral del franquismo resultarían aún más difíciles de dilucidar.

Los periodistas españoles se nutrían de las informaciones que les llegaban desde los Estados Unidos acerca de la actriz sin todavía acabar de digerirlas. Así, la revista *Cámara* en enero de 1942 le dedicó una plana completa a un retrato de estudio en el que la actriz posa con un cuidado vestuario y dirige una mirada desafiante hacia la cámara, acompañado por un pie de foto en el que se la describía como la «estrella más rutilante de la hora actual en la constelación de Hollywood». Sin embargo, en otra página de ese mismo número se comenta en un breve que «Rita Hayworth se llama la nueva pareja de baile de Fred Astaire», dando a entender que se trata de una desconocida[106]. Sus papeles junto al afamado bailarín como sustituta de Ginger Rogers contribuyeron a que su nombre comenzara a cobrar relevancia.

Sea como sea, resulta muy complicado en estos primeros años de la década discernir cuál era su imagen, probablemente porque no existía. Faltaba el primer componente «distintivo y privilegiado» sobre el que se construye la estrella, sus películas[107], y ciertamente las revistas tampoco sabían ofrecer de ella más que trazos aislados. Se informaba de sus estrenos y proyectos cinematográficos, pero que eran ajenos a la cartelera española, como el mencionado *Sangre y*

[106] *Cámara* n.º 4, enero de 1942.

[107] Dyer, *Las estrellas cinematográficas,* 87.

arena o el primero de sus filmes con Fred Astaire, *Desde aquel beso* (Sidney Lanfield, 1941), que no se verá en España hasta 1950. Se anunciaba su inclusión en el elenco de *My Gal Sal* (Irving Cummings, 1942), sobre la vida del compositor Paul Dresser, de la que se publicaban tres fotografías, pero aún se desconocía que no sería presentada hasta 1950 como *Mi chica favorita*. Poco se sabe, pues, de ella, salvo que es «hija de españoles y una de las actrices más importantes de la pantalla americana» o que «es una excelente bailarina»[108]. Sin duda, las noticias que venían a través de las agencias creaban expectativas sobre la carrera de quien en 1943 ya se reconocía como «la famosa estrella del cine americano», con ocasión del rodaje de *The cover girl* (Charles Vidor, 1944), «título que traducido al castellano equivale a la muchacha de portada», pues aún faltaban cinco años para que fuera estrenada como *Las modelos*[109].

Desde finales de 1941, los Estados Unidos habían entrado en guerra contra los *amigos* del régimen franquista y el contexto bélico y político había provocado que el cine norteamericano hubiera visto mermada su difusión en España. En estos momentos, el cine alemán gozaba de una importante presencia en las pantallas, con un número parejo de producciones a las norteamericanas, que eran las favoritas del público y, por tanto, de los distribuidores y exhibidores. Las relaciones con la Alemania nazi en el ámbito cinematográfico no fueron tan fluidas como pudiera pensarse, debido a discrepancias en intereses comerciales o en otras cuestiones como la censura[110]. Obviamente, nada de ello se traslucía en las revistas cinematográficas, que colaboraron en la puesta en marcha de un estrellato germano. De manera que actrices como Marika Rokk o Zarah Leander compartían portadas con las españolas o las de Hollywood.

Con todo, la demanda del público mantuvo la presencia del cine norteamericano en las carteleras, a pesar del descenso en el número de filmes importados. Los españoles estaban acostumbrados al consumo de producciones de Hollywood desde la década de los veinte e incluso prefería acudir a ver cintas norteamericanas antiguas antes que sus alternativas. Los recelos que despertaban entre algunos sectores del régimen, especialmente entre los falangistas, no pasaron de la censura de algunos títulos que consideraron ofensivos y de la prohibición de aquellos protagonizados por figuras que había tomado abiertamente partido por la causa de la República, como James Cagney, Joan Crawford o Charlie Chaplin[111].

108 «Películas americanas», *Cámara* n.º 13, octubre de 1942.

109 Rodolfo Santillán, «Un nuevo papel de Rita Hayworth», *Cámara* n.º 22, agosto de 1943.

110 Julio Montero y María Antonia Paz, *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)* (Madrid: Cátedra, 2009).

111 León Aguinaga, *Sospechosos habituales,* 71-84.

Sus estrellas nunca dejaron de ser las más admiradas por el público. Su colaboración con el esfuerzo bélico de su país a través de diversas iniciativas, desde la recaudación de fondos a la visita a las tropas, encontraba también un reflejo en estas publicaciones. A Rita Hayworth se la puede hallar participando en alguna de ellas; pero lo que resulta significativo es el silencio impuesto aquí sobre su mayor contribución a la causa, pese a que fue lo que la convirtió en una celebridad en los Estados Unidos: su imagen sensual al servicio del mantenimiento de la moral de las tropas.

Las fotografías de actrices en posturas sugerentes coparon las revistas norteamericanas, además de ser difundidas entre los soldados. Un exhibicionismo sexual que les era reclamado como una obligación patriótica, en la que ellas presentaban el tipo de mujer que los hombres estarían orgullosos de proteger. Se articulaba una obligación del protector hacia la protegida, que podía ser problemática en tanto que la mujer fuera reducida a una propiedad. Efectivamente, si nos fijamos en otra fotografía icónica como símbolo de la celebración del fin de la guerra, la del marinero que arrebata un beso a una enfermera en Times Square de Nueva York, podemos colegir que aquello que captó la instantánea de Alfred Einsenstad era el pago de una recompensa, en la que hay velada una cierta violencia. Décadas después, cuando el nombre de la involuntaria protagonista fue desvelado, ella afirmó que aquel beso no había sido un momento romántico. En 2014, la revista *Time*, matriz de la desaparecida *Life* donde apareció publicada la instantánea, sentenciaba en un artículo: «Mucha gente ve la foto como algo más que una muestra bastante pública de acoso sexual, algo no muy digno de celebración»[112].

Todo ello sin olvidar que estas imágenes de *pin-up* apelaban al valor del soldado encarnado exclusivamente en un varón heterosexual y que iban acompañadas a menudo de mensajes racistas de defensa de la mujer blanca frente a la amenaza del hombre asiático. Un factor más que ayuda a explicar por qué las fotografías de la rubia Betty Grable alcanzaron una mayor difusión que las de la latina Rita Hayworth[113].

Sin embargo, como apunta Elena Buszek, estas mujeres así representadas mostraban también una sexualidad agresiva y una autoconfianza que podían

[112] «La historia detrás de la icónica foto del fin de la Segunda Guerra Mundial contada por una de sus protagonistas» (11 de septiembre de 2016). En: *BBC News Mundo* [en línea]. Disponible en: www.bbc.com/mundo/noticias-37333728.

[113] Robert B. Westbrook, «"I want a girl, just like the girl that married Harry James": American women and the problem of political obligation in World War II», *American Quarterly* 42, n.º 4 (1990), 587–614.

servir de modelo para la libre expresión e incluso de promoción femenina[114]. Es evidente que ofrecían una fantasía y alimentaban el deseo, inalcanzable, para el espectador heterosexual masculino. Pero las *pin-up*, al no ser tan explícitamente sexuales, facultaban un rango de lecturas de la imagen. Así los textos que las acompañaban podían orientar la interpretación de su significado. Al ofrecer su cuerpo como objeto de escrutinio, se sugiere que está poniendo su sexualidad a disposición del varón que mira, pero asimismo que la sexualidad femenina es activa[115].

Posteriormente volveremos a abordar el debate sobre la representación sexual femenina, pero quedémonos ahora con que en cierta manera tanto Hayworth como Grable están encarnando un ideal de feminidad para los norteamericanos. Quien sería más tarde calificada como «diosa del amor» podría ser vista asimismo durante este período como un tipo de diosa de guerra, cuya imagen era utilizada para decorar bombarderos[116].

La popularidad de ambas provenía de los musicales, y ambas compartían también su atractivo físico, *glamour* y la inscripción en un discurso de ascenso social desde posiciones humildes. Pero más allá de esas coincidencias, tenían notables divergencias, que se harán más patentes con el avance de sus respectivas carreras. Fundamentalmente, mientras que Betty Glable parecía disfrutar de su estatus de *pin-up* y de estrella de la comedia musical, único género en el que trabajó, cuyos filmes hacían más dinero cuando ella mostraba sus piernas, Hayworth era más ambiciosa y no se conformaba con la popularidad sino que aspiraba a ser considerada realmente como una actriz[117].

Betty Grable, las *pin-up* y la «chica vitamina»

Betty Grable fue la reina de las chicas *pin-up*. La fotografía de Frank Powolny en la que posa en traje de baño y con zapatos de tacón, de espaldas a la cámara, pero girando su rostro hacia el objetivo, fue uno de los iconos de la Segunda Guerra Mundial y de ella se distribuyeron más de medio millón de copias. No

114 Buszek, *Pin-up grrrls,* 224.

115 Kuhn, *The power of the image,* 37-43.

116 Michael Williams, *Film stardom and the ancient past: Idols, artefacts and epics* (Londres: Palgrave Macmillan, 2018), 108-112.

117 Adrienne McLean, «Betty Grable and Rita Hayworth: Pinned Up», en *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, ed. por Sean Griffin (Piscataway: Rutgers University Press, 2011), 166–190.

fue la única actriz que sirvió de modelo para este tipo de escenas, sino que casi todas protagonizaron retratos similares. Cabe preguntarse, pues, por qué este y no otros se convirtió en un emblema. Tan solo la foto en camisón de Hayworth antes mencionada adquirió una relevancia similar. Pero su estudio, la 20th Century Fox, vio en ella un potencial por el que valía la pena apostar. Y no se equivocó, pues sus películas batieron récords de recaudación durante toda la década y su imagen que representaba a la vez la normalidad de «la chica de al lado» y el gancho sexual, atrapó a las audiencias[118].

Su popularidad parecía descansar en una vulgaridad hiperbólica, en dos niveles. Por una parte, en una publicitada, y confesada por ella misma, falta de un talento real para actuar, cantar o bailar, y por otra, en su erotismo. Sin embargo, era a su vez frecuentemente expuesta como esposa y madre entregada, que disfrutaba de una vida feliz en el hogar, que anteponía a su carrera[119]. Esa vulgaridad era precisamente lo que la hacía atractiva para los jóvenes de ambos sexos. Ellas podían identificarse con su imagen de chica humilde pero muy ambiciosa, que era capaz de alcanzar sus aspiraciones. Para ellos, representaba a una mujer hermosa pero alcanzable, un tipo de chica con la que podrían coquetear si se la encontrasen en un bar. Por eso, tanto sus películas como sus fotografías, que eran reproducidas a todo color, tenían tal aceptación[120].

Mientras tanto, en España, durante los años cuarenta solo se llegaron a exhibir un par de películas de la veintena de títulos que Betty Grable rodó durante la década, y además con una considerable dilación. Tampoco las revistas seguían su carrera con detenimiento y son escasos los reportajes sobre la actriz que se pueden hallar en sus páginas.

En cualquier caso, aquello que no resultará en absoluto sorprendente es que ninguna de esas fotografías de *pin-up* que le otorgaron tan alta cota de popularidad en los Estados Unidos fuera aquí publicada. Es más, prácticamente se obvia dicho fenómeno. Una situación bien diferente a lo que sucedió en la Italia de la posguerra, cuando estas imágenes fueron uno de los medios que utilizaron los Estados Unidos para difundir sus valores culturales tras el período fascista. Funcionaban como un símbolo de que Norteamérica era una tierra de abundancia, placer, prosperidad y consumo en un país devastado por la guerra[121].

118 Basinger, *The star machine,* 514-519.

119 McLean, «Betty Grable and Rita Hayworth».

120 Melanie Williams y Ellen Wright, «Betty Grable: An American icon in wartime Britain», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 31, n.º 4 (2011), 543–559.

121 Gundle, *Bellissima,* 112.

En su país de origen, las reticencias morales hacia la circulación de *pin-up* que mostraron algunos sectores religiosos, quedaron anuladas por el apoyo por parte del Gobierno y de la industria cinematográfica. Incluso se aplaudía a las jóvenes que, a imitación de sus modelos, enviaban a los combatientes sus propios retratos, muchos de ellos en bañador, con suéteres ajustados o en poses sugerentes[122]. Unas iniciativas que serían intolerables dentro del universo mental nacionalcatólico. Por supuesto que no respecto a la idea de un varón protector y de una mujer que necesitaba ser protegida, sino en cuanto a reivindicar una feminidad que tenía que ser casta y en absoluto sexualizada.

En la prensa española el término *pin-up* sí que era empleado, aunque da la impresión de que se trata de un anglicismo del que se apropiaron los periodistas con la intención de introducir un vocablo moderno en sus textos sin preocuparse demasiado en no tergiversar su significado. De igual modo, y sin ningún reparo, podía ser aplicado para elogiar a actrices españolas, como Amparo Rivelles, catalogada por *Primer plano* como «nuestra pin-up número 1» en 1947[123].

La misma revista parece que se había visto obligada con anterioridad a aclarar el concepto a sus lectores en un reportaje titulado «Las chicas para clavar. El caso de Dinah Shore». En él se explicaba que se trataba de fotografías de muchachas, que no eran actrices sino modelos, que se distribuían entre los soldados norteamericanos. Exponía diversos ejemplos, aunque ningún nombre muy reconocido, y se centraba finalmente en el caso de la actriz mencionada en el titular, que, según afirmaba, resultó ser la preferida en una encuesta realizada en el frente. Una de esas fotos fue precisamente la que le abrió las puertas de Hollywood, cuando triunfaba también como cantante en la radio. No hay ninguna referencia a la carga erótica que pudieran contener estas imágenes, si bien se destacaba la belleza de las modelos o que una de ellas, Ramsay Ames, tiene «el rostro de mujer más interesante y el tipo más sugestivo de cuantos han captado las cámaras»[124].

Pero aquello más significativo del artículo es que las fotografías que lo ilustran no son de *pin-up* y que los retratos de Shore no la muestran de cuerpo entero y tienen poco de sensuales. Es decir, se podía tal vez hablar de ello, pero nunca mostrarlo. Una práctica incongruente, pero que era habitual en los medios especializados. De este modo, cuando *Cámara* se hace eco de que Rita Hayworth

122 Westbrook, «"I want a girl"», 587–614.

123 «Amparito Rivelles», *Primer plano* n.º 357, 17 de agosto de 1947.

124 Juan Antonio Antequera, «Las chicas para clavar. El caso de Dinah Shore», *Primer plano* n.º 281, 3 de marzo de 1946.

rodará *Cover girl*, informa de que en el mundo de la moda, sobre el que versa la película, «las fotografías en traje de baño, tan frecuentes en este tiempo en las revistas ilustradas, exigen modelos muy bien formados y de un aspecto totalmente saludable»[125]. No obstante, este pie corresponde a una instantánea en que las chicas visten ropa de calle.

Volviendo sobre Betty Grable, es oportuno señalar cómo el tratamiento periodístico que recibe su figura responde a los patrones que sobre ella se han diseñado en Hollywood. Es decir, de un modo consciente o no, se asumen y difunden los mensajes que esa imagen contiene, que, por otra parte, casan con los principios defendidos por el régimen. El caso de Grable encaja bien dentro de la argumentación expuesta en el prefacio. *Radiocinema* en 1939 ya perfilaba su imagen adorable señalando que, en la misma semana, un comité de artistas le había otorgado «el título de la muchacha americana ideal»; había sido requerida para posar como modelo de «una estatua que se llamará el espíritu de Hollywood»; o que la había proclamado «el cuerpo y rostro más perfecto desde el punto de vista fotográfico». Pero sobre todo se celebraba su matrimonio con el antiguo astro infantil Jackie Coogan. Una historia romántica, que duró tres años, ya que se divorciaron en 1940.

Como ya se ha indicado, su proyección como *pin-up* durante la guerra aquí fue ignorada. De un modo absoluto respecto a su representación iconográfica, mientras que se ofrecía una información velada al respecto. Por ejemplo, se recogen los resultados de una encuesta en la que los soldados norteamericanos la eligen de manera abrumadora la artista cinematográfica preferida. Los motivos no se explicitan, pero se dan a entender, cuando se añade que la actriz «tiene aseguradas las piernas –sólo las piernas– en un millón de dólares»[126]. Este dato podía servir para atizar la imaginación del lector, ya que se trataba de un breve que no iba ilustrado con ninguna fotografía, y sobre todo era una garantía de su atractivo físico. Sin duda era visto como un hecho insólito, un récord, que provocaba cierta conmoción, ya que es una información recurrente que tanto este como otros medios seguirían repitiendo hasta varios años después como una apostilla cuando su nombre salía a relucir en sus páginas.

La incomodidad que podía causar su imagen seductora resulta en cambio una oportunidad cuando, finalizado el conflicto bélico, Hollywood se suma al discurso del retorno al hogar de las mujeres tras su movilización en aras del esfuerzo bélico. En este sentido, el ejemplo de Betty Grable funciona a la per-

[125] Rodolfo Santillán, «Un nuevo papel de Rita Hayworth», *Cámara* n.º 22, agosto de 1943.

[126] «Feria de imágenes», *Primer plano* n.º 207, 1 de octubre de 1944.

fección. Ya no se requiere su concurso activo para animar a las tropas, sino que se promociona su misión como esposa y madre. Así, hallamos que se reproducen reportajes de autores norteamericanos sobre el rancho al que se retira los fines de semana junto a su familia, en el que se ensalza su vertiente doméstica[127]. Se recalca que «la rubia incendiaria, sucesora de la Harlow y de tantas otras vamps, acaba de ser mamá»[128]. O, a modo de colofón, se reproduce un artículo firmado por ella misma en el que se sincera sobre su vida familiar[129]. La coloca sin dudar por encima de su carrera, que adapta para poder estar el máximo tiempo posible con su marido e hijos. Concluye que el suyo es un gran amor, pero no espectacular, sino como el de la gente corriente, y por tanto se presta a resaltar su faceta ordinaria de estrella, que posibilita a sus seguidoras una mayor identificación con su ídolo.

Pero la trasposición este discurso de la domesticidad desde los Estados Unidos a España no está exento de incoherencias, tal como ya vimos. La más flagrante es la lectura inequívoca de que la maternidad no tiene por qué ser óbice para que la mujer sea apartada del mercado laboral. Tal como cuenta Betty Grable, ella acaba pronto de trabajar para ir personalmente a hacer las compras de la casa, disfruta de fines de semana libres, acompaña siempre que puede a su marido en sus viajes y hace coincidir siempre sus vacaciones… ¿Qué problema hay, pues, para compatibilizar el trabajo con la vida familiar? Es tan complicado reprocharle una falta de dedicación a su esposo e hijos como ocultar que es una madre trabajadora.

Más fácil resulta obviar que a esa felicidad familiar ha llegado tras un primer matrimonio fallido. O sea, que el divorcio puede ser interpretado como una oportunidad de enmendar un error en la elección de pareja o de superar desavenencias que han impedido que esa relación prosperase. De aquella bonita historia romántica que la actriz vivió cuando era más joven, ya nada vuelve a mencionarse y solo se deja al albur de que haya lectoras capaces de recordarla.

El tránsito de Rita Hayworth de *pin-up* a estrella cinematográfica de reconocido talento artístico siguió por otros derroteros. Su marido orquestó una campaña de promoción y la paseaba por los locales nocturnos de moda. Su exposición a la atención pública era constante y los periodistas se beneficiaban

127 Dorothy Deere, «Betty Grable, la hermosa rancherita», *Primer plano* n.º 307, 1 de septiembre de 1946.

128 «Los grandes favoritos del cine», *Primer plano* n.º 358, 24 de agosto de 1947.

129 Betty Grable, «El amor en Hollywood no es publicidad», *Primer plano* n.º 441, 27 de marzo de 1949.

de la completa disponibilidad de la actriz, que nunca rechazaba una entrevista o una sesión de fotos a la que los redactores podían acudir si tenían que rellenar algún hueco[130].

Se decía que se gastaba en ropa todo el dinero de su marido y las lectoras de los *fans magazines* devoraban las fotos en las que aparecía con vestidos lujosos. Al mismo tiempo, iba definiendo su imagen como chica sexi a través de fotografías promocionales más atrevidas y era frecuente que apareciese en anuncios ligera de ropa con el sobrenombre de «Miss Acción de Gracias», «Novia especial de San Valentín» o «La chica de Santa Claus».

Esta posición subsidiaria respecto a su esposo comenzó a quebrarse cuando ella empezó a sentirse segura para dirigir su carrera. Pero Judson no estaba dispuesto a desprenderse de su principal fuente de ingresos y tampoco tenía nada que perder si se organizaba un escándalo periodístico. En público se mostraba condescendiente con su mujer, de la que afirmaba que era una joven maravillosa pero que actuaba así porque estaba agotada y nerviosa, al mismo tiempo que ponía impedimentos a la solicitud de divorcio[131].

En España, estas declaraciones despertaban un interés entre morboso e irónico. Su marido era identificado como un magnate del petróleo, cuando en realidad simplemente había actuado como representante del promotor de unas prospecciones que no llegaron a realizarse. La noticia que se destacaba es que este había pedido ante los tribunales una indemnización «por el tiempo que perdió a su lado». De este modo, se aprovechaba la información para insistir en la ridiculización del divorcio y se justificaba la «ansiosa expectación» que generaba la espera de la sentencia «porque si el juez falla a favor de Judson, los maridos de Cinelandia se van a hacer todos millonarios»[132].

En la misma sección de *Primer plano* se vuelve sobre esta noticia cerca de año y medio después, con un tono similar, esta vez en forma de columna de opinión. Desde una posición de manifiesta supremacía moral e incluso cultural respecto a la sociedad norteamericana, J. Sanzrubio, a quien ya hemos citado anteriormente, insiste en parodiar la demanda de indemnización presentada por Judson, entonces ya exmarido de Hayworth. Concluye que «en este clima nuestro no prosperaría fácilmente una discusión tan pintoresca. Probablemente una Casta o una Susana, liándose el monte mantón a la cintura, dirían con aire chulapo… – ¿Qué me dices?… pues que te pague Rita. Que es la que pagará

130 Leaming, *Si aquello fue felicidad,* 52-59.

131 *Ibidem*, 79.

132 «Feria de imágenes», *Primer plano* n.º 127, 21 de marzo de 1943.

en California»[133]. Una broma, pero en absoluto inocua, que esconde una crítica de costumbres y una visión misógina de la mujer que se atreve a pedir el divorcio.

En estos momentos, las revistas estaban difundiendo que Rita Hayworth ha vuelto a casarse, ni más ni menos, que con Orson Welles, el chico prodigio de Hollywood. En los Estados Unidos, la boda fue una noticia bomba. El divorcio de Judson era fácil de entender dada la enorme diferencia de edad entre los cónyuges, su irrelevancia en la jerarquía de la industria y las muestras de obsesión respecto a la carrera de su esposa que había ido dejando entrever. Ahora se hablaba del matrimonio entre el chico maravilloso y la chica vitamina, o la bella y el cerebro. También podía ser interpretado como un signo de resistencia a la dominación paternal por parte del estudio respecto a su estrella, ya que el enlace no fue conocido previamente ni era aprobado por el poderoso jefe de la Columbia Harry Cohn. Poco después, el nacimiento de su hija Rebecca, de la que se destacaba la herencia artística que recibía por parte de ambos progenitores, suavizaba sus efectos al reconducirlo dentro del discurso imperante de la maternidad[134].

En España, sin embargo, captó mucho más la atención de los medios el posterior divorcio de la pareja que su enlace. Un hecho que, más allá de otras consideraciones, debe relacionarse con la creciente fama de la actriz. De todas maneras, se reproducen los esquemas mencionados respecto a los llamados «niños prodigio» y que se resumen en la publicación de una imagen en la que Rita Hayworth es retratada junto a su hija de corta edad. En el pie de foto, se asegura que la mirada que le dirige la pequeña, quien «hereda la belleza de su madre y el talento de su padre», «tiene para esta mucho más valor que ningún premio de interpretación»[135].

Solo los ángeles tienen alas: Rita alza el vuelo

En septiembre de 1943, fecha del estreno de *Solo los ángeles tienen alas* en Madrid, los españoles tuvieron la primera oportunidad de ver a Rita Hayworth en la pantalla. Las revistas insertaron algunas planas de publicidad del filme, pero en estos carteles ella o bien no aparece o bien ocupa un lugar secundario.

133 J. Sanzrubio, «¡Que pague Rita!...», *Primer plano* n.º 199, 6 de agosto de 1944.

134 McLean, *Being Rita Hayworth,* 76-80.

135 «Instantáneas de Hollywood», *Cámara* n.º 83, 15 de junio de 1946.

Tampoco en las críticas se la menciona. De cualquier manera, ya era suficientemente conocida para que muchos espectadores se fijaran en ella.

El filme de Howard Hawks es una mezcla de comedia, aventuras y drama, y venía avalado por un gran éxito en los Estados Unidos. El peso de la película recaía sobre Cary Grant y Jean Arthur, pero Hayworth supo aprovechar su papel menor para demostrar que no era simplemente una mujer muy hermosa y que era capaz de plasmar su interpretación con elegancia y sensibilidad.

Al brumoso, inquietante y remoto puerto de Barranca, situado en un lugar inexistente de Sudamérica, llega Bonnie, la corista a quien da vida Jean Arthur. Allí opera una compañía de transporte aéreo dirigida por Geoff (Grant). Las secuencias iniciales del filme sirven para definir el ambiente en el que se desarrollará la trama, constituido por espacios segregados y jerarquizados según género y raza, tal como observa Veronica Pravadelli. La puesta en escena enfatiza la conexión entre la feminidad y lo exótico, ya que ambos ocupan una posición de alteridad en un mundo de hegemonía cultural blanca y masculina.

Por una parte, está la diferenciación entre los lugares cargados de exotismo donde se desenvuelven los nativos y aquellos otros en los que se mueven los protagonistas blancos. Por otro lado, las estancias que en el edificio de la compañía ocupan el bar y las oficinas. En la primera hombres y mujeres comparten el tiempo de ocio, pero las segundas están reservadas al grupo de hombres, si bien las recién llegadas se atreverán a traspasar esas puertas. Pues este es uno de los ejes sobre el que pivota la narración: la intrusión femenina en un espacio de camaradería masculina, en el que incluso se podrían percibir indicios de homosexualidad entre los miembros del grupo, que comparten experiencias extremas[136].

La primera aparición en pantalla de Rita Hayworth no tiene lugar hasta transcurridos más de cincuenta minutos de metraje. Su entrada en escena define su personaje, envuelto en una aureola de sensualidad y misterio. Escuchamos primero la voz de Judy fuera de campo y hacia ella se dirige la atención de quienes están en el bar para contemplarla bajar las escaleras. Sin duda, su belleza les ha atrapado. Pero de entre todos los cruces de miradas, la que intercambian Judy y Geoff nos advierte que entre ellos hay una historia oculta. Ella es la esposa de un piloto veterano, repudiado por un acto de cobardía que no evitó la muerte de un compañero y que ahora busca redención. El destino quiere que en aquel lugar apartado Judy se reencuentre con su antiguo amante. Él simboliza

[136] Veronica Pravadelli, *Classic Hollywood: Lifestyles and film styles of American cinema, 1930-1960* (Chicago: University of Illinois Press, 2015), 62-68.

la resistencia del varón a ser domesticado, a la renuncia de la libertad, y de ahí su incapacidad para comprometerse con una relación sentimental que le inste a abandonar su pasión por volar. La metáfora de la amenaza de una mujer que le corta las alas resulta apropiada. Según Pravadelli, lo que se plantea es cómo el deseo masculino desviado debe ser reconducido hacia la heterosexualidad, al sustituir Geoff a su mejor amigo por la mujer de la que se ha enamorado[137].



Figura 2. Fotograma de *Solo los ángeles tienen alas*.

Frente a la protagonista rubia inequívocamente norteamericana, la caracterización del personaje de cabellos rojizos de Hayworth la sitúa en una cierta ambigüedad étnica. Ambas jóvenes alteran esa convivencia masculina armónica e intensa, trabada en la solidaridad de quienes comparten cada día el riesgo de poner sus vidas en peligro; de quienes expresan la rabia por cada compañero ausente en forma de puñetazos o mediante lágrimas, contenidas, que su virilidad solo les consiente derramar cuando nadie los ve. Pero que sobre todo se protegen del dolor con risas y alcohol, según las normas que se han autoimpuesto. Son duros, pero no insensibles. Cuando Bonnie contempla llorar a Geoff por su amigo muerto, no siente decepción por una falta de hombría, sino que se siente más próxima y enamorada al comprobar que él también tiene sentimientos. Esa es la promesa de felicidad que atisba a su lado.

137 *Ibidem.*

Bonnie y Judy amenazan ese universo de masculinidad de una manera diferente. Bonnie ansía dejar su vida atrás y ofrece a Geoff una oportunidad de futuro. Está dispuesta a sufrir la incertidumbre que entraña el modo de vida de Geoff a cambio de su amor. Tan solo exige que él se lo pida, quien finalmente, incapaz de verbalizarlo, tiene que recurrir a un subterfugio para comunicárselo.



Figura 3. Fotograma de *Solo los ángeles tienen alas*.

Jude, en cambio, significa el pasado que alcanza a Geoff, el recordatorio de cuál fue el precio pagado por su libertad, y la pérdida que le permitirá apostar, esta vez sí, por dejar a una mujer quedarse a su lado. En otros filmes, ambas serían rivales en la conquista del galán, pero aquí no. Porque Jude ha pasado página, no se propone desplegar sus encantos para recuperar a quien fue el amor de su vida, sino que está decidida a seguir acompañando a su esposo, también en los malos momentos. La tentación que surge la primera vez que vuelven a estar a solas se salda con un breve beso, porque ella afirma ser feliz con su esposo. La segunda vez que se encuentran casualmente, en mitad de la noche, ella se ha emborrachado porque nadie le cuenta los motivos por los que su marido es un proscrito entre los suyos. Ella viste una bata ligera, pero ya no despierta el deseo en Geoff, tal vez porque acepta que hay otro hombre en su vida u otra mujer en su propia mente.

Bonnie, por su parte, sí que despliega sus dotes de seducción ante el duro aviador. Aunque finalmente tiene que aceptar someterse a las reglas masculinas para integrarse en el grupo. Se nos transmite el mensaje de que para acceder a la felicidad son necesarias renuncias, y que estas recaen con mayor peso sobre las mujeres, que han de asumir su posición subordinada.

Si concentramos los principales significados que alberga la película respecto a las relaciones entre hombres y mujeres, podemos rastrear un discurso sobre el género articulado en torno al matrimonio como horizonte de felicidad, en el que ella acepta el modo de vida del varón, pero él no renuncia a su libertad y aspiraciones personales. Como protagonista, sobre Jean Arthur recae el peso de esta misión ejemplarizante. Sin embargo, el papel secundario de Rita Hayworth la dejan un tanto al margen del discurso, y favorece que aquello que permanezca en la retina del espectador y de la espectadora es el enorme potencial de su atractivo.

Solo los ángeles tienen alas fue el descubrimiento del magnetismo que Rita Hayworth ejercía en la pantalla; y que tenía su correlato en las fotografías que publicaban las revistas. Suelen ser retratos que enfatizan la belleza de la actriz, en algunos de los cuales posa con prendas un tanto sugerentes. Entre 1943 y 1945, *Cámara* es el medio que le dedica un mayor número de fotografías, en ocasiones a toda plana. En las primeras, que habrían sido captadas en fechas anteriores, aún se aprecian los últimos retoques en el cambio de su apariencia, como el tratamiento de depilación de la frente o el teñido de sus cabellos[138], para emerger más tarde con todo su esplendor. No obstante, se advierte de que su éxito no es solo debido a su extraordinaria fotogenia, sino a su vena artística y a una larga preparación[139].

Hasta diciembre de 1945, no llegará a la cartelera española un segundo título de Hayworth. En realidad, *Seis destinos* era una película de capítulos en que se iban encadenando diversas historias con un frac que va cambiando de propietario como nexo entre ellas. Hayworth es la coprotagonista del primero junto a Charles Boyer. Está casada con un hombre rico, pero tiene un amante del que realmente está enamorada. Durante una fiesta en su mansión, planean escapar a Brasil, pero la irrupción del marido aflora las dudas sobre si realmente está dispuesta a abandonar esa vida acomodada. La rocambolesca disputa entre el trío acaba en una tragedia, que si en el espectador dejó una impresión tan poco perdurable como la de esa prenda de vestir que va pasando de uno a otro per-

138 Juan de Begoña, «Uno de los grandes éxitos de Hollywood», *Cámara* n.º 23, julio de 1943.

139 «Fotogénica y el caso de Rita Hayworth», *Cámara* n.º 50, 1 de febrero de 1945.

sonaje, no sucedería igual con la belleza y la elegancia de su protagonista, que su director sabe exprimir a través de los encuadres y la iluminación. Además, acierta con la puesta en escena en la que se suceden las réplicas y contrarréplicas entre los intérpretes, en un juego en el que la esposa adúltera se debate entre mantener la farsa del amor por su marido o la huida con su amante.


FOTOGENICA
EL CASO DE RITA HAYWORTH

Figura 4. *Cámara* n.º 50, 1 de febrero de 1945. Fuente: Filmoteca Española.

Los ecos de la relevancia que Rita Hayworth estaba comenzando a adquirir en Hollywood son amplificados en España por el descubrimiento de que es una actriz de orígenes andaluces. Inicialmente, los periodistas abordan su ascendencia hispana como poco más que una curiosidad. Así, se introducen en los textos informaciones como que «la estrella más rutilante de la hora actual en la constelación de Hollywood es hija de unos bailarines españoles. Su verdadero nombre es Rita Cansino»[140].

140 «Rita Hayworth», *Cámara* n.º 4, febrero de 1942.


Un Museo de Cine en Budapest

FERIA

por Sol del Real

La gente menuda invade la pantalla

Los astros y sus nombres astronómicos

El cinema mudo se debate en campañas de Prensa

BIOGRAFIAS DESAPASIONADAS

¿No sabía usted que Bárbara Stanwyck...

Figura 5. *Primer plano* n.º 70, 15 de febrero de 1942. Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

El estreno en los Estados Unidos de la adaptación de *Sangre y arena* dio pie a notificar al lector su verdadero nombre, mientras se recordaba que su abuelo Antonio ya había entusiasmado al público norteamericano con sus bailes flamencos[141]. También la prensa generalista como el diario *ABC* sumaba parabienes a este hallazgo, pero lo hacía con un desapasionamiento que más adelante transmutará en fervor patriótico. Pero todavía no. Ahora, el autor se conforma con criticar que en Hollywood los artistas se cambien el nombre y elude que en España, en esos mismos momentos, algunos de los más afamados intérpretes, como por ejemplo Alfredo Mayo, Imperio Argentina, Conchita Montes o Ana Mariscal, habían adoptado seudónimos. Y añade: «No seré yo quien riña aquí una batalla para reivindicar el españolismo de esta joven artista, pero, de todos modos, me parece interesante establecer su filiación»[142].

Será la admiración por encontrarnos ante «la estrella cuyos triunfos llena continuamente las páginas de las grandes revistas», lo que impulsa a los redactores a destacar su «neto abolengo español»[143], por más que al mismo tiempo

141 Sol del Real, «Feria de imágenes», *Primer plano* n.º 70, 15 de febrero de 1942.

142 Julio Camba, «Rita Hayworth», *ABC*, 28 de julio de 1942.

143 «Rita Hayworth», *Cámara* n.º 37, 15 de julio de 1944.

se manifieste la ignorancia sobre su figura, y sobre el propio idioma inglés, al transcribir frecuentemente mal sus apellidos como Cansinos o Hayworths o cometer otros errores similares.

Pero ya hemos visto que «Cinelandia» despertaba tanta fascinación como reparos morales. Así cuando se publica la noticia sobre la indemnización por el divorcio reclamada por Eddie Judson, se cuela un sibilino «Rita Haywort (sic) –antes Rita Cansino–, la famosa e insinuante doña Sol de *Sangre y arena*, que a sí misma se titulaba descendiente directa de españoles…», que accede a establecer cierto alejamiento con aquellas actitudes no propias de nuestra tradición[144]. Pero estas apreciaciones son una excepción, y se asegura que es una «intérprete única del baile español». Comenzó su carrera artística a los catorce años junto a su padre, «un célebre bailarín aragonés», con el que recorrió los Estados Unidos, México y Centroamérica, «llevando a numerosos sitios el arte y el encanto seculares de las danzas típicas españolas». Sus éxitos actuales «representan el fruto de un trabajo intenso y de una voluntad inflexible»[145].



Figura 6. *Cámara* n.º 53, 15 de marzo de 1945. Fuente: Filmoteca Española.

144 «El marido de Rita Hayworth quiere que ésta le indemnice», *Primer plano* n.º 127, 21 de marzo de 1943.

145 Julián, «Rita Hayworth intérprete única del baile español», *Cámara* n.º 53, 15 de marzo de 1945.

Durante el año 1946 se llega al culmen de ese cambio de percepción respecto al alcance de su significado. El estreno en España de una película rodada unos años atrás y la noticia del revuelo que su último filme está causando en cada país donde es proyectada, hará que las revistas ya no la traten solo como una estrella emergente sino como un nuevo fenómeno mundial.

Pareja de Fred Astaire: la danza, la raza y el género

En el mes de marzo se comienza a exhibir en los cines españoles *Bailando nace el amor* (William A. Seiter, 1942). Ya anteriormente, las revistas habían anunciado que había sido elegida la nueva pareja de Fred Astaire, el bailarín cinematográfico de mayor fama y reconocimiento. Pero ahora todo el mundo tenía la oportunidad de comprobarlo con sus propios ojos. Eso sí, se trataba del segundo título que habían rodado juntos, ya que el estreno del primero, *Desde aquel beso* (Sidney Lanfield, 1941) sufriría incluso más tardanza y no llegaría a nuestras pantallas hasta finales de 1950.

Se trataba de dos productos a la medida de Astaire, pero en los que Hayworth demostraba que era un buen recambio para Ginger Rogers. En ambos interpreta a una mujer moderna, valiente y sarcástica, pero también un poco sentimental y vulnerable. Con un *sex-appeal* del que no es consciente, alejada de los arquetipos de mujer fatal que encarnará en otros títulos, puesto que las convenciones del género no admitirán la introducción de este tipo de personajes femeninos hasta décadas más tarde, y los argumentos siguen el esquema clásico en el cual una pareja de enamorados tiene que sortear todos los impedimentos que le van surgiendo al paso hasta lograr su unión[146].

En estos momentos, los periódicos insertan anuncios de publicidad de «la mejor superproducción de Fred Astaire», «con la escultural Rita Hayworth». En las diferentes versiones publicadas por *ABC* se resalta iconográficamente tanto el romanticismo de la historia como la espectacularidad de los bailes, no en vano estos son los dos elementos que se emplearon para traducir el título original *You Were Never Lovelier*, algo así como "nunca fuiste más encantadora". La presencia del músico catalán Xavier Cugat entre el elenco también es destacada como un atractivo de la cinta[147].

146 Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

147 Publicidad de *Bailando nace el amor*, *ABC*, 2 de marzo de 1946, 19 de marzo de 1946 y 26 de mayo de 1946.

Los lectores ya conocían que Rita Hayworth y Carmen Miranda «hoy, son las estrellas más sensacionales, las que atraen la atención del público por interpretar las danzas más en boga». En dicho reportaje, las similitudes entre ambas intérpretes se plasmaban también en la caracterización de estilo brasileño con la que Hayworth aparece en una fotografía, bailando con unas congas en las manos y vistiendo un top y una falda de volantes[148]. Una estampa que nos puede resultar ridícula por lo inapropiada, aunque tampoco lo era menos la imagen grotesca de una Carmen Miranda, hija de emigrantes portugueses, a la que se identificaba como la quintaesencia del Brasil carnavalesco[149]. No obstante, es chocante que en España se asumiera, al menos inicialmente, esta catalogación amalgamada que no distinguía entre realidades culturales.

Por tanto, la tipificación étnica de Rita Hayworth, por más que se anotara su origen español, quedaba confundida en el exotismo genérico que Hollywood aplicaba a la latinidad, como una categoría abstracta y amorfa del otro[150]. Una síntesis cultural que tampoco era ajena al contexto concreto de la Segunda Guerra Mundial y a la política de buena vecindad practicada por el gobierno estadounidense hacia el sur del continente. Motivos ideológicos y políticos patrocinaron que las producciones norteamericanas incluyeran elementos latinos[151]. Para Hollywood, además, constituía un medio para su expansión en este mercado, en un momento que el conflicto bélico afectaba gravemente sus distribuciones en Europa. Ello obligaba a los estudios a maniobrar sobre un campo de minas. Por un parte, tenían que ofrecer a sus audiencias domésticas el esperado espectáculo exótico asociado a estos países en el imaginario colectivo norteamericano, y, por otro, no ofender los valores culturales de los públicos extranjeros con narrativas racistas que provocaran rechazo[152].

Para cubrir este doble propósito, muchas de estas películas estaban ambientadas en Centroamérica o Sudamérica, sin que ello supusiera ningún encarecimiento de los presupuestos, ya todas eran igualmente rodadas en los estudios californianos. Así sucedió con *Bailando nace el amor*, cuya acción estaba inicialmente prevista situarla en Río de Janeiro, pero que se trasladó a Buenos Aires

148 Alberto Arenas, «El baile en la imagen», *Cámara* n.º 56, 1 de mayo de 1945.

149 Kirsten Pullen, *Like a natural woman: Spectacular female performance in classical Hollywood* (New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2014), 127-168.

150 Hershfield, *The invention of Dolores del Rio*, 33-35.

151 McLean, *Being Rita Hayworth*, 45-46.

152 Hershfield, *The invention of Dolores del Rio*, 33-35.

sin mayor problema. En realidad, el único verdadero elemento latino de la producción lo aportaba Xavier Cugat y su orquesta con la cantante Lina Romay[153].

Las reminiscencias hispanas de Hayworth, manifestadas, como ya hemos comentado, principalmente a través de la danza, participarían en esta sintonía, y servirían a la vez como ejemplo del mito de la latina de Hollywood que ha convertido su atractivo sexual en un producto comercializable gracias a un proceso de transformación hacia las convenciones étnicas blancas. Al ser emparejada con Fred Astaire, alcanzaría la condición de chica completamente norteamericana. Supuso la culminación de su movilidad racial, si bien a través de la danza retuvo su exotismo y su sensualidad, y sobre esta ambigüedad se alzó su estrellato[154].

Sin embargo, a ojos del espectador español las coreografías de Astaire y Hayworth serían las típicas del género musical norteamericano y tendrían dificultades para identificar sus códigos en clave de etnicidad. Ello no implica que carezca de sentido aplicar el concepto de raza, tan íntimamente ligado al de nación, clase y género, como una categoría útil para el estudio de aquella época, sino que hay que ser consciente de que los problemas y significados que entraña ese concepto eran diferentes en los Estados Unidos y España durante ese mismo período histórico. La integración de la población de orígenes latinoamericanos y africanos era una cuestión candente para la sociedad norteamericana, pero para el público español no dejaría de ser un fenómeno ajeno que no siempre acertaría a ver reflejado en la pantalla. Que Rita Hayworth interpretara en esta película a una joven argentina probablemente no sería tomado más que como un dato anecdótico e irrelevante, dado que no cabía duda de que la puesta en escena del filme era de una factura inequívocamente norteamericana.

De hecho, no es fácil entrever las diferencias entre los personajes de *Bailando nace el amor*, al menos en la versión doblada, según su nacionalidad. El nombre castellano Eduardo Acuña del padre de la protagonista sería intercambiable por el anglosajón Robert Davis, a quien da vida Fred Astaire, sin que nos resultara chocante. En la película, este es un bailarín norteamericano que solicita trabajo para actuar en un hotel de Buenos Aires, propiedad del padre de María (Rita Hayworth). Pero para un espectador español, si se giraran las coordenadas geográficas, y Robert fuera un argentino que intenta buscarse la vida en Nueva York, su percepción de la historia no se vería demasiado afectada. En realidad,

153 Rafel Miret y Carles Balagué, *Películas clave del cine musical* (Barcelona: Ma non tropo, 2009), 91-92.

154 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 70-80.

todos los personajes se mueven en un ambiente de opulencia que les resultaría igualmente extraño, independiente de dónde estuviera situada la acción.

La película no pasa de ser una comedia de enredo en la que los dos protagonistas quedarán unidos por las redes del amor tras una serie de equívocos, provocados por el padre de la joven. Este quiere acabar con las resistencias de su hija María al matrimonio e involuntariamente la empuja hacia el bailarín Robert, a quien previamente había despachado con cajas destempladas cuando le pidió ser contratado. Por tanto, la trama, por previsible, no sería lo que epataría a las audiencias, más allá de esa sensación de confort que deja una simpática historia romántica con final feliz. Pero la liviandad de su argumento no implica que el filme no tuviera la capacidad de impactar al espectador a través de la puesta en escena y de los números musicales. Y por supuesto, en lo que aquí nos atañe, a la interpretación de Rita Hayworth, que demostró en la ejecución de las coreografías estar a la altura de un compañero de reparto como Fred Astaire para formar una pareja armónica.



Figura 7. Fotograma de *Bailando nace el amor*.

La imagen de Hayworth resulta deslumbrante en sus diferentes apariciones con cada uno de los modelos de vestuario que luce, ya sea de estilo informal o de fiesta. La cámara se enamora de ella y mediante sus gestos transmite que es tan encantadora como reza el título de la película en inglés. Cuando aparece con trajes de noches de amplios escotes o con saltos de cama semitransparentes que dejan adivinar las formas de su cuerpo, seguramente despertaría el deseo entre los varones heterosexuales y desde ese punto de vista podría ser vista como un objeto de reificación.



Figura 8. Fotograma de *Bailando nace el amor*.

La secuencia que tal vez mejor sirva a este propósito es la que entra en su dormitorio para desvestirse. Se quita el abrigo y deja ver un vestido con la espalda al aire, mientras se mueve de un modo sensual por la habitación. Luego se dirige al vestidor que hay al fondo, y sale de campo para reaparecer con un salto de cama con transparencias, muy sugestivo. Toda la acción la realiza mientras canta, con aire soñador, imaginando quién será ese enamorado desconocido que le envía flores sin remitente en la tarjeta. No menos llamativo es el elegante vestido que porta en la fiesta de disfraces celebrada en la mansión familiar: un traje de noche blanco, brillante, muy escotado y ajustado, con un tocado que recuerda a la teja y mantilla española.



Figura 9. Fotograma de *Bailando nace el amor*.

Pero, al mismo tiempo, tanto en estas como en otras escenas, también las mujeres podrían sentirse cautivadas por su imagen, más allá de un posible atractivo homoerótico. Su belleza y sofisticación les resultaría fascinante, así como la naturalidad con que ejerce su capacidad de seducción.



Figura 10. Fotograma de *Bailando nace el amor*.

Unas sensaciones que se acentúan cuando su cuerpo se pone en movimiento al compás de la música y demuestra su dominio de la danza. Una interpretación fluida y elegante, especialmente de piernas hacia arriba. Tenía una extraordinaria capacidad de ejecución con la cabeza, hombros y caderas, junto al cuidado movimiento de sus brazos largos y de sus manos aprendido mediante las danzas latinas[155]. El baile concedía a las actrices mostrar las cualidades asociadas con las modas modernas, las nuevas telas y diseños. Ponía el foco en sus cuerpos y en su deseabilidad como compañeras románticas, lo que ha llevado a señalar que, aunque Hollywood las solía representar como mujeres independientes, no eran competitivas respecto al varón y mantenían su estatus de una belleza pasiva[156]. De un modo paralelo, estas percepciones se trasladaban fuera de la pantalla, y a menudo el trabajo de las actrices no era tan valorado y admirado como el de sus contrapartes masculinas, léase Gene Kelly o Fred Astaire, de manera que reforzaría la impresión de que nos hallamos ante narrativas heterosexistas que promueven modelos de pasividad y fetichización.

155 McLean, *Being Rita Hayworth*, 123.

156 Virginia Wright Wexman, *Creating the couple: Love, marriage, and Hollywood performance* (Oxford: Princeton University Press, 1993), 144-145.

Sin embargo, como advierte McLean, Rita Hayworth transformaba sus interpretaciones musicales en algo diferente, a través de su manifiesta competencia como bailarina, comparable a la de sus parejas de baile Kelly o Astaire, que demostraba un talento que ponía en evidencia estas asunciones sobre la diferencia sexual. Podía ser un instrumento que activara el deseo masculino, pero también a través su cuerpo enérgico transmitía el suyo propio de bailar y de expresar alegría[157].

Estas observaciones resultan evidentes en los números de *Bailando nace el amor*. No obstante, la decisión del director de rodarlos mediante planos generales que permitan observar mejor la pericia de los intérpretes priva al espectador de deleitarse con la delicadeza de su rostro y de sus expresiones a través de primeros planos, como era habitual en el género.

Vale la pena poner también de manifiesto otra carencia que afectaría la comprensión por parte de los espectadores españoles no solo de este filme, sino en general de las películas musicales norteamericanas estrenadas durante estas décadas. Una de las convenciones del género, que el espectador asume cuando se sienta en la sala, es la introducción en el relato de números musicales que quiebran el mismo principio de verosimilitud que defiende el cine clásico. El público incorpora sin extrañeza esa interrupción en el hilo narrativo del filme. Las letras de las canciones están integradas en el argumento y normalmente sirven para expresar el momento sentimental por el que atraviesa la pareja protagonista. De modo que ante la ausencia de unos subtítulos que tradujeran dichas palabras, es evidente que para la inmensa mayoría del público español la letra de la canción resultaría ininteligible. Sin embargo, también está claro que esta circunstancia en absoluto impide al espectador seguir la evolución de la trama, puesto que, en su debido contexto, la intencionalidad de la secuencia es palmaria. Es más, le inclina a prestar una mayor atención a la expresión gestual y a la coreografía como vehículos de significado, sin que ello evite una mayor probabilidad de tergiversar la literalidad del texto cantado.

De acuerdo con los análisis tradicionales del musical de Hollywood, el intérprete masculino corteja a su amada a través de la danza, que funciona como metáfora de la cópula. Al enseñarle a bailar, el hombre despierta en su compañera su identidad sexual. Una ingenuidad e inocencia que Hollywood únicamente atribuía a las actrices blancas, puesto que para las latinas la danza formaba parte de su propio ser. Por extensión, las bailarinas étnicas no eran pasivas sino que

[157] McLean, *Being Rita Hayworth*, 111-123.

disponían de agencia sexual, y en última instancia el color de su piel era inherente a que fueran pasionales e incluso promiscuas[158].

¿En qué lugar deja esta consideración sobre la construcción de la imagen de Hayworth? Nuevamente, y en lo que respecta a esta película y a este momento concreto, debemos distinguir entre los significados que podía adquirir a uno y otro lado del Atlántico. En los Estados Unidos, el componente latino de Hayworth podría influir en el sentido apuntado. El personaje de Fred Astaire era un reconocido bailarín profesional, pero en ningún momento da la sensación de que sea él quien introduce al de Rita en el dominio de la danza.

Si nos fijamos en cómo se desarrolla el cortejo, observamos que María lleva la iniciativa ante las inseguridades de Robert, en parte obligado por sus tratos con el padre para desbaratar el romance. La primera vez que ella intenta seducirlo, él se muestra tímido e indeciso. Sus rostros quedan medio ocultos por un juego de sombras y luces, que crean un ambiente de intimidad y clandestinidad. Es ella quien con sus insinuaciones va conduciéndole al momento en que van a juntar sus labios, captado en un plano medio en que, cara a él, se dibuja la silueta de sus senos. Pero en el último instante, Robert profiere una excusa para huir. Poco después, entre resignada y jactanciosa, explica a sus hermanas que «la primera vez que quiero que me bese un hombre, se tiene que ir corriendo; pero que la próxima vez será diferente». Así será. En un siguiente encuentro, Robert le confiesa mediante la canción que da el título original al filme que es preciosa. Cuando acaba, ella le pregunta si es todo cuanto quería decirle. Él responde que no sabe cómo contarle el resto. «Tal vez pueda facilitarte las cosas», le replica ella y acto seguido le besa brevemente en la boca. Pero su caracterización como latina resuelta y pasional también encuentra limitaciones, ya que al principio del filme tanto las hermanas como Robert dicen que «tiene un corazón de hielo» y que «su personalidad es la del interior de un refrigerador».

En cuanto a cómo podía ser interpretado su personaje en España, si partimos de la premisa que su componente latino era irrelevante en la construcción de su imagen como estrella, no hay más remedio que imputar su atrevimiento sexual a otros factores. Para los apologetas nacionalcatólicos no habría duda de que era un ejemplo más de la corrupción moral de Hollywood, epítome de la modernidad y el cosmopolitismo. El padre es el defensor de las tradiciones familiares, que en este caso obliga a casar a las hijas por orden de edad, y en la película sus férreas convicciones son ridiculizadas. María es la primera que lo considera una imposición absurda. No la acepta y discute la autoridad paterna.

158 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina.*

El patriarca, acostumbrado a disponer despóticamente en la familia y en los negocios, se verá obligado a recurrir al engaño para convencerla y solo al final, ante la probada honestidad del pretendiente al que consideraba inapropiado, claudica ante su hija.

No parece, pues, una lección plausible. Máxime si va acompañada de la iniciativa femenina en la seducción ya subrayada. Prueba de ello, es que la secuencia antes descrita en que ella lo besa fue suprimida por la censura. Otros pasajes también podían resultar incómodos, además de los relativos al vestuario. Por ejemplo, en el número de claqué, en el que deslumbra por su dominio de la danza, lleva una falda muy corta que muestra sus piernas desnudas. Es un baile alegre y divertido, que ejecutan casi por separado en un lugar público, pero que finalizan abrazados saliendo de plano hacia otra estancia mientras que un fundido a negro da paso a una elipsis temporal en la que el espectador puede imaginar libremente qué sucedió fuera de la observación de la cámara.

Sin duda, había motivos para criticar que una joven se comportase de ese modo. En una ocasión, el padre le espeta: «Las buenas chicas no actúan así. Las buenas chicas no sienten así. Eso es impudicia». Pero nuevamente, estas palabras, que en la España de la posguerra serían tantas veces repetidas, en boca del personaje resultan ridículas. Igualmente, sirven a la comicidad del relato los consejos sentimentales que la madre ofrece a sus hijas para conquistar a sus novios como no asustarlos con la inteligencia o ser reservadas y misteriosas. E igualmente cuando las hermanas esgrimen ante Robert las virtudes de María, y le cuentan que estudió ciencias domésticas en la escuela, y que, cuando su padre no estaba, «gobernó la casa, comieron muy bien y ahorraron», estas se antojan innecesarias para captar su atención.

Pero estas contradicciones forman parte del conjunto de oposiciones binarias sobre el que se sustenta por definición el musical americano: masculino y femenino, orden y libertad, ricos y pobres… Dicotomías aparentemente insalvables que a la postre son reconciliadas y contribuyen a la estabilidad social. Pues la declarada vocación de entretenimiento del género no implica una ausencia de mensaje y de simple escapismo. Este es fundamentalmente la defensa del amor romántico heterosexual como elemento fundador del matrimonio, que a su vez garantiza y encarna los valores culturales hegemónicos[159].

En *Bailando nace el amor*, como en el conjunto de musicales del Hollywood clásico, el desenlace de la historia sirve para refrendar esta idea, y de un modo bastante burdo, por cierto. Tras un cúmulo de enredos y vicisitudes, Robert se

[159] Rick Altman, *The American film musical* (Londres: British Film Institute, 1989), 25-51.

presenta bajo el balcón de la habitación de María disfrazado de caballero andante dispuesto a sincerarse y a rogar su perdón. Resulta patético, pero cree estar así satisfaciendo un sueño infantil de su amada, quien acaba bajando al jardín para unirse en el baile final, símbolo del goce del amor, que sellan con un beso. Las desavenencias han sido superadas. Los amantes se han unido y debemos aceptar que serán felices juntos por siempre, que la permanencia de la pareja está asegurada. Ese último número corográfico simboliza la celebración del matrimonio. El triunfo del amor romántico, que se proyecta hacia la eternidad. Como en un cuento de hadas, el musical acaba con el matrimonio, o su representación simbólica, con objeto de mostrar que no existe un modelo de relaciones intersexuales que no sea el cortejo[160].

Con todo, este discurso tiene un contrapunto en la réplica que encierra la propia película, o al menos, en los flecos que deja sueltos por mor de enfatizar la comicidad de las situaciones y que permite una apropiación en sentido contrario o diferente al propuesto. El musical americano, como otros géneros, justifica la necesidad del matrimonio, pero no provee de una receta para su éxito. Al cortar el relato en el momento del matrimonio proyecta la idea de que su fracaso se debe a los modelos de relaciones interpersonales de la vida casada. Se da la paradoja de que el matrimonio se funda sobre el mito del amor romántico, pero el romanticismo entre la pareja no tiene por qué pervivir. De hecho, supone su fin. El cortejo ha concluido y desde entonces se convierte en nostalgia[161]. La contrapartida para la mujer es la seguridad. El cierre del filme da por sentado que a partir de ese momento ya no habrá más cambios que vuelvan a separar a la pareja. La indisolubilidad del matrimonio se da por supuesta. Sin embargo, esta idea choca frontalmente con el mensaje que se transmite a través de las revistas cinematográficas de Hollywood como un lugar donde la familia carece de consistencia y los divorcios están a la orden del día. Por tanto, no tiene credibilidad alguna la proyección de ese *happy end* hacia el futuro. El vínculo matrimonial en Norteamérica es débil, no supone ninguna garantía de perdurabilidad. Se confirma que el amor romántico es pasajero, pero que ni siquiera la convivencia armónica, o al menos estable, entre los cónyuges está asegurada.

Desde este punto de vista, la película entronca con el discurso tradicional católico de restauración del matrimonio cristiano, cuya columna vertebral era la encíclica papal *Casti connubi*, publicada por Pío XI en 1930. Era una inicia-

160 *Ibidem*, 51, 262-263.

161 Altman, *The American film musical*, 262-263.

tiva de reforma de la moral sexual, como reacción de la Iglesia frente a los cambios que se estaban operando durante los años veinte y treinta en los países occidentales, y que en la España de posguerra se reclamaba como urgente tras los *desmanes* de la República. Se afirmaba que la fortaleza del matrimonio no se hallaba en el amor romántico sino en el espiritual, que el deseo sexual mermaba. La pasión se consideraba un sentimiento frágil y pasajero. La unión de los cónyuges tenía que fundarse en un proyecto en común basado en los principios de caridad, sacrificio y abnegación[162].

En *Bailando nace el amor*, la solidez del matrimonio de los padres serviría para corroborar esta proposición de su permanencia, si bien tampoco escapa al riesgo de una ruptura cuando la esposa descubre una, finalmente desmentida, infidelidad conyugal. Pero la idea de que el matrimonio implica el fin del cortejo se mantiene incólume en la relación entre los progenitores, y además con un claro sesgo de género. No hay duda de que el patriarca se siente realizado por cuanto ha logrado en la vida, que se traduce en su éxito como empresario y como cabeza de familia. Dirige ambos mundos con mando autoritario, bajo los principios indiscutibles que él ha dictado. En cambio, su esposa no transmite una sensación de plenitud personal. Sus hijas son su único referente y a menudo expresa esa nostalgia del amor romántico, cuando se queja de que ya nadie le regala flores ni la halaga con bellas palabras. Su belleza se ha marchitado. Sus comentarios son simplones y sentimentaloides. Su marido la trata con menosprecio, y no se digna a compartir con ellas sus ardides respecto a la hija, sino con una amiga. Es un personaje irrelevante, cuya única función es la de atender a sus hijas y figurar como esposa, imprescindible en su inutilidad.

Pero la pregunta que las espectadoras podrían perfectamente formularse es si la madre no fue también un día una preciosa joven enamorada, como su hija; dónde han quedado esas ilusiones, esas promesas de felicidad eterna; si no es el matrimonio una falsa ilusión orquestada por el hombre para tenerlas bajo su control. No en balde, el sueño infantil de María sobre un caballero andante no era más que otra mentira, inventada por el padre para espolear a Robert a actuar. El cuento del príncipe encantador se revela una invención masculina, que ni siquiera tiene validez como metáfora.

A la decepción ante tanto engaño articulado por una estructura patriarcal, surge el personaje empoderado de María. Nada nos indica que no será una víctima más del sistema, pero en ella hay rasgos que permiten fraguar esperanzas.

[162] Mónica García Fernández, *Dos en una sola carne: matrimonio, amor y sexualidad en la España franquista (1939-1975)* (Granada: Comares, 2022).

Es moderna, fuerte y decidida. No tiene la actitud resignada de la madre ni la de sumisión a las convenciones sociales del resto de sus hermanas. A diferencia de otros musicales, ella no es la alumna, ni la musa ni la obra de arte del protagonista masculino, ni ocupa una posición social y económica inferior al galán. Cuando descubre el engaño de que su idilio estaba promovido por su padre, se siente humillada; pero su reacción no es la de echarse a llorar desconsolada, sino que permanece altiva e impertérrita. No es, en definitiva, un modelo de mujer abnegada que encaje en el ideario de género nacionalcatólico.

Las enseñanzas que pudieran extraerse de su personaje se verían reforzadas al ser encarnadas en la emergente figura estelar de Hayworth. La notoriedad que está alcanzando en los Estados Unidos resuena en España. Su fama y reconocimiento artístico crecen. Esta admiración se refuerza con el recuerdo de su ascendencia española y su figura comienza a ser motivo de orgullo patrio. La promoción de la película *Gilda* (Charles Vidor, 1946) que viene avalada por el enorme éxito alcanzado a nivel mundial, la consagra definitivamente como la gran estrella internacional de la década.

2. Mañana llega *Gilda* a España

En 1946 nos encontramos ante un punto de inflexión en la carrera profesional de Rita Hayworth. La jovial intérprete de musicales dio paso a uno de los mayores exponentes de la *femme fatale*. En los Estados Unidos, esta metamorfosis respondía en buena medida al nuevo contexto histórico. Las películas musicales y las comedias habían sido las predominantes en la pantalla mientras se libraba el conflicto bélico como una vía de escapismo. Ahora, la posguerra traerá nuevos problemas sociales, como la ansiedad que padecían muchos soldados que retornaban a casa ante la alteración de las relaciones de género, y que tuvo su expresión en el desencanto que impregnaba el cine negro y en la reactivación de figura de la mujer fatal, como símbolo de la amenaza de la sexualidad femenina[163].

Las destartaladas carteleras de Europa occidental también se vieron atrapadas por esta historia de fraude, traición y corrupción, y sobre todo por su protagonista. El *Eros* encarnado por Gilda era un símbolo de los trastornos que se estaban produciendo en todas partes al abandonar las mujeres el ámbito del hogar, y de la inquietud de los hombres que veían que el poder masculino plasmado en el militarismo dejaba de ser relevante[164].

Sin embargo, en España, debido al aplazamiento y consecuente desorden en el ritmo de exhibición de las películas norteamericanas, estos procesos se solaparon en el tiempo. Cuando aún se estaba asimilando la gloria de Hayworth como bailarina y estrella del musical, emergió su imagen empoderada de mujer seductora que desafía los estereotipos de género. *Gilda* se estrenó en los Estados Unidos en marzo de 1946 y a nuestra cartelera no llegará hasta año y medio después. Pero durante ese tiempo, los medios fueron creando una gran expectación por el filme y sobre todo por la actriz y su personaje.

163 Jacqueline Foertsch, *American culture in the 1940s* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008), 125-131.

164 Victoria De Grazia, *El imperio irresistible: un minucioso análisis de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización europea* (Barcelona: Belacqva, 2006), 526.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.03
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

El elevado presupuesto de la producción en vestuario fue lo primero que captó la atención de los periodistas: «Sesenta mil dólares valen esos trapitos que veremos durante 90 minutos». Una extravagancia que, dicen, también ha causado conmoción en Norteamérica, donde «la gente piensa» que han echado «la casa por la ventana». Las fotografías tan solo avanzan uno de esos modelos, el más costoso, un conjunto de falda larga y top blanco con diseños inspirados en Fray Angélico. La instantánea está tomada fuera del set de rodaje y la reproducción es de baja calidad[165]. Con todo es su primera caracterización como Gilda que mostraron las revistas, con un vestuario que dejaba su vientre descubierto.


Para 90 minutos, 60.000 dólares.

El guardarropa de Rita HAYWORTH en "Gilda"

Barreira

Figura 11. *Primer plano* n.º 284, 24 de marzo de 1946. Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

165 Barreira, «El guardarropa de Rita Hayworth en Gilda», *Primer plano* n.º 284, 24 de marzo de 1946.

Apuntaba hacia unas tendencias contrarias a la llamada al recato y a la austeridad en el vestir que invocaban las autoridades eclesiásticas españolas. Estas abogaban por la ocultación del cuerpo, que no equivalía a una ausencia de feminidad, sino a que esta fuera 'modesta' y acorde a la moralidad cristiana. La elegancia no era solo una cuestión material, sino ante todo espiritual, y en el seno de la política autárquica de la posguerra, suponía un rechazo a las influencias extranjeras[166]. Sin embargo, el influjo de las actrices de Hollywood era inevitable. Por más que desde la propaganda franquista se quisiera reducir la relación de las mujeres con la moda al ámbito de la frivolidad, esta era una de las vías más accesibles, al menos para aquellas que disponían de unas suficientes capacidades adquisitivas, de experimentar la modernidad en su propio cuerpo. Era un elemento de identidad que conectaba la esfera doméstica con la pública a través del consumo y que les permitía participar en la representación de la feminidad. Con las estrellas como faro, la moda podía ser un espacio para el placer y para la transgresión[167]. En consecuencia, los impedimentos que encontraron para poder expresarse libremente a través del vestuario fueron sin duda un motivo de frustración para muchas de ellas.

«Nuestra compatriota» Margarita

El desconocimiento que aún pesaba sobre el filme no fue un impedimento para que se afirmara que en los Estados Unidos «la belleza de Rita es un suceso, una adoración, una categoría nacionales». Y no iban desencaminados. Gracias al impacto mundial que estaba teniendo *Gilda*, junto al papel jugado durante los años de guerra, Rita Hayworth se estaba convirtiendo en un icono norteamericano. Un significado similar al que aquí su figura estaba comenzando a adquirir. Su ascendencia española dejaba de ser simplemente una anécdota para formar parte de la esencia de la estrella:

> La mujer con más *glamour*, más *it* más *sexappeal* o, resumiendo, la «supergachí», se llama de verdad Rita Cansino, y es –¡ole! – nieta de un tocador español de guitarra. Así, mientras la activa filología del *slang* trata de inventar el super (sic) lema de esta belleza de la Hayworth, nosotros tan

166 Anna Pelka, «Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido», *Historia social* 79 (2014), 23–42.

167 Cheryl Buckley y Hilary Fawcett, *Fashioning the feminine* (Londres: I.B. Tauris, 2002), 1-15.

> tranquilos, ya sabemos de dónde viene ese fuego, ese lustre, esa llamada, entendemos busilis que hay en esos ojos, la pasión que recorre esa escultura. Y al plano inmóvil de su belleza «pippermint», plano mudo, le ponemos como fondo unas bulerías legítimas…[168].

Su triunfo es, sin duda, motivo de orgullo para el conjunto de los españoles. Es «la bailarina española que conquistó Cinelandia» y se la califica de «compatriota». Incluso se comete el error grave de asegurar que pasó su infancia «en los mismísimos madriles y en el barrio de Pardiñas, para más señas», mientras que se advierte de que «se ha fantaseado un tanto sobre la historia de esta bella artista» al presentarla como mexicana o nacida en Nueva York y se atreve a sentenciar:

> Pero no puede haber más que una verdad en esta cuestión de asomarse al mundo por primera vez, y esta verdad es precisamente la madrileña, fácilmente comprobable, por otra parte, ya que en Madrid no es difícil encontrar personas que conocen a la familia Cansinos (sic) y que incluso han tenido entre sus brazos a Margarita[169].

Tanto empecinamiento en sostener falsedades que hasta el momento nadie había defendido resulta, cuanto menos, sorprendente. El redactor subraya asimismo que su éxito no ha sido una carambola sino fruto de un arduo trabajo de doce años. Reconoce que se ha llevado a cabo un proceso de transformación, que atribuye a la magia del maquillaje, y que ilustra con un par de fotografías de años atrás. Unos cambios que no tiene más remedio que admitir que han surtido efectos positivos, pero que le han restado autenticidad:

> La Rita de los primeros tiempos, con su pelo negro y planchado, partido por una raya, era como una versión americana de la sevillana Juanita Reina. (…) No cabe duda que (sic) lo que ha perdido en expresividad, en tipo español de tópico para la exportación, lo ha ganado en afinamiento de su belleza, en pulimento de sus modos y maneras.

168 Barreira, «El guardarropa de Rita Hayworth en Gilda», *Primer plano* n.º 284, 24 de marzo de 1946.

169 Ricardo Armentales, «De Margarita del Carmen Cansinos (sic) a Rita Hayworth», *Cámara* n.º 79, 15 de abril de 1946.

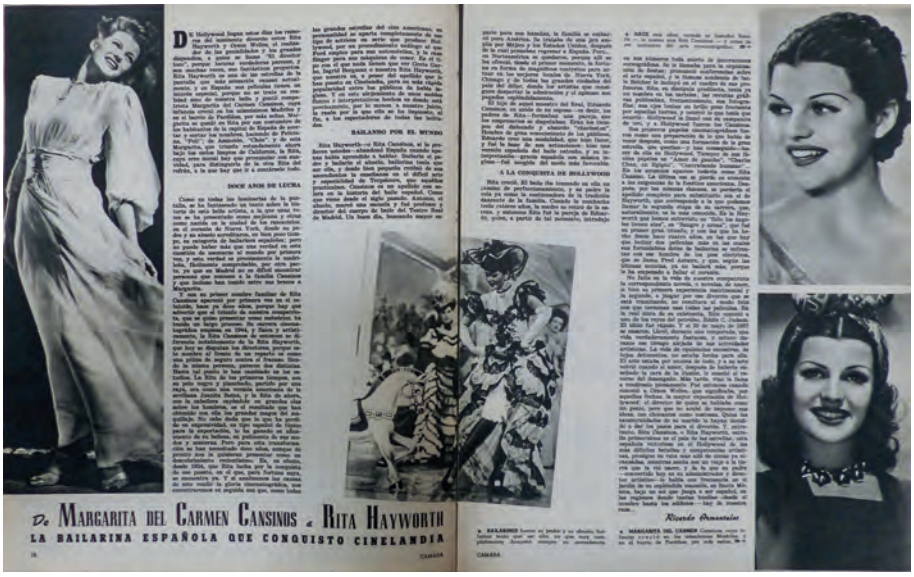


Figura 12. *Cámara* n.º 79, 15 de abril de 1946.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

El reportaje concluye con una alusión a las «huellas» de «nuestra raza» que impregnan las tierras de California y de las que, por analogía, Rita Hayworth sería una pica más en esa conquista cultural. Pero más allá de los errores de bulto y de la retórica exagerada, este era el sentir generalizado hacia la actriz que en este momento destilaban los medios: la repetida apropiación y ostentación de unos logros individuales que son arrogados al conjunto del pueblo español. Un ejemplo de la expresión de un nacionalismo banal, de presencia cotidiana de la nación más allá de los discursos oficiales[170], que el franquismo empleó a menudo. A través de un continuo «ondear» de la nacionalidad, a modo de recordatorio cotidiano para la ciudadanía, llega a ser tan familiar que no es registrado conscientemente[171]. La eficacia del séptimo arte para este propósito es palpable, y su instrumentación no es exclusiva ni del franquismo ni de España. Se trata de una naturalización de la cinematografía frente al resto, de manera que se expone como difusor de la idea banalizada de un mundo dividido en naciones y reproductor de hábitos, que sirve para experimentar el sentimiento de lazos de pertenencia compartidos entre un público nacional (o de una

170 Michael Billig, *Nacionalismo banal* (Madrid: Capitán Swing, 2014), 307.

171 *Ibidem*, 27.

comunidad) *imaginado*[172]. Pretendemos de este modo no acogernos a un «modelo nacionalizador difusionista que convierte a los sujetos históricos en simples receptáculos pasivos» de la acción estatal, reconociendo que estos mecanismos son complejos, suponen unas «experiencias de nación» individualizadas y que se articulan con otras de género, raza, clase, territorio…[173].

Probablemente, durante la posguerra española estos mecanismos aparentemente inocuos dispusieron de una alta operatividad nacionalizadora, como consecuencia del rechazo a la política por parte de amplios sectores sociales y al clima de sobreexcitación nacionalista alentado por los vencedores. La búsqueda de vías de escape ante la difícil realidad cotidiana colocó a los medios de entretenimiento en una posición ventajosa para ejercer esta función[174]. De manera que la relevancia mundial que estaba adquiriendo una estrella que podía ser reivindicada como propia, era una oportunidad que no se debía dejar escapar.

Evidentemente, Hayworth no podía jugar el mismo papel que otras actrices españolas que en algún momento de sus carreras encarnaron en sí mismas la idea de nación. Así pudo suceder, por ejemplo, con Aurora Bautista en producciones como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), o Amparo Rivelles, en *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1946) o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Una apuesta que no evitaba contradicciones notables, que afectarían, por seguir con los casos mencionados, en el primero, a una representación de la mujer dotada de valores que el franquismo atribuía a la masculinidad[175], o, en el segundo, a que la imagen que proyectaba la estrella no se correspondiera con el modelo defendido[176].

De todos modos, como en otros períodos de nuestra historia contemporánea, durante el franquismo no hubo una forma hegemónica ni persistente de representar la nación. El uso de figuras femeninas para este cometido las elevaba a

172 Marta García Carrión, «España, sesión continua: nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera», en *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, ed. por Alejandro Quiroga y Ferran Archilés (Granada: Comares, 2018), 97–119.

173 Xavier Andreu, «Presentación», en *Vivir la nación. Nuevos debates sobre el nacionalismo español*, ed. por Xavier Andreu (Granada: Comares, 2019), IX-XIV.

174 Claudio Hernández Burgos, «Franquismo suave: el nacionalismo banal de la dictadura», en *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, ed. por Alejandro Quiroga y Ferran Archilés (Granada: Comares, 2018), 137–157.

175 Jo Labanyi, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo», en *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, ed. por Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (Madrid: Ocho y Medio, 2009), 85–112.

176 Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento*, 100-114.

la condición de símbolo, a la vez que eran empleadas para fijar normas de comportamiento femenino o incluso masculino[177]. Respecto a la función simbólica, la virtualidad de Rita Hayworth era francamente limitada, dado que carecía de fundamentos. Los componentes que la ligaban a la tradición española no iban más allá de la herencia del arte del baile andaluz recibida por vía paterna.

Si lanzamos una mirada comparativa hacia otros países de nuestro entorno, ya que este no es un fenómeno especifico español, cuesta imaginar que su potencialidad alegórica se asemejara a la de una Brigitte Bardot investida como la *Marianne* de la República francesa[178]. Tampoco que pudiera ser asociada a una idea de nación, de raigambre popular, como sucedió con las italianas Gina Lollobrigida o Sofía Loren en la década siguiente, cuya belleza era glosada como superior a la de las estrellas norteamericanas, precisamente por ser natural y no manufacturada[179].

Como vemos, la paradoja entre que la nación se representara con forma femenina en un contexto en el que el poder estaba completamente masculinizado no era tampoco propia del franquismo. Aunque en el caso español, resultaba más flagrante debido a la radicalidad de sus políticas de género. A ello se sumaba otra paradoja que afectaba directamente a la consideración de Rita Hayworth como «mujer nacional». El cuerpo femenino era exaltado en su función reproductora, pero su sexualización o erotización estaba fuertemente reprimida[180].

Por otro lado, aunque a Hayworth los periodistas la llamen en diferentes ocasiones «compatriota», se aceptaba que había una renuncia implícita a parte de su españolidad como condición para alcanzar el éxito, tal como se reconoce, por ejemplo, al afirmar que «en Hollywood tuvo que abandonar, además de su nombre español, su propio ritmo y las castañuelas para convertirse en un producto netamente americano como marca de fábrica»[181].

177 Inmaculada Blasco Herranz, «Género y nación durante el franquismo», en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, ed. por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014).

178 Ginette Vincendeau, *Stars and stardom in French cinema* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2000). 36-37.

179 Gundle, *Bellissima*.

180 Karine Bergès, «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42, n.º 2 (2012), 91–103.

181 Juan Antonio Antequera, «Margarita Carmen Cansino llamada Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 307, 1 de septiembre de 1946.

El cine era considerado un medio muy influyente en la educación sentimental de las mujeres, y no solo la Iglesia sino también la Sección Femenina mostró su preocupación por el nocivo influjo de lo extranjero. El adoctrinamiento por parte de las falangistas incluía la imposición de unas pautas emocionales que se ciñeran a la ortodoxia y que no corrompieran su integridad moral[182]. Asimismo, se observa que las revistas están promoviendo una conexión emocional entre la estrella y sus seguidoras. En los textos se emplea de modo constante un registro afectivo, en el que la exaltación de la actriz como exponente nacional no es fútil. Es su embajadora, el barómetro de su grandeza, y se establece una emoción patriótica a través de la que se reivindica la esencia artística de España[183].

Así sucede con Rita Hayworth, si bien ese fervor nacionalista se enreda en la pátina de significados respecto a su etnicidad, que han sido elaborados en los Estados Unidos y que inevitablemente se trasladan hasta aquí. Los atributos de latinidad con los que Hollywood la definen no son los mismos que se esgrimen para reivindicar su españolidad. El exotismo es aquí esencia cultural. La alteridad, una identidad compartida. El concepto de raza que para los norteamericanos podía funcionar como una herramienta de discriminación según el color de la piel y de categorización étnica en la encrucijada del *melting pot*, era empleado por el franquismo, especialmente en el discurso falangista, como base de «la unidad de destino en lo universal». Se ligaba a la idea de Imperio como la culminación de su idea de nación, que incorporaba la tradición y el pasado, y se proyectaba hacia el futuro y hacia el exterior, según el mito palingenésico de muerte y resurrección de la patria[184].

Una estrella de cine atrapada entre el nacionalismo banal y la vana moralidad franquista

¿Cómo conjugar todo esto con el *glamour* de una estrella que era percibida como exponente del firmamento de Hollywood por mucho que se la intentara reclamar como autóctona? Probablemente, con enormes dificultades. Podría

182 Begoña Barrera, «Estilos emocionales y censuras culturales: la Sección Femenina en la posguerra», *Ayer* 124 (2021), 251–276.

183 Evelyne Coutel, «Mujer pasional, mujer ávida de emociones: registro afectivo y actrices nacionales en *Popular Film* (1926-1937)», *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 6 (2014), 89–102.

184 Ismael Saz, *España contra España: los nacionalismos franquistas* (Madrid: Marcial Pons, 2003).

ser de utilidad en ese ondear cotidiano de la bandera, pero sus límites eran evidentes. Descartada Rita Hayworth como símbolo de la nación española, cabe interrogarnos si para el régimen su figura podía desempeñar la función de guía de comportamiento, antes mencionada. Hay que considerar que en buena medida al elogiar de tal manera su triunfo y vincularlo a sus esencias patrias, se la estaba postulando como un paradigma de la feminidad, y por consiguiente, como un modelo válido para la creación de identidades subjetivas. Y aquí radicará precisamente la clave de la emboscada en que se encuentra el régimen franquista respecto a la construcción estelar de Rita Hayworth. El motivo resulta obvio. El crecimiento de su popularidad es paralelo al de la incomodidad que provoca su imagen, dentro y fuera de la pantalla, que choca con esas cualidades intrínsecas de la mujer española a las que se achacan sus logros. En cierta manera, se anticipa el problema con que el nacionalismo banal franquista se topetará cuando Sara Montiel sea reconocida como una estrella mundial motivo de orgullo patriótico, pero su modernidad y cosmopolitismo se vea como una amenaza contra los valores tradicionales.

Al principio, son pequeños contratiempos que pueden entenderse dentro de la idiosincrasia de Hollywood. Su primer divorcio, como vimos, pasó de puntillas, pero su segundo no tuvo la misma consideración, por la relevancia de los cónyuges y por reiterado. Así, cuando se mira hacia atrás, se reincide en describir a Judson como un ricachón que le obligaba a llevar una «vida de opulencias excesivas, de lujos detonantes», para la que Rita «no estaba hecha» y que la mantuvo alejada «durante ese tiempo de sus actividades artísticas»[185]. Nada que ver con la realidad, como bien sabemos.

Para el fracaso de su matrimonio con Orson Welles se señala a las excentricidades del genio. El divorcio le fue concedido en 1947, cuatro años después de la boda, y de muchas especulaciones sobre los problemas entre la pareja. Informaciones que no facilitaban su elevación a gloria nacional, y ante las cuales fue frecuente reaccionar con sorna y menosprecio. En una columna de chascarrillos humorísticos se guaseaba sobre que ha fundamentado su petición de divorcio «en que su marido acostumbra todos los días de fiesta a hacerle caricias con ayuda de las sartenes, cacerolas y otros elementos indispensables en la cocina»[186].

185 Ricardo Armentales, «De Margarita del Carmen Cansinos (sic) a Rita Hayworth». *Cámara* n.º 79, 15 de abril de 1946.

186 «Últimas noticias», *Imágenes* n.º 7, 1 de noviembre de 1945.

En otra ocasión, la noticia es considerada un regalo más de los miembros de Hollywood para que los periodistas puedan llenar páginas con crónicas sentimentales:

> En cambio los nuestros… Ahí tienen ustedes un ejemplo. Ana María Campoy se casa y… ¡Claro está!, no se le va a ocurrir separarse dentro de un par de meses, ofreciéndome la oportunidad de escribir una crónica sentimental sobre la fugacidad del amor, sus arrebatos, fórmulas y consecuencias.

Afirma que «la hermosa estrella se ha sentido sin fuerzas para resistir las excentricidades de su marido», pero para que no suene a justificación se advierte que «tengan por seguro que, si en lugar de tales razones hubieran existido motivos baladíes, también les hubieran concedido el divorcio». El comentario se ilustra con una fotografía de los espectáculos de magia que ambos realizaron para conseguir fondos para la guerra, y al pie se bromea con que el divorcio viene motivado porque Rita estaba cansada de que Orson Welles «la cortase por la mitad»[187].

En realidad, la separación aún no era oficial y en esas mismas fechas otra revista especulaba con que la familia iba a instalar su residencia en México. En el texto se ensalzaba la simpatía de Rita Hayworth «por su índole casi española» e incluso se refería a ella como «la encantadora estrella de sangre española»[188]. Por tanto, se creaba un cortocircuito en la lógica de las explicaciones sobre la solidez de la institución familiar: si los matrimonios de las estrellas españolas no se rompen y Rita es la más famosa de ellas, ¿cómo se justifica su divorcio?

Es ahora cuando desde los Estados Unidos comenzaba a fraguarse la idea, que acabará por consolidarse, de que Rita Hayworth padeció una existencia desgraciada debido a la dificultad para mantener una vida familiar estable. De este modo, las revistas españolas narraban que en su fracaso matrimonial con Welles, ella fue la víctima, ya que él no era capaz de supeditar «su afán de trabajo y superación» a la «tranquilidad hogareña». De modo que «la paz conyugal se vio turbada» y ella le acusó ante el juzgado de «abandono del hogar y crueldad mental»[189].

187 «La media naranja de Orson Welles», *Imágenes* n.º 14, junio de 1946.

188 Rafael Urbano, «Tres figuras animan la actualidad hollywoodense. Rita Hayworth, Alexis Smith y Peggy Cummings», *Primer plano* n.º 295, 9 de junio de 1946.

189 Ubaldo Pazos, «Orson Welles, el prodigioso y fantástico hombre-misterio», *Fotogramas* n.º 2, 30 de noviembre de 1946.



Figura 13. *Primer plano* n.º 288, 21 de abril de 1946. Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

Además, la práctica de incluir traducciones, no sabemos si fidedignas, de publicaciones norteamericanas pone en conocimiento de los lectores la versión percibida allí sobre esta historia de amor. En uno de estos artículos sobre «su matrimonio desgraciado», ella era «una mujer compadecida por todas las mujeres», que echaba por tierra la creencia generalizada de que las estrellas de Hollywood «son afortunadas en el amor». Su marido «estaba siempre ocupado y se olvidaba de que tenía un hogar y una mujer a quien atender –cosa que tampoco es ninguna novedad colectiva, ya que es la queja de la inmensa mayoría de las casadas del mundo, pero sí es original tratándose de la más famosa Venus de nuestra época». La explicación, no obstante, es sencilla. Él es «un hombre envidiado por todos los hombres». Pero los sentimientos que la belleza despierta «son muy superficiales, y pasado el entusiasmo del primer momento, la pasión decrece, los defectos aumentan y la separación es inminente». Las fotografías, extraídas de películas, dan testimonio del atractivo físico de la actriz, y la muestran con vestidos de amplios escotes y que dejan sus hombros desnudos. En una de ellas, casi idéntica a la que ya había aparecido en otra revista y que hemos comentado, posa con un traje de falda larga de volantes por la que asoma la pierna, tocando las maracas y sobre un fondo de palmeras. Un conjunto que

remitiría a un ambiente tropical, pero que se apostilla: «La forma de Rita Hayworth. Viéndola, no dudamos que es española. Sí, señores; española»[190]. Más allá de los equívocos sobre etnicidad antes aludidos, no parece lo más oportuno glosar su estirpe nacional en un contenido que no querría ser identificado como propio, ni era común en ese momento dejar por escrito tal piropo hacia otra actriz paisana.

Un discurso complejo que tal vez solo se explique a través de la constatación de que se produce un juego de espejos que distorsiona el concepto de otredad. Una imagen que creaba una contradicción entre el orgullo alentado por el nacionalismo banal que se vanagloriaba del triunfo mundial de una actriz de raíces hispanas, y la incomodidad que provocaría en ciertos sectores del régimen un tipo de mujer que no se ajustaba al ideal franquista de feminidad.

Por si fuera poco, se recurre a una cita de autoridad, Louella Parsons, a quien se califica como «una de las más sólidas columnas del periodismo hollywoodense», para reafirmar la tesis de la esposa abandonada. Con todo, vale la pena tener presente que Parsons estaba en la nómina del magnate de la prensa William Hearst, a quien Orson Welles había osado retratar duramente en *Ciudadano Kane* (1941). Su toma de bando estaba clara, y en sus crónicas trató de que los ataques contra Welles no perjudicaran la carrera de la actriz[191].

Pero asumir este relato de la victimización puede implícitamente ser leído en España como una aceptación de que la ruptura matrimonial es un remedio para reparar un error. Hayworth aspira a una nueva oportunidad. Le confiesa a Parsons que «no soy el tipo de la desilusionada. Desde luego que me volveré a casar. El matrimonio es la única existencia dichosa para una mujer, y yo quiero y adoro a los niños, tener muchos niños, una gran familia»[192]. Un discurso absolutamente compatible con el pronatalismo nacionalcatólico, a no ser, claro está, por ese fatídico «me volveré a casar», que a las españolas se les había arrebatado. Una respuesta de comprensión y empatía se antoja un riesgo probable.

El artículo de Parsons introduce otros elementos de interés. En primer lugar, se destaca la adoración que Rita siente por su hija. Una foto atestigua su devoción maternal, tal como en esos mismos meses reflejan otras instantáneas similares que están apareciendo en las revistas. Unas imágenes que, mediante el

190 Clemens Stanley, «Rita Hayworth, la hija de un bailarín español y su matrimonio desgraciado», *Primer plano* n.º 288, 21 de abril de 1946.

191 Gasca, *Rita Hayworth: alma latina*, 58.

192 Louella O. Pearsons (sic), «"Orson Welles no debería haberse casado nunca", declara Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 298, 30 de junio de 1946.

énfasis en su responsabilidad como madre, suavizarían las culpas que se le pudieran achacar por una falta de abnegación ante las dificultades de la vida marital. Una treta que al parecer empleaban habitualmente los estudios para suavizar los efectos de un escándalo personal o de la interpretación de un personaje demasiado agresivo en su feminidad.

Menos tolerable a ojos de los moralistas del régimen sería la sublimación del amor romántico por encima del matrimonio. La periodista repasa con la actriz su vida sentimental. Se remontan a su matrimonio con Judson, «una experiencia tremenda para una mujer que aún no había cumplido los veinte años», y de la que Parsons afirma, frente a la visión idealizada que hasta entonces se había aquí transmitido, que fueron «cinco años de duro martirio, soportados con paciencia ejemplar». Recuerdan igualmente que vivió un idilio con el actor Victor Mature, que a punto estuvo de acabar en boda. Y tras el divorcio de Welles, le pregunta por su relación con el cantante y actor Tony Martin, a colación de las fotografías en las que se les ve bailar juntos en locales de moda. Parsons augura que de esa amistad puede surgir el amor, pero Hayworth le resta importancia y anuncia que saldrá con muchos otros a lo largo del próximo año[193].

No está de más recordar que ni Louella Parsons ni Hedda Hopper, las más poderosas de las *gossip columnists*[194], rivales declaradas por el dominio de la crónica rosa de Hollywood, se caracterizaban por su talante liberal. Bien al contrario, trataron de ejercer un control moral sobre los comportamientos de las estrellas desde una óptica conservadora. Sin embargo, se observan ciertas diferencias en algunas de sus crónicas publicadas, por ejemplo, en *Photoplay*, uno de los *fan magazines* de mayor tirada en los Estados Unidos, y los artículos que con su firma aquí se reproducían. Así, en la revista norteamericana, Parsons no tiene inconveniente en abordar con cierta naturalidad el idilio de Hayworth con el actor David Niven, mientras que los textos seleccionados para las cabeceras españolas eran más comedidos en estos asuntos. En sus crónicas de *Photoplay* insiste en retratarla como una mujer preocupada por su familia. En el pie de una de las fotos que la muestran disfrutando de la fiesta de cumpleaños de su hija, se lee: «Mother first, then artist». Si estas páginas hubiesen llegado a los ojos de una de sus seguidoras españolas, hubiera deducido que entre la maternidad y el trabajo existe una graduación, pero no una incompatibilidad como pretendían las autoridades franquistas. Es más, su imagen de madre feliz

193 Louella O. Parsons, «"Orson Welles no debería haberse casado nunca", declara Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 298, 30 de junio de 1946.

194 Slide, *Inside the Hollywood fan magazine*, 145-169.

tampoco entraba en colisión con la fotografía contigua a toda plana en la que la actriz posaba muy sensual con el ligero vestuario de la película *La diosa de la danza* (Alexander Hall, 1947)[195].

De cualquier manera, se manifestaba que Hayworth era, pues, una joven que se divertía y, cuanto menos, flirteaba con distintos hombres. Se la mostraba en compañía de diferentes galanes en locales de copas y se decía que «la que no se consuela es porque no quiere» y que «se ha tomado su desquite», en referencia a Orson Welles[196]. Pero no se debe olvidar que estos encuentros de famosos en fiestas y *night-clubs* formaban parte de la maquinaria publicitaria de los estudios. Además, permitían exponer a las actrices con elegantes trajes, peinados y joyería, como un instrumento más para incentivar el consumo y convertir a las estrellas en iconos de moda[197]. La prensa da cuenta de chismorreos sobre posibles romances, además del mencionado con Tony Martin. Se insinúa que vuelve a verse con Victor Mature, cosa que resultará ser cierta según sus biógrafos.

Para los medios se trataba de una historia jugosa, de la que extraer buen partido. Rita y Vic vivían una segunda oportunidad tras un noviazgo que descarriló la llamada a filas de Mature durante la guerra y la posterior irrupción de Orson Welles como pretendiente. Cuentan que Vic, desesperado, a punto estuvo de quitarse la vida. Pasado el tiempo, ella le llamo y ahora «Hollywood los ve juntos otra vez, en la segunda edición de su romance». Se cuenta «que lo que Vic suele decir a Rita está más cerca del directo a la barbilla que del madrigal (…) y así van las cosas. Vic la tortura, y ella sonríe»[198].

Entre tanto tampoco acaba de desaparecer completamente la sombra de su todavía esposo legal, sobre todo a raíz del rodaje de *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1947). Sin conocer apenas nada de este filme, la vemos posar junto a él rumbo a México con el pelo corto y teñido de rubio. El sorprendente cambio de imagen no va acompañado tampoco de ninguna explicación, puesto que la información relevante, que «ha tranquilizado a la colonia cinematográfica de Hollywood», es que las desavenencias entre la pareja parecen que han cesado[199]. Es más, se llega a dar por hecho la reconciliación, ya que «ahora

195 Louella O. Parsons, «It's like his, Louella...», *Photoplay*, julio de 1947.

196 «Sucedió en Hollywood», *Primer plano* n.º 368, 2 de noviembre de 1947.

197 Higashi, *Stars, fans, and consumption,* 176.

198 «Otra vez Rita sale y baila con Victor», *Primer plano* n.º 373, 7 de diciembre de 1947.

199 «Parejas de Cinelandia», *Cámara* n.º 93, 15 de noviembre de 1946.

sabemos que todo se ha reducido a que Rita Hayworth –llamada Rita Cansino– han usado la táctica española de darle celos a Orson»[200].

En mayo de 1947, la actriz inició una gira europea en la que visitó diversos países a lo largo de varios meses. Las revistas dieron cumplida cuenta de su viaje, que inició con la arribada a Holanda en transatlántico, y que luego la paseó por Bruselas, París, Londres, el lago italiano Como y Praga. Los reportajes acentuaban la conexión de «nuestra compatriota» con el mundo de la moda y en las fotos se podía comprobar su elegante y amplio fondo de armario. Portaba un «equipaje gigantesco, maletas y baúles que contienen las últimas modas norteamericanas»[201]. No obstante, durante su parada en la capital francesa se destacaba que eran los artistas parisinos quienes marcaban las tendencias. Como otras estrellas, había aprovechado su estancia para renovar el guardarropa, pues «nuestra vieja civilización sabe mucho de arte y de poesía»[202]. Asimismo, la gira constató hasta qué nivel había ascendido su popularidad. Los recibimientos fueron multitudinarios y obligaron a la policía a tener que intervenir para mantener el orden.

Durante el recorrido, *Primer plano* avanzó la noticia, aunque reconoce «que hasta ahora es rumor», de que Rita Hayworth visitaría también España y que se la esperaba en Burgos, sin dar más explicaciones[203]. Pero lo cierto es que Hayworth no cruzó los Pirineos durante su periplo europeo. A su regreso a los Estados Unidos en el mes de septiembre, una corresponsal española le preguntó por qué no había recalado en «la tierra de origen de sus padres», estando «tan cerca de la frontera». A lo que ella respondió: «Literalmente, me quedé con las ganas» y alegó que no pudo por compromisos con el estudio[204]. Sin embargo, es fácil suponer que el ostracismo internacional al que aún se sometía al régimen de Franco no aconsejaría que la estrella incluyese esta escala en su *tour* promocional.

En este tiempo, tampoco se libró de las preguntas de los periodistas acerca de sus acompañantes ni del proceso de divorcio con Welles. En definitiva, de los ecos de una vida sentimental atribulada, que, aunque a veces se justificara, no serían tenidos por un buen ejemplo de conducta. Sobre este caldo de cultivo, emergió la imagen de Gilda que los estudios promocionaron hasta

200 «Well, well señora Welles», *Primer plano* n.º 333, 2 de marzo de 1947.

201 «Rita Hayworth en Europa», *Fotogramas* n.º 13, 15 de mayo de 1947.

202 Evelyne de Liancourt, «París, capital de la moda», *Fotogramas* n.º 17, 15 de julio de 1947.

203 «Rita Hayworth viene a España», *Primer plano* 346, 1 de junio de 1947.

204 Marta Marina Cisternas, «Rita Hayworth regresa a Hollywood», *Fotogramas* n.º 22, 1 de octubre de 1947.

convertir en un icono. Ocupó diversas fotos y portadas, luciendo piezas del elegante y tentador vestuario de la película. Una de ellas es un retrato coloreado con su disfraz carnavalesco de gaucho, en el que destapa sus piernas y, con un látigo en la mano, mira hacia el objetivo. Un posado que resultaría impactante en aquel momento[205].



Figura 14. *Imágenes* n.º 18, octubre de 1946.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

No hace falta recordar el revuelo que causó en España *Gilda*, pero en los meses previos a su estreno, aunque se hablaba de la película, poco se conocía de ella. Un artículo de su director, Charles Vidor, publicado en *Primer plano* anticipaba su carga erótica al narrar la tensión sexual que provocó durante el rodaje de la canción *Put the blame on Mame*. Así describe qué sucedió cuando se presentó en el plató «con su vestido de noche de satén negro, casi desnuda, (…) con la cabeza orgullosamente inclinada hacia atrás, con ese aire magnífico suyo de tigresa joven»:

205 *Imágenes* n.º 18, octubre de 1946.

> Los electricistas se volvieron locos poniendo luces, los carpinteros dando martillazos y los del sonido pronunciando frases incoherentes. Tuvieron que pasar sus buenos 10 minutos antes de que yo pudiese restablecer la calma. Rita mientras sonreía, con ese dulce secreto que es su sonrisa. Y después hizo toda esa difícil y elaborada escena con solo dos tomas[206].

Las expectativas creadas no se vieron colmadas gráficamente, puesto que la foto que se inserta pertenece a *La diosa de la danza*, que tardaría un par de años más en llegar a España. Tampoco el artículo original, aparecido en la revista norteamericana *Photoplay* siete meses atrás[207], en agosto de 1946, incluía una imagen de *Gilda*, probablemente porque ya habían sido vistas repetidamente en anuncios y reportajes del filme. Con todo, resulta oportuno remarcar algunas diferencias notables entre ambas versiones. La adaptación al castellano del texto en inglés es bastante fidedigna y el traductor tan solo añade una nota al final advirtiendo que «hoy los más recientes cotilleos de Hollywood señalan que el matrimonio Welles ha vuelto a reanudar su relación», y concluye con un elocuente «nuestra enhorabuena, hombre…». La fotografía que *Primer plano* sustituyó por otra con un vestuario más anodino mostraba a una Rita a todo color tumbada sobre la hierba tomando el sol con un traje de baño blanco de dos piezas y una enorme sonrisa. Una instantánea que aquí nunca se vio por aquellos tiempos. Estaba en concordancia con el no menos llamativo titular «Exciting woman», apostillado en el subtítulo como «all emotion», que la cabecera de la Prensa del Movimiento reconvino como que «nuestra compatriota» era «la criatura más sencilla, dulce y tierna» que el director había conocido. Huelgan mayores comentarios.

No obstante, desde meses atrás ya se venían publicando algunas fotos del filme. En septiembre, *Fotogramas* había adelantado una sinopsis completa de la película que, aunque de forma muy resumida, narraba toda la trama hasta su resolución. El desarrollo del argumento tenía errores, puesto que es fácil pensar que quien lo escribió, o simplemente lo tradujo, no había visto la película, y solo disponía de fuentes indirectas. Pero la atención en esta doble página se dirigiría a las tres fotografías con su célebre vestido negro de raso. En la primera, sujetando en una mano un cigarrillo y en la otra una estola de visón negro. En la segunda, postrada en el suelo ante un impasible Glenn Ford. En la tercera, el

206 Charles Vidor, «Rita Hayworth es la criatura más sencilla, dulce y tierna que he conocido», *Primer plano* n.º 326, 12 de enero de 1947.

207 Charles Vidor, «Exciting woman», *Photoplay*, agosto de 1946.

momento de la famosa escena de la bofetada[208]. Tres imágenes, cada una por sus propios motivos, turbadoras e inquietantes para un público no acostumbrado a presenciar ni tal grado de altivez y seductora belleza femenina, ni su actitud suplicante y menos aún una violencia tan explícita a una mujer por su amante.

Por lo demás, y retomando el texto de Charles Vidor, en conjunto se trata de una retahíla de alabanzas hacia la actriz, como profesional y como persona. Pero la retórica nos remite al «auteurismo como canon patriarcal», que Evelyne Coutel ejemplifica mediante esta revista, y que se plasma en la posición de superioridad que adopta el director respecto a la actriz, que es tratada como una pupila[209]. Le dirige expresiones como «sencilla, dulce y tierna»; «madre ejemplar»; «siempre se sabe el papel»; o «es como una niña, la niña más bonita, más sincera y más obediente del mundo». Ante tal cúmulo de bondades, no es de extrañar que el texto sea encabezado como «una semblanza de nuestra compatriota»[210].

Nos encontramos en los primeros días de exhibición y no hay indicios del terremoto que provocará el filme. Por ello, tampoco hay inconveniente en alardear de orgullo patriótico: «Siempre está uno seguro de la ley de la sangre, de la ley de la tierra y de la ley del casticismo. Se ha esparcido, como una fragancia de violetas, por el cine americano, cierto olor de casticismo español»[211].

La Junta Superior de Orientación Cinematográfica había aprobado totalmente su exhibición, lo cual a la vista de lo acontecido después resulta curioso. El expediente de censura no contiene informes, pero sí las indicaciones por las que se suprimían algunos pasajes. Entre ellos, dice haber mutilado del metraje algunas insinuaciones y diálogos de la protagonista, así como el suicidio de un personaje secundario[212].

Los censores no imaginaban la avalancha de protestas que el filme generaría, fundamentalmente por los sectores eclesiásticos, en forma de telegramas de protesta. El arzobispo de Burgos afirmaba sentirse «amargamente dolorido» porque se hiciera la vista gorda ante una «proyección que ofende, corrompe y

208 «Gilda», *Fotogramas* n.º 21, 15 de septiembre de 1947.

209 Evelyne Coutel, «El auteurismo como canon patriarcal: la promoción del "director" y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*», *Archivos de la Filmoteca*, 78 (2020), 77–94.

210 Charles Vidor, «Rita Hayworth es la criatura más sencilla, dulce y tierna que he conocido», *Primer plano* n.º 326, 12 de enero de 1947.

211 G. T., «Mi columna», *Primer plano* n.º 327, 19 de enero de 1947.

212 *Gilda*. Expediente de censura n.º 07707 (1947). Archivo General de la Administración.

desafía la proverbial religiosidad» de su ciudad. La Asociación Católica de Padres de Familia se quejaba de que la película corrompía las «costumbres cristianas». El obispo de León hacía un llamamiento a no verla desde un diario local y el gobernador civil de Málaga incluso ordenó suspender las proyecciones. Todo adornado con descalificaciones como inmoral, obscena, escandalosa… Al tiempo que se reconocía, a modo de alarma, que el público llenaba diariamente las salas donde se exhibía[213].



Figura 15. ***Primer plano*** **n.º 375, 21 de diciembre de 1947. Fuente: Filmoteca Española.**

[213] Alberto Gil, *La censura cinematográfica en España* (Barcelona: Ediciones B, 2009), 79-81.

Si en el engranaje de Hollywood el cartel publicitario era un instrumento fundamental para reforzar la imagen de marca de la estrella a través de las fotografías y de las leyendas, que podían tener un efecto de reclamo incluso mayor[214], el de *Gilda* tuvo una repercusión singular. Los anuncios publicitarios sí habían sufrido algunos retoques, que afectaban a la longitud de las prendas que vestía la actriz en la película. Así, al original traje negro con escote palabra de honor se añaden unas hombreras y el escote de otro traje de fiesta también es rebajado[215]. En cualquier caso, estas manipulaciones no le restan atractivo, que es reforzado a través de eslóganes impactantes. En una de estas planas se anuncia que «¡*Gilda* llegará mañana a Madrid!», con dos fotografías. Una es un primer plano sujetándose el cabello sobre la nuca con actitud incitadora, y la otra es su silueta recortada, con el conjunto blanco de dos piezas mencionado más arriba, que, con un cigarrillo en la mano, denota su atrevimiento sexual. Las frases que las acompañan rematan su sentido: «*Gilda* causó sensación en el mundo entero»; «Nunca hubo una mujer como Gilda»; «Rita Hayworth en la cumbre de su arte y de su belleza»[216].

El anuncio objeto de censura, al que hemos aludido, repite el lema que se convertirá en el *leitmotiv* de la película: «Nunca hubo una mujer como Gilda». Igualmente, se insiste en la conmoción que ha creado a su paso allá por donde se ha estrenado: «Gilda, la película que arrebata a las muchedumbres»; «Gilda está causando sensación en el mundo entero»[217]. Apelaciones que ponían el énfasis en la transgresión, y que en otros espacios publicitarios, además de perseverar en el *mantra* principal, ponía en valor la popularidad del tema *Amado mío*, como «la canción de moda en España». A esos valores se le añadían otros más etéreos como que «A Gilda ya la cantan los poetas»; «Dicen que Gilda tiene «rocío» en la cara»; o «Gilda les espera a todos en Coliseum con una sonrisa y una canción»[218]. En otro anuncio se la presentaba como «La película del lujo y de la emoción»[219].

Por otra parte, las críticas cinematográficas, aparecidas en el momento del estreno, antes de que se generasen las polémicas, son tímidamente positivas.

214 Rafael Rodríguez Tranche, «El cartel de cine en el engranaje del *star system*», *Archivos de la Filmoteca* 18 (1994), 135–143.

215 Bienvenido Llopis, *La censura franquista en el cartel de cine* (Madrid: Notorious, 2013), 65.

216 Publicidad de *Gilda*, *Primer plano* n.º 375, 21 de diciembre de 1947.

217 Publicidad de *Gilda*, *Fotogramas* n.º 28, 1 de enero de 1948.

218 Publicidad de *Gilda*, *Fotogramas* n.º 29, 15 de enero de 1948.

219 Publicidad de *Gilda*, *ABC*, edición de Sevilla, 9 de julio de 1948.

De Hayworth, «una de las "flappers" más sugestivas con que cuenta Hollywood», cuyo papel recuerda a «las vampiresas de antaño», *ABC* sentencia que «más que sus dotes de intérprete, abonan en su favor cualidades físicas de belleza, su fulgurante atractivo»[220].

Primer plano muestra decepción con la película, pero no con su protagonista, que «aunque su talento como actriz sea muy notable –y más aún su espontaneidad, su naturalidad en un personaje sofisticado y equívoco –, lo más sugestivo su belleza». Al crítico tampoco le pasó inadvertida la coreografía y, sin explayarse en descripciones, escribe: «Bailarina extraordinaria, el público aplaudió al final de una de sus danzas. Un público sobre el que ejerció una poderosa influencia su belleza»[221].

Cámara asegura que *Gilda* no existiría sin Rita Hayworth, ya que todo se supedita a su «lucimiento personal» y «la cámara se recrea captando a la espléndida mujer en las más sugestivas y fotogénicas actitudes». La consecuencia de la sumisión de un filme a la estrella suele ser «fatal para la película», pero en este caso no es así debido a su «arrolladora personalidad», como «bellísima mujer» y como «actriz»[222].

Es significativo que *Radiocinema*, que durante todo el año 1947 no le había dedicado a Rita Hayworth una sola línea en sus páginas, despache la crítica de *Gilda* de manera muy breve. Reitera la idea de que el filme está al servició del «lucimiento personal» de la actriz, en el que «se realza su belleza y fotogenia»[223].

La crítica de *Fotogramas* no se salió del guion trazado por las primeras a propósito de «la irresistible belleza de su protagonista». *Imágenes* fue la última cabecera en opinar sobre la cinta, y ya pudo constatar que desde el día del estreno, y «precedida y acompañada de una hábil propaganda», las largas colas confirman diariamente «el innegable éxito de público que obtiene Rita Hayworth con su "sex-appeal", sus danzas sensuales y sus poses de vampiresa clásica. Todo el mundo habla de "Gilda", refiriéndose casi invariablemente a dichos "motivos" (llamémosles así)». Esto, a juicio del autor, impiden ver que nos encontramos ante una «buena película», que lo «seguiría siendo aunque no tuviera el radiante incentivo de tales actitudes»[224].

220 Donald, «Estrenos en los cines», *ABC*, 24 de diciembre de 1947.

221 Gómez Tello, «Crítica de los estrenos», *Primer plano* n.º 376, 28 de diciembre de 1947.

222 Antonio Barbero, «Crítica de estrenos: "Ha llegado Rita Hayworth"», *Cámara* n.º 120, 1 de enero de 1948.

223 Jesús Bedaña, «Lo que hemos visto», *Radiocinema* n.º 143, enero de 1948.

224 Víctor Pascual, «Estrenos en Barcelona», *Imágenes* n.º 33, febrero de 1948.

De todo ello, podemos extraer la idea de que a quien todavía se la llamaba en las revistas «actriz española» era una figura moralmente ambivalente. Se había convertido en una *sex-symbol*, en una actriz que desprendía un gran erotismo, pero hacia quien no se manifestaba reproche, sino admiración. Este era pues el ambiente creado en torno a la película, en el momento en que los españoles y las españolas pudieron finalmente sentarse ante la pantalla para disfrutar de *Gilda* y de su protagonista.

«*Gilda*, la película que arrebata a las muchedumbres»

Tanto se ha escrito sobre *Gilda* que parece inadecuado replicar aquí los completos análisis ya practicados alrededor de la película. El filme ha dado origen a diversos volúmenes monográficos, tanto en el mercado editorial español como, sobre todo, más allá de nuestras fronteras. De algunos de ellos, somos claros deudores en estas páginas, entre los que vale la pena destacar el libro homónimo de Melvyn Stokes, que nos provee de un amplio repertorio de ideas y sugerencias sobre las que indagar e incluye un estado de la cuestión francamente útil. La síntesis que nos ofrece sobre cómo ha sido interpretada la película y el personaje que le da título durante las últimas décadas es revelador. Desde las teorías feministas de los setenta y los ochenta que pusieron el foco en su demonización de la mujer, como peligro para el equilibrio patriarcal de la sociedad, a argumentaciones cada vez más matizadas, en las que no solo cabe una lectura fetichista del filme desde un punto masculino, sino que también admite una interpretación de la mujer fatal como modelo de resistencia ante la dominación de género. Por tanto, desde 1970 la película ha sido examinada desde diferentes perspectivas, incluyendo el feminismo o los estudios *queer*, las aproximaciones semióticas o las psicoanalíticas[225].

No obstante, y sin afán de resumir cuanto ya se ha expuesto sobre el filme, es necesario volver sobre determinados aspectos, pero con una mirada diferente. Aquella que viene marcada, de nuevo, por el contexto histórico concreto en el que la película fue estrenada, y particularmente en aquellos puntos que contribuyeron en la construcción de la imagen de Rita Hayworth como estrella. Los temas, por tanto, que más nos interesan hacen referencia a las interpretaciones de su personaje como símbolo sexual y sus posibles reapropiaciones, a su capacidad transgresora o no, a su discutida catalogación como *femme fatal*, a las

225 Melvyn Stokes, *Gilda* (Londres: Palgrave Macmillan, 2010), 86-98.

consecuencias que tuvo en la carrera de la actriz… A todo ello aludiremos en las siguientes páginas.

Gilda y *La dama de Shanghái* son las películas que suelen citar sus biógrafos como las que dejaron, y de ese modo nos ha llegado hasta el presente, una mayor huella en la imagen de Rita Hayworth. Especialmente la primera, considerada como uno de los títulos míticos de la Historia del cine.



Figura 16. Fotograma de *Gilda*.

En buena medida, toda la trama del filme gira en torno a la ambigüedad moral de su protagonista, a si es una mujer buena o mala. Una idea que la iluminación del filme refuerza continuamente con un juego de claroscuros sobre el rostro de la protagonista. Ya había sido retratada en technicolor, pero ahora la fotografía en blanco y negro resalta su magnetismo. Su primera aparición ante la cámara es una declaración de intenciones. Ballin (George Macready) invita a casa a Johnny (Glenn Ford) para presentarle a su esposa, sin saber aún que es su antiguo amante. Entonces, cuando van a entrar en el dormitorio, le pregunta: «Gilda, ¿estás visible?». Una traducción inocente de «*Are you decent?*» que en la versión original esconde un claro doble sentido, que puede ser entendido tanto como si está en disposición para recibir visitas como a una referencia a su virtud. La imagen que vemos a continuación, una de las más icónicas de la película, cobra entonces un mayor significado: Su cabeza irrumpe en un plano vacío, tras un golpe de nuca con el que Gilda retira su pelo del rostro para mostrarnos su esplendorosa belleza con una sonrisa cautivadora y una

mirada sensual. Después de soltar un irónico «¿Yo?», su expresión denota sorpresa y algo más que incomodidad tras descubrir a Johnny. Se sube la manga del hombro del camisón y añade circunspecta: «Pues claro que sí».

Se ha señalado cómo la actriz utilizó, a instancias de Charles Vidor, su cabello para expresar los estados de ánimo de su personaje. Por ejemplo, tocarse el pelo para sugerir cansancio o revolvérselo para enfado. Hasta el éxito de *Gilda* estaba mal visto en Hollywood llevar el pelo suelto y pocas mujeres se atrevían a hacerlo. Tampoco era común que las mujeres corrientes se tiñeran el cabello, también motivado porque hasta entonces estos productos no eran de gran calidad, y sin embargo se cuenta que sus imitadoras agotaron los tintes de color caoba[226].

Desconocemos si en España hubo una reacción similar. De lo que sí estamos seguros es de que su cuidada melena no pasaría desapercibida. El género negro había incorporado eficazmente a la pantalla la idea clásica de la representación artística de una cabellera femenina frondosa como símbolo de seducción y potencia sexual[227]. Pero muchas espectadoras habrían comprobado en su propio cuerpo o habrían sido testigos de cómo la represión franquista aplicaba esta misma carga figurativa del cabello como castigo contra las transgresiones políticas o morales. A las *pelonas*, aquellas mujeres a las que se rapaba el pelo en un gesto de humillación punitiva, se les pretendía arrebatar simbólicamente su feminidad, en un acto que a veces era practicado en público. Un castigo que también fue habitual al término de la Segunda Guerra Mundial en diversos países europeos tras la retirada de las tropas de ocupación, en un ajuste de cuentas no solo contra el colaboracionismo sino contra la liberalización sexual de la mujer durante el período bélico.

Gilda fue una apuesta de Harry Cohn para lanzar a Rita Hayworth como la gran estrella de la Columbia y para ello la rodeó de un equipo de confianza. Recurrió a Virginia Van Upp como guionista, quien más tarde sería una *rara avis* como productora ejecutiva en Hollywood; al realizador Charles Vidor, quien ya la había dirigido en *La dama en cuestión* (1940) y *Las modelos* (1944); y a Glenn Ford como compañero de reparto, con quien también coincidía de nuevo tras el primero de esos títulos. Toda la maquinaria del estudio, compuesta por excelentes profesionales entre los que cabe destacar al director de fotografía

[226] Marta Belluscio, *Vestir a las estrellas: la moda en el cine* (Barcelona: Ediciones B, 1999), 308-310.

[227] Núria Bou, *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood* (Barcelona: Icaria, 2006), 27.

Rudolph Maté, demostró una vez más que el método de trabajo en cadena del sistema de estudios no renunciaba a la calidad artística[228]. Y sin lugar a duda, *Gilda* supuso también la oportunidad para que Hayworth mostrara sus capacidades dramáticas con un amplio registro de estados de ánimo, ya fuera violenta, sarcástica, temerosa, triste o desafiante, a través de expresiones faciales, miradas, el modo de hablar, el lenguaje corporal…[229].

Fue asimismo un intento de repetir el éxito de la Warner con *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), que en España había sido estrenada un año antes. Las dos películas guardan similitudes, como el reencuentro de los amantes, el triángulo amoroso o la ambientación exótica. Con todo, *Gilda* tiene un tono más oscuro, como demuestra la sustitución de un protagonista noble e idealista por un villano sin dobleces, amigo de los nazis. Tampoco los personajes femeninos son comparables. Ilsa (Ingrid Bergman) es la esposa de un líder de la Resistencia francesa, mientras que Gilda se ha casado por dinero con Ballin y flirtea con otros hombres para dar celos a Johnny. De igual modo, los críticos norteamericanos se rindieron ante la cinta de Curtiz y la Academia le otorgó tres de las ocho nominaciones a los Óscar. *Gilda* cosechó opiniones discrepantes y no consiguió ninguna nominación. Eso sí, en la taquilla, dobló la recaudación de la primera[230].

Uno de los debates más fecundos a propósito del personaje de Gilda ha versado sobre si es uno de los mayores exponentes de la *femme fatale* del cine clásico o, por el contrario, no encaja dentro de esta clasificación. No es necesario insistir en la relación del género negro con las ansiedades de los soldados que regresaban a casa tras el final de la contienda mundial, que, entre otros problemas, se enfrentaban al proceso de liberación y al papel activo que las mujeres habían asumido en la retaguardia. Tensiones que surgían en la competencia por el empleo, en matrimonios entre jóvenes que apenas se conocían o que se reencontraban tras una larga separación, ante novias y esposas que habían ganado en autoestima y eran sexualmente más activas, etc.

El personaje recurrente de la mujer fatal en estas películas simboliza bien ese miedo, que la dota de una capacidad destructiva, a través de su sexualidad, contra el hombre. Gilda ejemplifica algunos de esos comportamientos que crean la angustia masculina, como la sospecha de infidelidad, la autonomía

228 Enric Ros, «La forja de un mito», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz *et al.* (Madrid: Notorious, 2021), 6–15.

229 Stokes, *Gilda,* 19-20 y 42-43.

230 *Ibidem*, 9-20.

personal y económica o la demanda de una relación de poder más igualitaria. Inquietudes y temores que explican el grado de misoginia, sadismo y violencia con que la protagonista es tratada en diversos pasajes del filme y que alguno de sus eslóganes publicitarios parecía justificar: «Gilda used men the way other women use make up»[231]. Una consigna promocional que en España no se llegó a adoptar.

En España, estas consideraciones tal vez carecían de valor, o cuanto menos llegaban con unos años de retraso. La Guerra Civil supuso para las mujeres una mayor incorporación al mercado laboral, un intensa movilización política y social, una relajación de la rigidez de las normas sociales y de género, etc. Pero todo aquello fue borrado de un plumazo, aunque no sin tensiones, por la implantación de la dictadura. El régimen se había preocupado en asegurar en todos los órdenes que la liberación femenina no fuera una amenaza a la dominación masculina. Así pues, la vampiresa no podía ser fruto de esa ansiedad que sentían los varones que regresaban del frente y sentían su posición cuestionada. Sin embargo, la mujer fatal no solo era un personaje extemporáneo reflejado en las producciones de Hollywood.

Las revistas también acompañaban con este epíteto a algunas actrices españolas, pero en los años cuarenta su consideración como vampiresas era un puro ejercicio de retórica que servía para realzar algunos personajes femeninos dotados de cierta maldad y que luego se trasladaban a la estrella, como en algún momento sucedió, por ejemplo, con Ana Mariscal o Mercedes Vecino, pero despojándolos del carácter transgresor o destructivo que sí contenían las *femme fatales* norteamericanas. De manera que esta figura sí estaba presente en el imaginario colectivo, tal como se encargaban de fomentar las publicaciones cinematográficas. Sin embargo, su papel aquí sería otro: el de certificar el éxito de la operación de salvación moral de la patria, frente a los valores de la anti-España que propugnaban tanto los enemigos internos como externos. Desde este punto de vista, el personaje de Gilda se convierte en un tótem, cuya domesticación es el mejor exponente del triunfo sobre las pretensiones de emancipación femenina. Claro está, como veremos, que no todo era tan sencillo como se presuponía.

Hoy por hoy, existe un cierto acuerdo en que Gilda no puede ser tomada como un paradigma del arquetipo de la vampiresa, sin desechar que contiene algunos de sus rasgos definitorios. Comenzando por la misma iconografía

[231] Sheri Chinen Biesen, *Music in the shadows: Noir musical films* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014).

explícitamente sexual con que suele caracterizarse al personaje: cabellos sueltos, rostro muy maquillado, cuerpo sugerente cubierto por vestidos atrevidos que suelen mostrar sus largas piernas, adornada con joyas, un cigarrillo en la mano como signo de seducción e independencia o una fotografía e iluminación al servicio de realzar su belleza. Expresa su narcisismo mirándose a un espejo e ignorando al hombre que tiene a su lado, a la vez refleja la doble naturaleza de su ser, disfruta del dinero, es consciente de su propia sexualidad en una combinación de sensualidad y agresividad…[232].

Con todo, diversos autores han puesto de manifiesto sus diferencias. Así, Richard Dyer, además de en otros factores como que sea la única *femme fatal* que canta, se fija en la misma elección de la actriz para encarnar el personaje. Normalmente, estas producciones disponían de un presupuesto bajo que no les permitía contar con una estrella como protagonista. Pero en *Gilda*, Hayworth ya lo era cuando participó en su rodaje y transfirió una carismática carga positiva al personaje[233].

La diferencia más destacada ha sido ese forzado final, sobre el que luego volveremos, en el que, a pesar de tanto enconamiento como ambos se han profesado, Gilda y Johnny se marchan juntos en un *happy end* nada propio del género. Ella es redimida y se le concede una nueva oportunidad, en un giro que algunos han visto la mano de su guionista, mujer, que desafía el prevalente punto de vista masculino del cine negro y apela a un público femenino[234].

Frente a la reiterada acusación, proveniente de los estudios psicoanalíticos, de que el cine negro demoniza a la mujer, las investigaciones más recientes han puesto de manifiesto que esta visión se debe a una lectura de sobreidentificación de la mujer fatal. Sucede así con la mayoría de los personajes femeninos, que incluso a menudo son víctimas de las normas de género. Por su parte, la *femme fatale* expresa el deseo sexual, pero no solo. Ansía otra serie de ambiciones que van más allá y que las enfrenta a unas instituciones sociales que las oprimen por ser mujeres. Frente a su encasillamiento como sexi, símbolo de la amenaza a las convenciones de género, surge la interpretación que la entiende como una mujer activa que se rebela contra su relegación

232 Janey Place, «Women in film noir», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 47–68.

233 Richard Dyer, «Resistance through charisma: Rita Hayworth and Gilda», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 115–122.

234 Angela Martin, «Gilda didn't do any of those things you've been losing sleep over!': The central women of 40s films noirs», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 202–228.

al papel pasivo de madre y esposa. La mujer fatal no es, pues, simplemente un símbolo de los temores masculinos, sino una representación de la experiencia femenina compleja[235].

La ambigüedad moral de la protagonista a la que antes nos referíamos cobra aquí su mayor sentido. No es realmente mala. Su comportamiento supuestamente diabólico está motivado porque los hombres acechan su sexualidad, mientras que ella se comporta de ese modo a causa de su pasión por Johnny. Se casó con Ballin porque él la abandonó y ahora solo pretende provocar sus celos. Nunca ha sido mala. Por tanto, ese aparente dualismo encierra una lección sobre la manera correcta de ser mujer y sobre la importancia de acertar en las elecciones[236].

En buena medida, la ambivalencia de Gilda también procede de la fusión de dos géneros cinematográficos *a priori* antagónicos como son el negro y el melodrama, a través tanto de códigos visuales como de arquetipos. Se sitúa entre la ambigüedad moral del primero y la búsqueda del equilibrio y reparación del segundo, a pesar de que el final redentor lo aleje de ambos. El filme crea una confusión emocional que se traduce en algunas composiciones anárquicas del plano, que obligan al espectador a un esfuerzo adicional[237].

Por consiguiente, se puede colegir que Gilda no es una mujer fatal, sino despechada, víctima de la misoginia de Johnny que la empuja hacia una relación sadomasoquista, y atrapada entre la camaradería, asimismo ambigua, entre dos hombres. Sin embargo, desde una perspectiva nacionalcatólica resulta más útil y coherente identificarla con el arquetipo articulado por la dictadura de mujer perversa, degenerada y pecaminosa, opuesto al de la abnegada y obediente mujer cristiana, soporte biológico, moral y espiritual de la familia[238]. Gilda sería esa mala mujer, a pesar de que en el último instante se le ofrezca una oportunidad de redención. Su comportamiento no podía ser aprobado, por más que tuviera razones para actuar así. Es intolerable que una esposa se exhiba de ese modo con otros hombres, y menos aún que flirtee con ellos, sin descartar que hayan intimado más allá de esos límites. Es igualmente provocativa en su modo

235 Julie Grossman, *Rethinking the femme fatale in film noir* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009).

236 Basinger, *A Woman's view*, 72-73.

237 Lucía Tello Díaz, «Melonoir», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz *et al.* (Madrid: Notorious, 2021), 76–87.

238 Teresa María Ortega López, «Olas de antifeminismo en España en la Segunda República, la Guerra Civil y la dictadura de Franco», *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 29 (2022), 217–237.

de hablar y de vestir. Porque en la España de Franco la mujer no solo tiene que ser decente, sino que parecerlo. Porque en ello está en juego el honor masculino. No caben bromas al respecto, como cuando para el baile de carnaval, Tío Pío, el empleado del casino que da continuamente muestras de un saber superior sobre la vida, dé a elegir a Johnny entre una máscara de toro, es decir, de cornudo, o de payaso. Una metáfora tan evidente que también fue marcada como una modificación por la censura[239].

Los temores supersticiosos que en algunos momentos exterioriza Gilda añade inconsistencia moral al personaje, y deja patente que no dispone de una adecuada formación espiritual. No importa que realmente esté enamorada de un único hombre, si no sabe cómo amarlo. A ojos de la ortodoxia, bien poco hay de sustancial como modelo. Aun reconociendo que puede ser una víctima, nunca puede justificarse esa reacción en una esposa, que debe ser comprensiva en todo momento respecto al marido, al que, incluso por ley, debe obediencia.

Sin embargo, ¿sería ese el único mensaje que las espectadoras españolas podían llevarse consigo tras asistir al visionado de la película? Por supuesto que algunas participarían de la condena moral hacia el comportamiento de Gilda. Muchas mujeres comulgaron con los principios nacionalcatólicos de género y fueron incluso perpetradoras de la represión contra aquellas que se resistían a seguirlos. Pero también se abre la posibilidad a establecer una empatía con la protagonista. No serían pocas las que, despojada la historia de su rocambolesco entramado melodramático, podían verse concernidas, en piel propia o de sus allegadas, por una situación similar, ya fuera por estar sometidas a un control exhaustivo por parte de sus maridos, por sufrir sus ataques exagerados de celos, por sentir que se han casado con la persona equivocada o que dejaron escapar el amor de sus vidas, etcétera.

La hibridación de géneros cinematográficos ya mencionada permite que la trama policial sea tomada como un *MacGuffin*, que ocupe un lugar secundario para colocar sobre el tapete de juego de ese casino donde se cometen los delitos el verdadero tema del relato, que no es otro que las relaciones de género, incluyendo su lectura *queer*, a la que también más tarde aludiremos.

El modo de proceder de Gilda ante las circunstancias a las que se enfrenta puede ser valorado de múltiples maneras. Convenir que sus desmanes tienen que ser reconducidos e incluso que son merecedores de castigo es una. Pero otra es también mostrar asenso con su actitud inconformista respecto a la suerte que le ha tocado padecer. Cabe una lectura transgresora de Gilda, como el de

239 *Gilda*. Expediente de censura n.º 07707 (1947). Archivo General de la Administración.

una mujer que no se somete a un dominio patriarcal que sobre la pantalla se revela absolutamente cruel. El personaje se erige así en un modelo alternativo al de la abnegada esposa franquista.

Un modelo que cuenta a su favor con la fascinación que despierta su belleza y *glamour*, de la que ya hemos hablado. Además, añade un elemento fundamental a esta mirada alternativa: el modo en que Gilda experimenta su sexualidad, por mucho que finalmente se nos asegure que sus devaneos amorosos han sido pura comedia.

No cabe duda de que Gilda es presentada ante la audiencia masculina heterosexual como un objeto de deseo. Es un espectáculo servido para su deleite, en el que sus movimientos representan el éxtasis generado de su objetivación[240]. Pero las derivadas de estas apreciaciones de Mary Anne Doane y de otras autoras son solo parcialmente ciertas. Es obvio que la sensualidad que el cuerpo de Rita Hayworth ostentaba sobre la pantalla fue una de las razones por las que se formaban colas para adquirir las entradas. Pero contrariamente a lo que pueda pensarse, no solo los varones se agolparon para disfrutar de ese espectáculo ni eran los únicos que podían obtener recompensa de su contemplación. La cosificación del personaje de Gilda no descarta que no nos hallemos también ante una mujer deseante, que reclama gozar de su propia sexualidad, y que queda plasmado a través de vías diferentes, si bien necesariamente en un nivel connotativo.

La película recurre habitualmente a los diálogos mordaces y de doble sentido para expresar significados que no pueden ser explicitados. Las alusiones fálicas al bastón de Ballin son algunas de las más recordadas, pero no las únicas. En varias ocasiones, los protagonistas recurren al eufemismo *nadar* para referirse al acto sexual. De igual modo, Gilda emplea la metáfora de bailar juntos con el mismo sentido: «Nadie sabe bailar como tú, Johnny»; «cuando una mujer baila contigo es como si fuera parte de ti»; «me decías que siempre charlaba por los codos mientras bailábamos»; o «has perdido práctica. Yo podría ayudarte a recuperarla». Son algunas de las frases que ella le endorsa y que a él le incomodan y le ponen a la defensiva. Precisamente son las reacciones que él adopta, como la de marcharse impetuosamente cuando ella lo desafía mediante el lenguaje, la prueba que corrobora al espectador que ha captado ese doble sentido[241].

Por supuesto, a través de los gestos, las miradas, las actitudes corporales, Rita Hayworth sabe transmitirnos el deseo de amar o su sexualidad insatisfecha. Una expresividad que alcanza su mayor viveza a través de los números musi-

240 Mary Ann Doane, *Femmes fatales* (Nueva York: Routledge, 1991), 99-118.

241 *Ibidem*, 108-109.

cales, como a menudo se ha destacado. Ella danza sola, como una forma de autoexpresión. No solo es una coreografía erótica para el espectador, sino que también baila para ella misma, reivindicándose como dueña de su propio cuerpo como fuente de placer. De hecho, en casi todas las secuencias en que aparece a lo largo del metraje, es captada en movimiento y no en una posición estática que la fijaría como un objeto sexual, de manera que escapa del control de la mirada del espectador[242].



Figura 17. Fotograma de *Gilda*.

La importancia que adquieren los números de baile en el filme es notoria, aunque a diferencia del ingenuo romanticismo que suelen destilar las películas del género musical, aquí su inserción en los códigos del cine negro los enclava entre sombras[243]. El primero lo interpreta en un local de Montevideo, donde ha huido de Johnny. Ha recuperado su trabajo como bailarina, lo que marca su capacidad para disponer de autonomía económica. En *Amado mío* luce el evocador traje blanco de dos piezas con diseños inspirados en Fra Angelico que ya ha sido antes mencionado, con unos zapatos de tacón alto. Su pierna asoma de tanto en tanto de la falda larga. Al girarse, se observa la abertura que delata su espalda desnuda. Tampoco hace falta repetir cuanto ya se ha dicho sobre su melena. De entre el público, se dirige particularmente a la mesa donde se en-

242 Stokes, *Gilda,* 120-121.

243 Biesen, *Music in the shadows.*

cuentra quien ha sido anunciado como el «hombre» que ha conocido. La canción, que adquiere un mayor tono exótico por la combinación de la letra en castellano e inglés, va ganando progresivamente carga erótica y sus movimientos se aceleran al compás del ritmo.

Su segunda actuación musical no solo es la más célebre de la película sino una de las secuencias míticas de la historia del cine, y aquella que con gran probabilidad a todo el mundo viene a la mente cuando se le menciona el nombre de Rita Hayworth. El baile de *Put the blame on Mame* ha quedado asociado a su imagen, hasta tal punto de prácticamente haberla vampirizado.



Figura 18. Fotograma de *Gilda*.

La cámara nos la muestra en planos generales en los que se aprecian sus movimientos insinuantes y la belleza de su cuerpo recortado sobre un fondo negro en el que resalta la blancura de su piel. Pero es en los primeros planos de su rostro donde la procacidad se intensifica. En ocasiones mira directamente al objetivo, en consecuencia, al espectador, en un gesto desafiante y descarado. Su vestido largo de raso negro sin tirantes es la culminación de la puesta en escena. Era una creación del modisto Jean Louis, al igual que el resto de los diseños[244]. El traje ciñe su cuerpo y resalta la oscilación de sus caderas. Se

[244] Jean Louis (1907-1997), de apellido Berthault, está considerado como uno de los más importantes diseñadores de vestuario de la historia del cine. Trabajó en más de doscientas producciones de Hollywood entre las décadas de los cuarenta y de los setenta, lo que le valió catorce nominaciones a los premios Óscar, aunque solo obtuvo una estatuilla por *Un cadillac de oro macizo* (Richard Quine, 1956). Fue uno de los promotores de la adaptación

generaba la ilusión de que en cualquier momento el vestido podía deslizarse por su cuerpo hasta el suelo.

Vale la pena hacer un pequeño inciso en el análisis de esta secuencia para introducir algunos comentarios precisamente sobre el vestuario de Hayworth en la película. Son quince los conjuntos con que se engalana, casi todos de color blanco o negro, con lo que se remarca esa dualidad del personaje ya señalada. Cabe distinguir entre los que porta en público y los que lleva en la intimidad del hogar. Los primeros son lujosos y atrevidos trajes de noche, escotados, que acentúan su apariencia glamurosa. Pero también los segundos cumplen esta función, con tejidos brillantes de seda y satén, a veces con transparencias que dejan entrever sus senos. Gilda pasa gran parte de la película con elegantes batas y saltos de cama que, como los de fiesta, enfatizan el nivel de vida que ha adquirido gracias a su boda con Ballin. Pero es significativo que al final de la película, cuando se marcha con Johnny, vista, como una penitente, un sencillo traje de falda a rayas[245].



Figura 19. Fotograma de *Gilda*.

a la pantalla del llamado estilo *New look*, creado por Dior a mediados del siglo pasado. Algunos de sus diseños para Rita Hayworth han perdurado como iconos, y suyo es también el famoso vestido con el que Marilyn Monroe cantó «Happy Birthday, Mr. President» a John F. Kennedy en 1962 (Diana Fernández, «Jean Louis y la sensualidad femenina» (7 de mayo de 2022). En: *Vestuario escénico* [en línea]. Disponible en: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2022/05/07/jean-louis-y-la-sensualidad-femenina.

245 Ula Lukszo, «Noir fashion as noir as fashion», en *Fashion in film*, ed. por Adrienne Munich (Bloomington: Indiana University Press, 2011), 54–82.

Volviendo a la interpretación de *Put the blame on Mame*, diversos autores han puesto de manifiesto la ironía de la letra, que trata de cómo se culpa a la mujer de todos los males que acontecen. Pero la inmensa mayoría de los espectadores españoles no se percatarían de ello, ya que no serían capaces de entenderla. Tal vez así, no se distraerían con subterfugios de un espectáculo embelesador y se concentrarían más en el famoso *striptease*. El modo en que Rita Hayworth se desprende del guante causaría un efecto arrebatador. Era inusual que el cine representara este tipo de exhibición y probablemente superó las restricciones impuestas por el Código Hays, en esta y otras secuencias, porque su promiscuidad es después desmentida y ella se muestra como una chica decente que ha jugado con las apariencias para recuperar a su enamorado. Nos encontraríamos ante un malabarismo del guion para sortear la censura y alcanzar un atrevimiento no tolerado para la mayoría de las películas coetáneas. Al fin y al cabo, Gilda tan solo llega a quitarse un guante[246].



Figura 20. Fotograma de *Gilda*.

Sea como fuere, el verdadero *striptease* comienza al finalizar la canción. Entre ovaciones, ella se despoja del segundo guante y lo lanza al público. Se escuchan gritos de «más», sin que esté claro si se refieren al baile o a la ropa. Una vez más, confiesa que tiene problemas con las cremalleras y pide un vo-

246 Guillermo Balmori, «Mitomanía», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz *et al.* (Madrid: Notorious, 2021), 142–153.

luntario para que le ayude. Las mujeres también sonríen y aplauden, aunque se observa alguna muestra de desaprobación o resignación. Dos hombres se están peleando por desnudarla, cuando el matón de Johnny la saca en volandas del escenario[247]. A continuación, llega el momento de la fatídica bofetada.



Figura 21. Fotograma de *Gilda*.



Figura 22. Fotograma de *Gilda*.

247 Stokes, *Gilda*.

El propósito evidente de Gilda con su danza es la venganza, humillar en público a su esposo traspasando los límites de la provocación sexual. Así lo entiende Johnny que la abofetea cuando ella le grita que ahora todos conocen que se ha casado con una… No llega a completar la frase, pero resulta innecesaria.

Sin embargo, hay asimismo un componente de resistencia y de liberación personal en esa danza. El vestido ajustado y los altos tacones constriñen sus movimientos en pro de ensalzar su sensualidad. Pero al mismo tiempo su rostro expresa una reivindicación de su cuerpo como fuente de placer. Como si se giraran las tornas, es ella quién a través del movimiento de la danza accede al deseo físico, se reafirma como una mujer independiente y niega que sea un objeto sexual. Desde esta mirada, no realizaría un *striptease*, sino una revelación de su emoción interna[248]. Sin duda, una opción sugestiva, que podemos creer que sería captada con dificultad por una espectadora común sentada en una butaca a finales de los años cuarenta. Pero solo si pretendemos que llegara a ella a través de un proceso intelectual, no de una comunión emocional con la representación de la pantalla. Es decir, preguntarnos por lo que los textos «hacen», dirigir la mirada al significado que transmiten a través de lo no meramente cognitivo, y comprobar que producen efectos en tanto que son capaces de conmovernos[249].

Es más, siguiendo esta línea, su misma opresión, consciente o inconsciente, las privaciones a las que era obligada, podía perfectamente reforzar sus lazos de empatía. Nadie aspiraría a experimentar su desgracia, pero sí a celebrar esa momentánea victoria de la transgresión. Sentirse hechizada por su belleza, su dominio del baile y del canto. Porque aunque al parecer en los Estados Unidos era de sobra conocido que su voz había sido doblada por la cantante Anita Ellis tanto en este tema como en el de *Amado Mío*, aquí nada de ello apuntaban las revistas ni el doblaje facilitaba su descubrimiento. No obstante, la voz de Rita Hayworth sí puede escucharse entonar el primero de los momentos musicales, cuando, de madrugada, sola en el casino con Tío Pío y acompañándose de una guitarra, interpreta una cálida versión de *Put the blame on Mame*. Es un instante íntimo y sincero, en que Gilda se muestra tal cual es, interrumpido una vez más por la brusca intrusión de Johnny.

¿Y cómo no sentir anhelo por ese vestuario maravilloso que rompía con todas las normas de recato que desde diversas instancias del régimen trataban

248 McLean, *Being Rita Hayworth*, 156-160.

249 Labanyi, «Doing things», 223–233.



Figura 23. Fotograma de *Gilda*.



Figura 24. Fotograma de *Gilda*.



Figura 25. Fotograma de *Gilda*.

de imponerse? La Iglesia demandaba a las mujeres que mantuvieran un modo de «vestir cristiano», en el que se evitaran los escotes, los brazos desnudos, las prendas cortas o ceñidas. Este discurso sobre la modestia no había surgido con el franquismo, si bien ahora las autoridades eclesiásticas llevaban la voz cantante[250]. Pretendía empujarles a resistir la llamada de las tendencias decadentes, que encontraban en Hollywood su mejor escaparate. Pero era una batalla condenada al fracaso, puesto que nada era impermeable a su influjo. Se había convertido en un reclamo, en una aspiración, que se materializaba en la cantidad de anuncios sobre productos de belleza que insertaban las revistas. También las editadas por la Sección Femenina incluían secciones de moda que alentaban a su seguimiento. Esta tenía como modelo a una mujer burguesa, con propuestas sobre diseños de vestidos, sombreros o zapatos que buscaban el restablecimiento del orden social alterado durante los tiempos de la República y la guerra. A pesar de la retórica de la autarquía, las falangistas no hicieron suyas las diatribas de las autoridades eclesiásticas contra las modas

250 Pelka, «Mujer e ideología en la posguerra española».

extranjeras y, entre ellas, las advertencias contra la frivolidad tuvieron un impacto menor. Adoptaron a menudo actitudes ambivalentes como la de admitir las permanentes en el peinado, pero no el teñido de los cabellos; el uso del lápiz de labios, pero no el esmalte de uñas. No obstante, las privaciones económicas de la posguerra restringirían la demanda de productos de belleza incluso entre las clases medias, pero no impedirían que se constituyeran como una aspiración femenina[251].

Por tanto, el vestuario deslumbrante que Gilda lucía en la pantalla generaría entre muchas espectadoras, al mismo tiempo, un ánimo de imitación, o cuanto menos de deseo, y una sensación de estar participando en un acto de transgresión contra las convenciones sociales. Escotes, trajes que dejan desnudos de brazos y dejan entrever las piernas sobre elevados tacones, maquillajes y peinados delicados… todo al servicio de realzar la belleza y la sensualidad femenina. Se ha subrayado cómo las normativas sartoriales contribuyen a determinar los modelos discursivos de qué significa ser mujer en cada contexto histórico, de manera que el cuerpo se convierte en un elemento central en la creación de identidades. Gracias a su capacidad performativa, el vestido es una de las principales formas en que se expresa la subjetividad y se negocian los valores socioculturales. Los códigos de vestuario se convierten así en mecanismos disciplinarios, pero a la vez promueven que la moda sea potencialmente disruptiva y transgresora respecto a esas mismas normas que tratan de imponerse[252].

Una lectura a la española del *queer-noir*, el estraperlo, el carnaval o el pecado

Como venimos manteniendo, los significados que proyecta *Gilda*, como cualquier otra película, son diferentes en cada marco espacial y cronológico. En los Estados Unidos, ya hemos comentado su conexión directa con el conflicto bélico. La celebración del fin de la guerra o la presencia de espías nazis en Argentina son elementos que forman parte de la trama. No en vano, Rita Hayworth había adquirido su extraordinaria popularidad gracias a las

[251] Mary Vincent, «Camisas nuevas: Style and uniformity in the Falange Española, 1933-43», en *Fashioning the body politic: Dress, gender, citizenship*, ed. por Wendy Parkins (Londres: Bloomsbury, 2002), 167–188.

[252] Uxía Otero-González, «Catholic dressing in the Spanish Franco dictatorship (1939–1975): Normative femininity and Its sartorial embodiment», *Journal of Religious History* 45, n.º 4 (2021), 582–602.

comedias musicales con las que se pretendía levantar el ánimo de la población y con su representación como *pin-up*. Su *partenaire*, Glenn Ford, ejerció una función similar. Recientemente licenciado de la Marina, la publicidad destacó su regreso a Hollywood después del servicio militar y su imagen como prototipo híper-masculino[253].

Este último apunte podría resultar contrario al subtexto *gay* que diversos autores han sacado a la luz. Especialmente Richard Dyer, quien opina que se trata del caso más notorio de *queer noir* y señala que Gilda es una mujer atrapada en una relación homosexual entre dos hombres[254]. La apariencia atildada de Ballin, la simbología atribuida a objetos como su bastón, el juego de miradas y la intimidad entre los protagonistas masculinos, la lealtad de Johnny con su jefe más allá de su supuesta muerte o el doble sentido de sus conversaciones dibujan una creíble relación entre ellos que va más allá de la simple camaradería.

La detección de subtextos *gays* en el cine de la era clásica genera algunas controversias por el riesgo de estar cometiendo un sobreinterpretación ajena a la voluntad de sus creadores. Pero en este caso, Glenn Ford reconoció en una entrevista concedida en 1970 que él y George Macready eran conscientes de ello y así lo interpretaron[255]. Otra cuestión es que mayoritariamente el público fuera capaz de captarla. A modo de simple conjetura, parece razonable pensar que en la España franquista, probablemente incluso más que en otros países dada la feroz represión contra estas conductas, a buena parte de los espectadores les pasaría completamente inadvertida. No obstante, debido a esa misma necesidad de ocultar aquello que era una realidad social, la existencia de la homosexualidad, no es en absoluto descabellado creer que muchas personas, particularmente las que tuvieran esta identidad, hicieran esa lectura del filme.

Existen otros ingredientes en la trama que podrían ser inanes a ojos de la audiencia norteamericana, pero que aquí podrían alcanzar cierta relevancia. Por ejemplo, el *trust* internacional que Ballin organiza en torno al comercio del tungsteno seguramente serviría a algunos espectadores para establecer un paralelismo con los negocios del gran estraperlo, que gracias a la connivencia de las autoridades del régimen toleró el enriquecimiento de personas sin escrú-

253 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 90.

254 Richard Dyer, «Postscript: Queers and women in film noir», en *Women in Film Noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 123–129.

255 Alejandro Melero, «Complicaciones sentimentales», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz *et al.* (Madrid: Notorious, 2021), 102–113.

pulos mientras amplios sectores de la población subsistían en la pobreza[256]. De hecho, algunos empresarios no acertarían a entender de qué delito se les acusaba, puesto que en España las actividades de esa organización criminal, en concreto, de pactar precios entre competidores o repartirse entre estos el mercado no era ilícito hasta la Ley de represión de las prácticas restrictivas de la competencia en el año 1963[257].

De igual modo, otros podrían haber extraído significaciones antifascistas de la película, dado que son los nazis y su circunstancial colaboracionista Ballin en el tráfico ilegal de wolframio los grandes villanos del relato, en el que tampoco falta la rebelión de los oprimidos contra los opresores[258]. De todas maneras, no parece que esta idea pasara por la cabeza de los censores, ya que no obligaron a ningún cambio en este sentido como sí sucedió con *Casablanca* y el pasado de Rick como miembro de las Brigadas internacionales.

A nuestros efectos, una mayor enjundia entraña la parte de la película que se desarrolla en la celebración del carnaval. Gilda, ciudadana norteamericana, se asoma a la ventana atraída por el jolgorio de los disfrazados y pide a su doncella que le aclare en qué consiste esa fiesta que no acaba de comprender. Las explicaciones de la empleada comienzan por informarle de que es una tradición propia de los países católicos. En este punto, surge la primera contradicción, pues cómo puede ser que en España, la nación católica por excelencia, las autoridades hayan prohibido esta festividad, precisamente por pagana y por popular. Habría quien sentiría añoranza de cuando unos años atrás no había inconvenientes para disfrutarla o, yendo más allá, distinguiría en su supresión una más de las represiones de la dictadura. Una deducción que vendría corroborada por el aviso de que fuera eliminada o modificada «la frase de la doncella acerca de la definición del carnaval»[259].

En su mismo origen, esta fiesta representa la subversión temporal del orden establecido, y así queda reflejado en la película. Gilda, la víctima, escoge un disfraz de gaucho de falda larga con atrevidas aberturas laterales que, equipado con un látigo, tiene reminiscencias sadomasoquistas. Se insinúa a Johnny, pero

256 Miguel Ángel del Arco Blanco, «La corrupción en el franquismo: el fenómeno del gran estraperlo», *Hispania Nova* 16 (2018), 620–645.

257 Luis Berenguer, «Gilda y los cárteles», en *Derecho mercantil y cine*, ed. por Pablo Fernández Carballo-Calero (Madrid: Aranzadi, 2016), 91–110.

258 Javier Coma, «Ángeles del mal, ensueños funestos y falsas heroínas: la mujer fatal en el cine negro», en *Diablesas y diosas (14 perversas para 14 autores)*, ed. por Joaquim Romaguera y Eduardo Suárez Ramió (Barcelona: Laertes, 1990), 25–34.

259 *Gilda*. Expediente de censura n.º 07707 (1947). Archivo General de la Administración.

cuando este le rechaza se marcha a seguir la fiesta a un hotel de la ciudad, donde presumiblemente hallará lo que Johnny le ha negado. Al final, el orden será restaurado y la mujer díscola devuelta al control patriarcal. Pero mientras tanto, la espectadora, a través del sucedáneo de carnaval que le ofrece la película, podrá haber concurrido a esa liberación temporal de la jerarquía tradicional y del injusto reparto del poder[260]. «¡Que nos quiten lo bailao!», tal como proclama Gilda cuando entiende el espíritu de las carnestolendas que aplastará la Cuaresma.

Porque fiel a ese ciclo litúrgico, el final de la película coloca a cada personaje en su lugar. El perverso Ballin muere por el brazo del sabio y honesto Tío Pío. El jefe de policía, que es la voz de la ley, le garantiza a Johnny que la vida libertina de Gilda ha sido un simulacro para darle celos. Va a buscarla y entonces, tras la desaparición definitiva de Ballin, ella le pide que vuelvan a casa, a los Estados Unidos. Es su segunda oportunidad, ahora como matrimonio legítimo a partir del cual podrán formar una familia.

Doanne advirtió ya hace décadas de la artificiosidad de un desenlace inverosímil, de la incoherencia de que un personaje como Gilda acepte hacer tabla rasa después de tanto maltrato y humillación. Ella no es un ser dispuesto a ser domesticado, de modo que cuanto hemos visto anteriormente es contradicho. Se rompe una de las características más habituales del cine clásico, según la cual las imágenes son portadoras de verdad y conocimiento para el espectador[261]. Ciertamente no resulta creíble que Gilda pueda perdonar sin resentimientos la violencia y la amargura que Johnny le ha infligido. Sin embargo, como apunta Stokes, era un final lógico en el contexto de su estreno en los Estados Unidos. Era el momento del regreso a casa de los soldados, de la vuelta al ámbito conyugal. Muchos matrimonios no superaron las dificultades. Pero junto a los miedos de los excombatientes también estaba el deseo de muchas mujeres de dejar atrás las inseguridades, formar un hogar y tener hijos[262]. Tras la pesadilla, ya fuera en los bajos fondos de Buenos Aires o en las trincheras europeas o del Pacífico, se abría el sueño americano. En España, el público tendría que conformarse con una quimera lejana.

Entonces, al concluir la película hallamos la respuesta al interrogante que nos ha guiado durante todo el metraje: sí, Gilda es una chica decente. La lec-

260 Esther Álvarez López, «Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora», en *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, ed. por Mª del Carmen Rodríguez Fernández (Madrid: Jaguar, 2007), 67–92.

261 Doane, *Femmes fatales*, 108-117.

262 Stokes, *Gilda*, 107-109.

ción moral se ha impartido y el orden reestablecido. ¿Así de sencillo? En absoluto. Porque el reconfortante final feliz pudo dejar un sabor de insatisfacción en las espectadoras. Ha sido tan potente la experiencia de subversión que hemos compartido con Gilda, que no es fácil renunciar a ella. Como sucede en el melodrama, es posible encontrar mayor identificación con una mujer pecadora que ha buscado, y parcialmente encontrado, una vía de escape a sus opresiones, por mucho que haya sido castigada, inclusive con la muerte, que con la virtuosa que se ha limitado a aceptar su desdicha o simplemente su condición de mujer.

Es más, en la película se pueden hallar indicios de que se nos está faltando a la verdad y de que se están camuflando los amoríos de Gilda. ¿Es cierto que todos esos osados y apuestos pretendientes aceptaron gustosamente participar en el cuento como demostraban sus rostros complacientes cuando la acompañaban a casa? ¿Ninguno se sintió burlado por tales tretas ni se excedió cuando estuvieron a solas? Y al regresar de Montevideo, ¿iba a compartir habitación con su último amante? ¿Y por qué dice que recuerda bien dónde están los interruptores si no había estado ya allí? Tal vez sea que nos están engañando o quizá el cándido sea Johnny, que le han ofrecido la oportunidad de construir su felicidad a costa de una mentira.

Aquí radica la gran virtualidad de Gilda como modelo de transgresión. Ser una mujer independiente y plena es duro, el precio puede ser elevadísimo, pero no es inalcanzable. Tampoco es imprescindible aspirar a ser una Gilda en su globalidad. Tal vez nos podemos quedar con su divertido coqueteo, con la forma de expresar su deseo, con su capacidad para huir porque dispone de competencias profesionales, o de cualquier otro fogonazo de libertad que se haya percibido sobre la pantalla.

3. Cuando los españoles se acostaron con Rita Cansino/ Hayworth y se levantaron con Gilda

Si quedaban dudas sobre el potencial subversivo del personaje de Gilda, estas fueron disipadas por las reacciones furibundas que se prodigaron según la película iba proyectándose por la geografía española. A las condenas y prohibiciones lanzadas desde despachos eclesiásticos y civiles, se sumaron acciones a pie de calle, como las llevadas a cabo por grupos falangistas que lanzaron tinta contra los carteles anunciadores o por la congregación de feligreses católicos que pretendían disuadir a los espectadores de entrar a las salas. La censura oficial había transigido con el estreno del filme, pero la Iglesia exhortaba a los feligreses a no acudir a verla. El público, por su parte, estaba tan acostumbrado a la tijera de los censores, que algunos creyeron que se les estaba privando del *striptease* y que se había cortado la continuación del espectáculo tras despojarse del guante. Cuentan que hubo avispados que a la salida de los cines vendían fotografías de mujeres desnudas sobre las que se había pegado el rostro de Hayworth[263].

El escándalo que rodeó a la película fue su mejor campaña de publicidad. El morbo alentaría a comprar la entrada, pero también podía ser entendido como un acto de resistencia frente a las imposiciones de la dictadura. Si para el régimen era merecedora de repudio, asistir a su proyección se convertiría en una forma de transgresión política y psíquica contra el sistema social represivo y el control moral ejercido por el Gobierno, el Partido y la Iglesia[264].

[263] Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España* (Barcelona: Euros, 1975), 57.

[264] Kathleen Vernon, «Reading Hollywood in/and Spanish cinema: From trade wars to transculturation," en *Refiguring Spain: Cinema, media, representation*, ed. por Marsha Kinder (Durham: Duke University Press, 1997), 35–64.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.04
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

No podemos más que presuponer cuáles eran las motivaciones que llevaron a una ingente cantidad de personas a ver la película, a pesar de las presiones en contra a las que eran sometidas. No obstante, y reconociendo que carece de valor demoscópico, podemos fijarnos en diversos testimonios orales de jóvenes de entonces, que mayoritariamente se declaraban católicos[265]. Casi todos los informantes recuerdan que la película fue estrenada en el cine Rialto de Valencia y la polémica que se generó alrededor de ella y de cuanto sobre ella circulaba de boca en boca: que si era un «pecado mortal» y una inmoralidad; que los que iban a ver la película luego no podían comulgar; que «¡Uy!, con el dichoso guante, Dios sabe lo que armaron»; «que era una cosa muy pecaminosa, una cosa muy provocativa, que provocaba a los hombres». Pero, en definitiva, que «fue un *boom* como dicen ahora. Y fíjate si era famosa, que cuando cogían la gripe, decían que habían cogido la Gilda». Una amplia mayoría dice que no fue a verla, pues solían acatar las indicaciones de la Iglesia a la hora de escoger los títulos de la cartelera. Pero hay también un grupo significativo que cuenta que aquello no fue obstáculo para asistir a su exhibición.

Es indudable que la película tuvo un impacto enorme, pero no excepcional si nos fijamos en el que también causó en otros países de nuestro entorno. En Italia, por ejemplo, Vittorio De Sica hace que el protagonista de *El ladrón de bicicletas* (1948) recorra Roma pegando los carteles anunciadores de la película con la efigie de Rita Hayworth y, años más tarde, Pier Paolo Pasolini escribió en su libro *Amado Mio* que la sexualidad de Gilda fue como un grito de alegría, un dulce cataclismo[266]. Sus significados son filtrados de manera diferente a través de cada contexto nacional e histórico. En el título más representativo del neorrealismo de la posguerra italiana, aquella atractiva imagen de Rita, fumando, con su vestido escotado de satén negro, que su infeliz protagonista fijaba por las paredes de la ciudad, simbolizaba la opulencia de los Estados Unidos frente a la pobreza que padecía el país[267]. En España, no por menos mísera pero sí por más reprimida, cobraría una fuerza más en la línea percibida por Pasolini, como una pequeña vía de fuga a la transgresión moral.

265 Se trata de un conjunto de fuentes orales obtenidas mediante más de una veintena de entrevistas semiestructuradas a raíz de una investigación sobre las actitudes sociales y políticas en el primer franquismo, cuyos resultados fueron publicados en un libro en 1999, ahora reeditado: Álvaro Álvarez Rodrigo, «Los católicos en el primer franquismo. La vida cotidiana en el barrio del Botánico de Valencia», en *El franquismo en Valencia: formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*, ed. por Ismael Saz y Alberto Gómez Roda (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2025), 265–290.

266 Gundle, *Bellissima*, 109.

267 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 98-100.

La (des)conexión entre la actriz y el personaje

Los ataques que, desde diversos ámbitos, azotaron la película no se gestaron de la noche a la mañana y ni fueron espontáneos ni previsibles. Unos días después del estreno en Madrid, *Primer plano* publicaba un artículo admirativo hacia la película, como «la producción que mayores y unánimes elogios ha merecido en todas partes». «Una obra maestra» que ha llevado a Hayworth «a la cumbre de la popularidad». El tono del artículo crea la duda de si estamos ante un texto informativo o publicitario, que concluye con la proclama de «Todo Madrid, y pronto toda España, gritará: "nunca hubo una mujer como Gilda"». Dos imágenes de la película, una con un sugestivo camisón y otra la de la famosa bofetada, ilustran la página. Aquello más relevante es la confusión que comienza a crearse entre el personaje y la actriz, a la que se refiere indistintamente como si fuera una sola realidad: «Gilda lo eclipsa todo porque es una nueva Rita Hayworth»[268].


Valores del cinema moderno mundial

"GILDA"

la mujer que despertó la admiración del mundo entero

Figura 26. *Primer plano* n.º 377, 4 de enero de 1948. Fuente: Filmoteca Española.

[268] C. de S., «"Gilda", la mujer que despertó la admiración del mundo entero», *Primer plano* n.º 377, 4 de enero de 1948.

El diario *ABC*, en su edición andaluza, utilizaba su imagen como gancho comercial para vender ejemplares y obsequiaba a sus lectores con una fotografía de la actriz que «la gentil estrella de origen sevillano, ha tenido la delicadeza de enviar (…) cariñosamente dedicadas, en recuerdo del éxito obtenido en Sevilla»[269].

Por tanto, es difícil atisbar reproches morales en la acogida que el filme obtuvo en sus primeras semanas de estreno. Pero progresivamente, las cosas iban a cambiar. En el mes de febrero, *Imágenes* publicó un texto, que aunque no lleva firma, ofrece la impresión de estar suscrito por la propia actriz. O mejor dicho, por el personaje, puesto que, según reza su titular, «Gilda nos habla de Rita Hayworth» y no al revés. Se trata de un artículo a doble página que suena extrañamente autoexculpatorio. De redacción ampulosa, en él se enmarañan la primera y la tercera persona del singular sin que sepamos bien quién está hablando, «para contar a los lectores lo que ella nunca fue… y lo que en cambio ha sido la actriz encargada de dar voz, cuerpo y color a una heroína sensual y novelesca»[270].

El texto comienza con el argumento de que «la voluptuosa mujer creada por E.A. Ellington», que la Columbia ha adaptado al cine, surge de un guion al que ella tuvo que adaptarse. A «su temperamento fogoso», al «*sex-appeal*», al «*glamour*», «*pin up girl*»… «y otras palabritas yankis que para fortuna de los españoles no tienen traducción». Pregunta abiertamente «¿por qué me hacen a mí responsable de las locuras pasionales que cometo en la película de Rita Hayworth? (…) no soy más que un pretexto para lucirse ella».

Para justificar la disociación entre el personaje y la actriz repasa su trayectoria vital y artística. Curiosamente ya no es una compatriota sino una «actriz nacida en Nueva York, pero hija de padres españoles», si bien se debió a «su origen hispano» «que los directores se fijaran en ella». Parece absurdo que justamente en el momento que más se podría henchir el pecho por el triunfo mundial de una española, esta cuestión pase casi inadvertida. Probablemente resultaría problemático ondear la bandera y encender el orgullo nacionalista a partir de una imagen que estaba siendo denostada por importantes sectores del régimen.

Se precisa un descargo de culpas para que, a ojos del algunos, esa misma configuración de mujer seductora que ha llevado a la estrella a los más alto,

269 «Rita Hayworth obsequiará hoy y mañana, con una bellísima fotografía, a todos los espectadores de "Gilda"», *ABC*, edición de Sevilla, 8 de enero de 1948.

270 «Gilda nos habla de Rita Hayworth», *Imágenes* n.º 33, febrero de 1948.

no arrolle su integridad moral. Pero no solo del personaje pues, como ya vimos, también en la biografía de Hayworth había fisuras: «Rita no es la mujer pasional de sus películas. Ni es tampoco una heroína de novela rosa. Otras actrices menos fatales, como Lana Turner y Mauren O'Sullivan cuentan en su haber con más fracasos amorosos». Su divorcio de Ed Judson se dulcifica alegando que el matrimonio fue un error de juventud, propiciado «por un primer impulso y una vehemencia muy española». Fue una «triste experiencia» que, «cuando empezó de nuevo a creer en el amor», la abocó a brazos de un hombre inteligente. Pero para Orson Welles su «verdadero amor» es el arte y no le importaba la «vida hogareña» ni «su hijita Rebeca». Admite que tras la separación se la ha visto en compañía de otros hombres y que por ello hay gente que piensa que su vida privada es como la de Gilda: «Y creo un deber decir que yo soy igual que Rita Hayworth… Pero Rita Hayworth no tiene nada que ver conmigo…»[271].

Cabe pensar que tras la difusión de este trabajo periodístico se encontrara la mano de la distribuidora de la película que tratara de contener posibles daños colaterales del escándalo causado por *Gilda*. En un mismo sentido, podrían funcionar otras informaciones publicadas por estas fechas por distintos medios que mostraban a Hayworth en escenas familiares y la representaban en el papel de madre.

No obstante, parece que tampoco se renunciaba a jugar a dos bandas, y las cuatro instantáneas que acompañaban el anterior artículo incidían en su vertiente más glamurosa, mientras que en los pies de foto podían leerse frases como «esta expresión de Rita Hayworth requiere los calificativos que le han dedicado: tempestuosa, trepidante, cálida, incendiaria» o «¡La bomba atómica de Bikini!»[272].

Este último calificativo se refería a la noticia de que habían bautizado como Gilda a uno de los artefactos con que el ejército norteamericano estaba practicando pruebas nucleares. Las alusiones a este hecho orquestado por el estudio, que provocó la ira de Rita Hayworth[273], eran frecuentes en las revistas desde hacía meses. En el contexto postbélico norteamericano, esta conexión entre la actriz/personaje y la guerra parecía un afortunado acierto para la Columbia, que definía su atractivo sexual como peligroso[274]. En España, aunque las refe-

271 *Ibidem*.

272 *Ibidem*.

273 Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 132.

274 Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 90.

rencias al poderío militar resultaran ajenas, también caló con fuerza su imagen estimulante, que servía de elemento de comparación con las actrices autóctonas. Así, en una columna de *Radiocinema* sobre chismes titulada como «atómica», se comentaba a propósito de Alicia Romay que «cantar esa canción es lo de menos; lo importante es que quien lo cante tenga, como Gilda, sexapal… (sic)»[275]. O en otra similar de *Primer plano* que «siete veces mejor que Gilda es el castizo piropo que le dijeron a María Paz Molinero»[276].

Rita Hayworth es una figura atractiva y moralmente peligrosa a la vez. Sobre todo se teme la libertad sexual de la que hace gala, que es al mismo tiempo la certificación del envidiable deseo que despierta, para hombres y para mujeres. Los periodistas admiten que no les resulta fácil entender cómo Orson Welles ha podido desatender a una fascinante hermosura como ella. Con todo, prevalece la mirada que concede a los cineastas una superioridad respecto a su musa. Las revistas publican reportajes y comentarios sobre ambos, juntos o por separado, pero en los que subyace la idea de que ella debe su éxito a la belleza, sin menospreciar su talento interpretativo, y él, a su genialidad como artista. Una nueva muestra de «auteurismo como canon patriarcal»[277].

Sin embargo, tras su divorcio Rita no permanece en casa resignada, como debería hacer un española abandonada por su marido. La separación era admitida por la ley, pero no el adulterio, ya que el matrimonio seguía vigente. Por ello los idilios que se atribuían a Hayworth causaban estupor, pero también un punto de admiración. Una sentencia como la siguiente contendría una fuerte condena moral, siempre que no se diera por supuesto que, como en una comedia romántica, todo se reduce a un flirteo inocente:

> La oscilación de la vida sentimental de Rita Hayworth es el centro de la curiosidad de todo el chismorreo de Hollywood. Después de su reciente divorcio de Orson Wells, cada cual quiere saber por quién late el corazón de Gilda. Se habló en principio de David Niven. Después del actor Stephen Crane, ex marido de Lana Turner. Más tarde del músico Ted Stauffer, y ahora le toca el turno a Víctor Mature[278].

275 Polvorilla, «Columna atómica», *Radiocinema* n.º 144, febrero de 1948.

276 Un espíritu burlón, «Estrictamente confidencial», *Primer plano* n.º 397, 23 de mayo de 1948.

277 Coutel, «El auteurismo como canon patriarcal», 77–94.

278 «Rita reemprende un idilio truncado por su matrimonio», *Fotogramas* n.º 30, 1 de febrero de 1948.

Las revistas dan por confirmado su romance con Mature, pero pronto le asignan otros, como el del actor Peter Lawford, «entusiasmado –¿y quién no? –, pero Rita sigue pensando que es demasiado joven para tomarlo en serio, aunque admite que se divierte muchísimo bailando con él»[279]. ¿Es posible que aquí el baile sea una metáfora del acto sexual como en *Gilda*? ¿O pensarían los lectores que Rita se conforma solo con salir de copas con sus pretendientes? Ya únicamente esa falta de decoro no sería tolerable para los defensores de la moral nacionalcatólica y si se da a entender que se divierte con amantes, a los que, además, exhibe en público, su condición de mujer pecadora sería una tara inaceptable.

Tal vez sea que su estatus es tan elevado que resulta contraproducente tratar de socavarlo. O que ante esta «hermosa mujer, con sangre y nombre españoles» su estirpe pesa demasiado a la hora de lanzar denuncias. Pero nos encontramos con que sus circunstancias no provocan repudio sino conmiseración, mezclada con una cáustica ironía. En su página tercera, *Primer plano* publica la traducción de «un sabroso artículo de Dorothy Kilgallen sobre los amores de Rita Hayworth». Realizar un repaso de «los hombres que pasaron por su vida» encierra una tácita censura a su comportamiento, pero finalmente se impone su calidad de víctima antes que la de casquivana: «Ella no fue nunca la mujer que escoge, sino la mujer escogida».

El relato, ilustrado con fotografías, parte de su primer matrimonio desgraciado con Ed Judson, que ya no es un generoso magnate sino un «aprovechadón». Luego Rita conocerá el amor con Victor Mature, pero su llamada a filas, en primer lugar, y la intervención del genio Welles a continuación, la conducirán a una segunda boda. «Una espumosa felicidad» culminada con el nacimiento de Rebecca que acabó de nuevo en fracaso. Por último, expone la lista de hombres con los que se le ha relacionado, en la que, además de los ya citados, se añade a Howard Hughes o al «incapturable Jimmy Stewart». Se concluye con el deseo de que «escoja, al fin, y, al fin, sea feliz»[280].

Los amoríos de Rita/Gilda se entrelazarán con *Los amores de Carmen* (Charles Vidor, 1948), el título del siguiente proyecto de la actriz. El anuncio del rodaje de una adaptación más de la novela de Prosper Mérimée, de la que se advierte no contará con la partitura de Bizet, levanta suspicacias. Por cuanto tiene de riesgo que se convierta en una «españolada» y por el carácter inequívocamente sensual y transgresor de su protagonista. Ya tendremos ocasión de

[279] «Por el ojo de la cerradura», *Fotogramas* n.º 36, 1 de mayo de 1948.

[280] «Ahora que Rita está mala, la pobre, he aquí los hombres que pasaron por su vida», *Primer plano* n.º 403, 4 de julio de 1948.

hablar sobre esta película, que en España no será estrenada hasta 1953. Pero de momento, nos quedamos con la paradoja de que el mito por excelencia de la mujer española a ojos extranjeros sea interpretado por una actriz de padre sevillano, como la misma cigarrera, pero que se trace un precavido cerco en cuanto a reivindicar la procedencia de su cuna.


PRIMER PLANO
revista española de cinematografía

Ahora que RITA está mala, la pobre
He aquí los hombres que pasaron por su vid

Figura 27. ***Primer plano*** **n.º 403, 4 de julio de 1948. Fuente: Filmoteca Española.**

Su españolidad comienza a estar en entredicho, pero la culpa de la ruptura recae de su lado: «Rita no nos quiere». Margarita Cansino, aquella «morena de pelo negro, gitana de sangre y de corazón», tras transformarse en la Rita Hayworth «parece olvidar hasta el recuerdo de sus primeros pasos y de su procedencia»:

> Rita, a pesar de llevar sangre gitana por el lado paterno no habla español, ni gusta de nada de dicha procedencia. Los que alguna vez han intentado dirigirle la palabra en la lengua de Cervantes se han encontrado con que la actriz responde con monosílabos o sencillamente expresa su disgusto o casi desprecio por dicho idioma:

– Yo soy norteamericana – es invariablemente su respuesta.

– ¿Y tu sangre cañí? – le dicen a veces con ánimo de verla sulfurarse.

– Mi madre era franco-irlandesa y yo nací en Nueva York[281].

Por si no se había captado el mensaje, la corresponsal de *Fotogramas* insiste en que imagina que «a los españoles no les va a gustar ni pizca el saber que Rita no les quiere». A juzgar por algunas fotografías en las que se retrata junto a sus entrevistados y por el tono de sus crónicas, podemos aventurar que Marta Marina Cisternas tendría como guías profesionales a las conocidas periodistas Louella Parsons o Hedda Hopper. *Fotogramas* se convierte en estos momentos en la publicación más beligerante contra la actriz. En ese mismo número, informa que tuvo que repetir seis veces una escena de baile andaluz, «cosa incomprensible en una bailarina que lleva sangre española»[282] y en otra sección la ridiculiza a propósito de una instantánea en la que, en su presencia, Joseph Cotten contempla de modo admirativo a otra mujer, a la sazón su esposa, en lugar de a ella: «Quizá por primera vez en su historia sentimental, un hombre no demuestra estar prendido de la encantadora sonrisa de la no menos encantadora Rita»[283].

Es más, no parece haber inconveniente alguno para expresar abiertamente un menosprecio hacia la actriz que raramente se dirige a otras estrellas, tal como muestra este fragmento extraído de un reportaje de *Radiocinema*, que en añadidura le endilga diez años de más a su edad:

> Esa ha sido la razón por la que se ha dado una importancia que no tiene a la «estrella» Rita Hayworth, que bordeando los cuarenta asombra al mundo, porque un día se le ocurrió a un productor presentarla como «estrella» con una magnífica peluca rubia y unos trajes que moldeaban su silueta. Rita Hayworth, encerrada en la mediocridad de su primitivo nombre de Rita Cansino, asomó por primera vez el rostro en el cine –entonces sí joven y prodigiosamente bonita– en *Río Rita*, una de las primeras musicales del sonoro, y ha seguido bailando y actuando sin pena ni gloria, porque le hubieran disputado el puesto centenares de mujeres tan bonitas como ella[284].

281 Marta Marina Cisternas, «Rita no nos quiere», *Fotogramas* n.º 32, 1 de marzo de 1948.

282 «Aquí Hollywood», *Fotogramas* n.º 32, 1 de marzo de 1948.

283 «Por el ojo de la cerradura: Los encantos de Rita no son apreciados», *Fotogramas* n.º 32, 1 de marzo de 1948.

284 Cecilia A. Mantúa, «El cine es espectáculo», *Radiocinema* n.º 151, octubre de 1948.

En definitiva, parece como si la ambigüedad y las contradicciones del personaje de Gilda se hubieran propagado sobre todos los ámbitos de la imagen de la estrella, como un flujo de vasos comunicantes. Se mueve entre el orgullo por el reconocimiento alcanzado por una artista que, según se dice, debe gran parte de su éxito a su esencia española y la inconveniencia de reivindicar una figura que dista mucho del canon franquista de feminidad. En la cúspide de la fama, los mismos componentes que han fraguado su triunfo la dotan de obstáculos para su aceptación. *Summum* de una feminidad fascinante, ya sea como objeto de deseo masculino o como fuente de inspiración y aspiración de tantas mujeres, se antoja ahora un icono incómodo en el orden moral y nacional, visto desde la perspectiva de la normatividad nacionalcatólica. De ahí la paráfrasis de la famosa expresión atribuida a Rita Hayworth empleada como título a este capítulo: los españoles se acostaron con Margarita Carmen Cansino, por más que disfrazara su identidad española bajo la piel de Rita Hayworth, pero, casi de la noche al día, se levantaron con Gilda y cuanto de perturbación encarnaba su personaje.

No obstante, la expresión está forzada hasta tal punto que subvierte por completo el sentido en que fue originariamente pronunciada: «Los hombres se enamoran de Gilda, pero se despiertan conmigo» (popularizada en la versión errónea de que «se acuestan»). La cita conduce a sentir simpatía por ella como víctima y a distinguir su imagen de la pantalla de la real[285]. Rita hizo el comentario como un reproche a Virginia Van Upp por socavar su vida privada. Parecía querer decir que los hombres buscan a Gilda en Hayworth y se decepcionan por la personalidad más tímida y tranquila que encuentran[286].

Este lamento entroncaba con la idea ya expresada de que la actriz era infeliz por haber caído en brazos de hombres que no supieron amarla ni comprenderla. La cronista de Hollywood Louella Parsons fue una de las principales difusoras de este aforismo, que posteriormente ha sido trasladado acríticamente a casi todas sus biografías[287]. Sin embargo, en los Estados Unidos, este relato de victimización podía conducir asimismo a uno de resistencia femenina. No es una cuestión baladí, ya que, según un estudio de audiencia de Gallup, la valoración de Rita durante la guerra era solo marginalmente más alta entre hombres que entre mujeres y al acabar el conflicto era más popular entre ellas que entre ellos[288].

285 McLean, *Being Rita Hayworth,* 1-2.

286 Stokes, *Gilda*, 60.

287 McLean, *Being Rita Hayworth,* 86-87.

288 *Ibidem*, 219.

Como se ha expuesto anteriormente, el divorcio no era una práctica extendida entre el conjunto de la sociedad norteamericana, pero Hayworth lo hizo hasta en cinco ocasiones. Algunos verían en ello frivolidad ante la institución matrimonial, pero otras mujeres lo interpretarían como una forma de resistir a su relegación al ámbito doméstico. Ella era una madre soltera trabajadora, que no renunciaba a su carrera profesional. Una mujer dañada, como tantas otras, y, en principio débil, maleable y excesivamente ligada a su cuerpo y a su apariencia. Pero al mismo tiempo, era capaz de ser asertiva y franca sobre la naturaleza de la opresión que padecía y desafiante respecto a las convenciones del comportamiento correcto[289].

En España, la oportunidad del divorcio había sido cercenada, las opciones de las mujeres para acceder al mercado laboral, dificultadas y la ausencia de la figura paterna en el seno familiar era estigmatizada. El peso que el personaje de Gilda había adquirido en la imagen de Rita Hayworth era tal que prácticamente ambos se habían solapado. Esto favorecía la lectura de la estrella como una narración seudo-cinematográfica. Los *fan magazines* contaban historias centradas en el melodrama, en relatos románticos que a veces acababan en ruptura. Al representar la vida privada de las estrellas, que tanto intrigaba a sus seguidores, las revistas reducían la complejidad social relativa a la feminidad a problemas individuales, y dispensaba dictar evaluaciones sobre su moralidad[290].

En el caso de Hayworth, como sucede en el melodrama, la actriz no sería una simple víctima, sino una mujer sancionada por su atrevimiento. El resultado de una vida inmoral, ya fuera por el libertinaje de Gilda o por los divorcios y romances de Rita, era el castigo de la infelicidad. Esta sería la visión propiciada desde las instancias del poder y de la hegemonía masculina. Pero cabía una interpretación alternativa, al igual que sucede con el llamado cine de mujeres y sus discursos incongruentes. La mujer es situada en el centro del universo y sobre ella se desarrolla la trama. Es representada como glamurosa, bella, interesante, y en último término es ella la que tiene que hacer una elección[291]. De igual manera que las espectadoras podían sentir que se sometía a la protagonista de estos filmes a un castigo injusto por su demanda de independencia, Hayworth podía ser compadecida y a la vez reivindicada como una mujer maltratada por pretender escoger su propia vida. Un horizonte complicado de alcanzar para muchas españolas.

289 *Ibidem*, 31-34 y 66-71.

290 Higashi, *Stars, fans, and consumption,* 24-25.

291 Basinger, *A Woman's view*, 7 y ss.

El «galimatías» de *La dama de Shanghái*

En este panorama, convergen tres nuevos elementos en la continua reconstrucción de Rita Hayworth como estrella. El lanzamiento de su nueva película en los Estados Unidos, *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1947), que llega a nuestras pantallas en octubre de 1948; al mes siguiente, el estreno en España de *Las modelos* (Charles Vidor, 1944); y la relación sentimental de la actriz con el príncipe Alí Khan, de la que los medios empiezan a ocuparse en 1948.

El anuncio de que Rita iba a trabajar con quien había iniciado un proceso de divorcio era difícil de entender. Se dejaba caer que Welles se regocijaba al impulsarla a encarnar un papel de mujer perversa. Su radical cambio de apariencia, de la larga melena pelirroja al pelo corto teñido de rubio, mereció algunos comentarios, pero no causó la sorpresa que cabría esperar y que sí generó en los Estados Unidos. Se acusaba a Welles de haber destrozado la belleza, el *glamour* y la feminidad de Rita y de transformar a Gilda en Elsa, una esposa asesina que no era del agrado del público[292].

Con todo, aquí se augura que la película será un éxito, por el gancho de su director, sus «aventuras policíacas y exóticas» y por la presencia de «la más española de todas las estrellas de Hollywood», que «brilla con toda su gloria de *pin up girl* escultural y perversa y luce una cantidad loca de trajes de baño y de noche sugestivos»[293]. Por tanto, su caracterización no se desvía del camino ya emprendido.

La dama de Shanghái vuelve a ligar a Rita Hayworth con el *film noir*, y esta vez de una manera más obvia y con un personaje que se dibuja más nítidamente como una *femme fatale*. Con todo, de nuevo la incertidumbre sobre su decencia flota sobre toda la trama. Una ambigüedad moral que contribuye a dotar de intriga a la película y que se resuelve en el impactante final en la casa de los espejos de un parque de atracciones, en la que su imagen poliédrica queda hecha añicos.

Al igual que Vidor en *Gilda*, Orson Welles emplea la *voice over* del protagonista masculino como narrador de la historia. Un recurso habitual del cine negro que otorga a este personaje una posición privilegiada y omnisciente, que se impone de modo autoritario en el control del punto de vista de la película. La estructura narrativa sitúa al héroe masculino en la búsqueda de la verdad,

[292] Gasca, *Rita Hayworth: alma latina,* 80-88.

[293] Simone Radoux, «Buena suerte, mala suerte. Rita y Orson», *Primer plano* n.º 402, 27 de junio de 1948.

en la que la intriga criminal es desplazada del centro por las revelaciones acerca de la protagonista y de la sexualidad femenina[294].

En el arranque del filme, Michael O'Hara (Orson Welles) tampoco conoce nada sobre Elsa Bannister (Rita Hayworth), ni tan siquiera su nombre completo. Su encuentro en el Central Park de Nueva York por donde ella pasea en un carruaje le desconcierta: bella, misteriosa, con un aire de superioridad y una mirada que debería ponerle alerta ante el peligro que entraña. Como ya había sucedido en *Gilda* e incluso en *Solo los ángeles tienen alas*, su primera aparición en escena define al personaje. Es el «efecto de primacía» propio del cine clásico, que establece las bases de nuestras expectativas y crea la línea sobre la que se juzgará toda la información posterior[295]. Si lleva una pistola en el bolso, aunque afirme que no sabe disparar, habría que ponerse en guardia.

Asistimos a cómo progresivamente Michael caerá en las redes de esta seductora mujer-araña. El asalto inicial que Elsa padece en el parque por unos malhechores que pretenden robarle, aunque el espectador adivine que se trata realmente de un intento de violación por mucho que el Código Hays hubiera obligado a cambiarlo en el guion[296], no nos induce a creer que es una damisela vulnerable, sino una mujer que incluso en las adversidades es capaz de dominar la situación. Al mismo tiempo, convierte, o mejor dicho condena, dado el tono cínico y pesimista del narrador, a Michael en su salvador.

Toda la película está impregnada de un ambiente turbio y fatalista. El marido, el prestigioso y tullido abogado Arthur Bannister (Everett Sloane) y su desagradable socio George Grisby (Glenn Anders), forman parte de ese grupo que vive entre lujos, pero que son, como en la metáfora que cuenta Michael, tiburones devorándose entre sí.

Centrémonos en cualquier caso en nuestro asunto de interés, que no es otro que Rita Hayworth. Se ha señalado que la película contiene muchos elementos tomados de la vida real entre la actriz y el director, como la desesperación que sentía Welles ante las frecuentes lágrimas de Rita. Pero, sobre todo, se ha visto en el filme la expresión de un cierto sentimiento de culpa, y de liberación, al dejarla morir en la escena final[297], abandonada, víctima y

294 Christine Gledhill, «Klute 1: A contemporary film noir and feminist criticism», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 20–34.

295 David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), 40-41.

296 Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 134-136.

297 *Ibidem*, 134-136.

verdugo de su propia destrucción, con su reflejo esparcido por el suelo en los fragmentos de espejos rotos.

Con toda probabilidad, la inmensa mayoría de los españoles que acudieron a ver la película no se percatarían de estos mensajes subliminales. Pero aquello que no les pasaría desapercibido sería el radical cambio de apariencia de la actriz. Su pelo corto teñido de rubio eliminaba un rasgo que hasta entonces había sido una de sus principales armas de seducción, y no fue del agrado de sus seguidores. En los Estados Unidos, el público protestó vehementemente por esta conversión, aunque es erróneo, como se ha llegado a afirmar, que *La dama de Shanghái* arruinara su carrera[298].

Su nuevo peinado enfatizaba su caracterización como mujer fatal, perversa y traicionera. Como en *Gilda*, disponemos de escasa información sobre su pasado, pero en esta ocasión intuimos que no era sencillamente una bailarina de Nueva York, sino que en el exótico y peligroso Shanghái se ganaría la vida como jugadora y probablemente como prostituta. Posteriormente, Bannister amaga con airear la historia de su esposa, dando a entender que es una mancha execrable. Las posibilidades pues de identificarse con esa mujer resultaban bastante complicadas, por más que no perdiera un ápice de belleza y sensualidad.



Figura 28. Fotograma de *La dama de Shanghái*.

[298] *Ibidem*, 220 y 239.

La secuencia en la que se zambulle en el mar y Michael y George Grisby la observan desde el barco mientras toma el sol con su bañador negro resulta elocuente, más aún cuando el segundo emplea un catalejo para disfrutar mejor de su contemplación. Además, el socio recurre a una metáfora que ya había sido utilizada en *Gilda* como sinónimo del acto sexual, cuando vaticina a Michael que ella le invitará a que le acompañe a nadar.

En el mismo sentido operaba el diseño del vestuario. Se trataba de eliminar lo superfluo para resaltar su belleza. Ya fuera con un conjunto de falda blanca y corpiño de encaje bordado o un traje marinero con pantalón corto o un vestido sugerente de raso sin espalda. Para la escena de la muerte y desmitificación de su personaje, un sobrio *tailleur* negro y collar de perlas, que mostraba un cuerpo agresivo con una gargantilla que remite al Oriente y definen la personalidad de Elsa[299].

La realización del filme también privaba a su protagonista de otra de las cualidades con que se la había dotado en *Gilda*, su dinamismo, cuyo mayor exponente era su cabello ondulante. Es también una de sus escasas películas de este período en que Rita no ofrece un espectáculo de baile. La cámara tiende a mostrárnosla en una situación estática. Su pasividad instiga a que otros actúen por ella y remarca sus intenciones manipuladoras. Welles la retrata con planos cortos de su rostro, como un modo de acercarse a la psicología del personaje, en los que una iluminación plana transmite la idea de su frialdad, su artificiosidad, su sexualidad apagada o no atendida. Es muy significativo el plano cenital en el que canta en la cubierta del barco. Al parecer, fue Harry Cohn quien impuso que se incluyera un tema musical en el filme por motivos comerciales, si bien su voz volvió a ser doblada a pesar de que una vez más Rita se opusiera a ello[300]. A diferencia de Gilda para quien cantar y el movimiento era una forma de autoexpresión, el estatismo de su rostro, en el que apenas le vemos mover sus labios, enfatiza su estatus de objeto sexual, oprimido por el peso de la lente. Es asimismo el canto de la sirena que seduce y deja al héroe a merced de su voluntad.

En los Estados Unidos, la transformación física de la actriz a través del peinado fue un acto público que inmortalizaron los fotógrafos. Un testimonio gráfico que, al parecer, aquí no fue distribuido. Fue una audaz jugada publicitaria de Welles, por mucho que, al realizarla sin consultar a la productora, provocara la furia de Harry Cohn. Enfado comprensible, en tanto que el sistema de estrellas se basaba en la inmutabilidad de su imagen, y la de Rita Hayworth se encontraba

299 Belluscio, *Vestir a las estrellas*, 166-167.

300 McLean, *Being Rita Hayworth*, 152-156.

en una trayectoria ascendente, ratificada por la recaudación en taquilla, en la que no había razón que justificase ese arriesgado giro. Un cambio que suponía erradicar el sustrato latino de la actriz y convertirla en plenamente norteamericana, al estilo de otras *femme fatale* como Jean Harlow o Lana Turner[301].



Figura 29. Fotograma de *La dama de Shanghái*.



Figura 30. Fotograma de *La dama de Shanghái*.

[301] McLean, *Being Rita Hayworth*, 149-150.

En España, esta metamorfosis, por un lado, sería percibida como anecdótica, según la argumentación que venimos sosteniendo, ya que su caracterización como latina era insustancial y tenía una consideración similar al de otras estrellas de Hollywood. Pero, por otro lado, podía ser utilizada como una razón más con la que sustentar su alejamiento de sus raíces hispanas. Ya bien poco se podía reclamar como castizo de esa mujer fatal rubia, absolutamente ajena al arquetipo de española, incluso para la industria norteamericana. Su descenso del pedestal de las glorias nacionales estaba sentenciado. Sin embargo, su atractivo como estrella se mantenía en lo más alto y todavía iba alcanzar una mayor notoriedad en los siguientes meses.

Hay que indicar que la censura había aprobado el filme, aunque con algunos cortes que, como puede observarse en los cambios de doblaje, afectaban, al menos, a secuencias íntimas entre los protagonistas, que tal vez contribuyeron a aumentar la confusión de una trama ya de por sí enrevesada. Sorprende asimismo que en los programas de mano de la película el vestido rojo de Rita con un amplio escote no fuera cubierto a instancia de los censores[302]. Por su parte, las críticas fueron variadas. *Primer plano* no acaba de aprobar la película y dice que las interpretaciones son ajustadas[303]. *Cámara* afirma que «Orson Welles nos ha defraudado totalmente (…) asunto embrollado y realización vacilante», y no menciona a Hayworth[304]. Un mayor interés reviste la de *ABC,* en la que leemos: «La película, admirable, solo cuenta un error: Rita. La feminidad –ahora rubia– de la actriz, apenas si cubre su falta de genio». Y añade:

> Welles tenía en el momento de rodar la cinta otras preocupaciones más hondas que mostrar al espectador las cualidades esmeraldinas de la mujer que escogió. Así como pretende manejar a la actriz como artista capaz de una buena ficción dramática, y no la hizo bailar, ni oruguear verticalmente, ni, en fin, enseñar cuánto debe ser recatado[305].

Apunta que el público protestó al final de la proyección a pesar de que «la mano maestra del director» sabe mantener el interés, pero que su decepción proviene porque «iban a ver a Gilda y se encontraron con una actriz mediocre». El texto da la impresión de tratarse de un ajuste de cuentas con la estrella no

302 Llopis, *La censura franquista en el cartel de cine,* 240.

303 Gómez Tello, «La dama de Shangai», *Primer plano* n.º 417, 10 de octubre de 1948.

304 «La dama de Shangai», *Cámara* n.º 139, 15 de octubre de 1948.

305 L. de A., «La dama de Shangai», *ABC*, 2 de octubre de 1948.

ya por su interpretación actual sino por la anterior, a pesar de que reconoce que eso era precisamente lo que atraía a la gente a la sala. Bien puede ser un intento de arrumbar cuanto de ejemplar haya sido glosado hasta entonces.

Quizá la mejor síntesis de lo que supuso la cinta la podemos hallar en la crítica de *Fotogramas*:

> Película que no deja indiferente al público (…) Unos se indignan, otras se entusiasman. (…) [los] que acudieron atraídos por el señuelo de una posible segunda Gilda, se sienten defraudados, y los eternos contemporizadores, unidos en esto los eternos maliciosos, creen hacer el gran descubrimiento el superchévere que la censura haya mutilado la cinta, dejando la deshilvanada al cortar aquí. (…) Un tercer grupo, en fin, los más optimistas, o los mejor intencionados, cierran los ojos a lo confuso de la acción[306].

El crítico se suma a las voces que opinan que la película es un «galimatías» y lanza una advertencia a los fans de la actriz:

> A los que no admiten ver en Rita Hayworth sino a Gilda, que la actriz o el actor que se estereotipan en un solo papel, en un único personaje, no merecen nombre de artistas y que si nuestra americanizada compatriota suscita su admiración, deben esperar de ella ese algo más…[307].

Acierta probablemente el crítico en detectar la controversia y el desconcierto que estaba causando la actriz. En un texto en el que además será una de las últimas veces que las revistas se refieran a ella como «compatriota», aunque sea descafeinada por su americanización.

Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Lana Turner... ¿Quién es la peor de las mujeres fatales?

La exportación de títulos de cine negro trajo consigo la de personajes caracterizados como mujeres fatales. Perversas que arrastraban a los héroes a la desgracia mediante sus artes seductoras, que si en los Estados Unidos expresaban las convulsiones de la posguerra en cuanto a los cambios en las relaciones de

306 «La dama de Shangai», *Fotogramas* n.º 48, 1 de noviembre de 1948.

307 *Ibidem*.

género, en España cobraban fundamentalmente una utilidad ejemplarizante, que había de servir a los hombres para no dejarse cautivar por las bajas pasiones y a las mujeres para advertirles de adónde les conduciría los malos comportamientos. Sin embargo, como hemos visto, la *femme fatale* ofrecía la posibilidad de una lectura transgresora que debía ser vigilada, si bien no todas ellas eran igual de peligrosas. Fijémonos en algunos de estos casos.

Cuando, en marzo de 1947, *Perdición* (Billy Wilder, 1944) fue aquí estrenada causó conmoción por la crudeza de su trama, que fue calificada de «tesitura morbosa». El crítico de *ABC* advertía que «ofrece complejidades de índole anormal y amoral», aunque se reconozca que es precisamente esto lo que provoca que las salas donde se proyecta estén «casi siempre rebosantes». Admitía que «la película es magnífica», pero censuraba a esa «sirena rubia que con malas artes atrae al campo de sus perfidias, de sus infamias, más bien, a un pobre y honrado agente de seguros», por más que el personaje de Fred McMurray tenga poco de inocente. Añadía que «la Stanwyck ya está entradita en años, sin que eso quiera decir que sus encantos femeninos hayan sufrido detrimento»[308]. Una recepción del filme alineada con lo que ya habían percibido los censores al autorizarla para mayores de dieciséis años. Reconocían su «extraordinario interés dentro de su género», aunque advertían una «cierta morbosidad y alguna escena cruda», al parecer, compensada porque «los criminales hallan en el mismo crimen su castigo»[309]. En un mismo sentido, otros críticos no ponían reparos a una «de las mejores cintas del género» y valoraban como «excelente» la interpretación de la actriz, aunque en un registro diferente al suyo habitual[310].

Las revistas españolas subrayaron este giro en su carrera, que hasta entonces solían asociar al reputado director Frank Capra, con quien había rodado tres películas, y a la *screwball comedy*, con títulos populares como *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941) o *Bola de fuego* (Howard Hawks,1941), ambas estrenadas en 1944. En ellas daba vida a mujeres fuertes y de moral dudosa, pero de buen corazón, que acababan en un final feliz romántico. Eran sexualmente agresivas, jugaban al engaño y difuminaban los límites entre la chica buena y la mala, entre la virgen y la vampiresa[311].

308 Miguel Ródenas, «Perdición», *ABC*, 7 de marzo de 1947.

309 *Perdición*. Expediente de censura n.º 06926 (1947). Archivo General de la Administración.

310 Gómez Tello, «Perdición», *Primer plano* n.º 334, 9 de marzo de 1947.

311 Molly Haskell, «Barbara Stanwyck. Dreams of starting over», *Sight & sound* 29, n.º 3 (2019), 36–41.



Figura 31. Fotograma de *Perdición*.

En todo caso, la perversidad de Phyllis, el personaje interpretado por Barbara Stanwyck en *Perdición*, no generaba dudas y era complicado sentirse identificada con ella ante esa completa falta de escrúpulos. Se podía admirar su astucia, pero no era un arquetipo de mujer que reivindicar. Por ser tan condenable, no era moralmente peligrosa. Resultaba sencillo encasillar al personaje sin que desbordase la ficción ni contaminase a la estrella. De hecho, la prensa transmitía una imagen de Stanwyck como una trabajadora metódica y una esposa ejemplar. Se decía que formaba junto al actor Robert Taylor uno de los matrimonios más felices de Hollywood. Se evitaba airear que era divorciada y, no está claro si por ignorancia o de forma deliberada, se tergiversaban las informaciones sobre el hijo que había adoptado con su primera pareja, del que se llegaba a afirmar que fue una decisión tomada más tarde junto a Taylor. Era frecuente que los periodistas recordaran sus orígenes humildes, y que quedó huérfana de muy niña. Tal vez por ello, Hollywood la situó en diversos *cross-class romance films*, como en los arriba reseñados, que remitirían a su propio ascenso social a través del estrellato[312].

[312] Stephen Sharot, «Social class in female star personas and the cross-class romance formula in Depression-era America», *Screen* 56, n.º 2 (2015), 172–194.

Su carrera en esos años ha sido comparada con la de Ginger Rogers y Claudette Colbert, en tanto que las tres habían despegado en la década anterior interpretando a chicas alocadas en comedias de evasión frente a la Gran Depresión y que tras la contienda mundial, entradas ya en la madurez, se orientaron hacia el drama. Entre tanto, fueron llamadas a ejercer como esposas ejemplares en tiempos de guerra. Tal vez la vertiente más ordinaria de una Stanwyck, que a veces resultaba ruda y de una sensualidad terrenal, pudiera ayudar a esta identificación. Su separación de Taylor cuando este fue alistado para marchar al frente reforzaría esta imagen. Pero este potencial quedaba limitado por ser una familia imperfecta, sin hijos propios, lastrada por los rumores de separación, y contribuyó a que no fuera sencilla su encarnación en ese ideal, que concluyó definitivamente en 1951 con el divorcio de la pareja de astros[313]. Consideraciones que, a fin de cuentas, tampoco tuvieron en España trascendencia alguna.

Forajidos (Robert Siodmak, 1946) comenzó a proyectarse en febrero de 1947 en Barcelona y en el mes de abril, en Madrid. Por lo tanto, tan solo unos meses antes que *Gilda*. Ambos filmes, que comparten características propias del cine negro, guardan ciertas similitudes en cuanto a su protagonista femenina. Con todo, las ambigüedades que presenta Gilda como mujer fatal no encuentran contrapartida en la Kitty Collins a la que da vida Ava Gardner. Su personaje no ofrece interrogantes en cuanto a su egoísmo, su capacidad de manipulación y la falsedad de sentimientos. Su traición al Sueco (Burt Lancaster), un antihéroe ingenuo y de buen corazón que se ha enamorado perdidamente de ella, causa rechazo en la audiencia; pero en la secuencia final, ante la agonía mortal del gánster con quien se ha casado, demuestra que tan solo la codicia le unía a su marido. Así pues, nuevamente, la identificación resulta compleja, a pesar de la belleza y las dotes de seducción que despliega.

Su primera aparición en escena es subyugante, con un traje de satén negro que recuerda al que lucía Hayworth en su actuación de *Put the blame on Mame*. Apoyada sobre el piano interpreta un canto de sirena que hechiza al Sueco y que ya nos permite adivinar el camino que le ha conducido a su trágica muerte, a la que hemos asistido en el arranque del filme. A través del montaje, observamos cómo en ese intercambio de miradas que se buscan y se rehúyen él queda

313 David M. Lugowski, «Claudette Colbert, Ginger Rogers, and Barbara Stanwyck: American homefront women», en *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, ed. por Sean Griffin (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011), 96–119.

irremediablemente atrapado. La iluminación resalta la belleza, extraña e imperfecta, de Ava Gardner, y la configura como una criatura felina cuyo magnetismo sexual es capaz de hacer perder la cabeza a los hombres[314].



Figura 32. Fotograma de *Forajidos*.

Forajidos fue la película que la convirtió en estrella de Hollywood y la primera vez que los españoles pudieron verla en la pantalla. Sin embargo, no era en absoluto una desconocida para los aficionados al cine, pero no por sus cualidades artísticas sino por sus relaciones sentimentales. La habían descubierto en 1942 como la sorprendente esposa de Mickey Rooney, por entonces uno de los astros más populares del mundo. Se daba a entender, equivocadamente, que la Metro Goldwin Mayer la había contratado acto seguido, cuando realmente el estudio se opuso a la boda y no aprovechó la fama adquirida para proyectar la carrera de Ava hasta años más tarde[315]. La pareja se divorció a los pocos meses, y a este enlace le siguió otro aún más acelerado y fugaz con el célebre músico de jazz Artie Shaw, a la sazón exmarido de Lana Turner. Todo ello, motivos más que suficientes para que las revistas publicaran fotografías tanto de sendas ceremonias como retratos de la actriz, en los que se alababa su belleza.

314 Karina Longworth, *Seduction: Sex, Lies, and Stardom in Howard Hughes's Hollywood* (Nueva York: Harper Collins, 2018), 258-259.

315 *Ibidem*, 222-224.

De esta manera, nos encontramos ante dos personajes de ficción coetáneos al de Gilda: la Phyllis de *Perdición* y la Kitty de *Forajidos*. Ambas rodeadas igualmente por una aureola de mujer fatal, pero que no suscitaron un grado similar de inquina al que se dio en las reacciones contra la película de Rita Hayworth. Por supuesto, el éxito de esta última alcanzó una resonancia de la que no dispusieron las otras dos, por mucho que sean consideradas unos de los mejores títulos del género negro. Probablemente se deba a que *Gilda* es un personaje ambivalente y no una verdadera *femme fatale*. Sobre el guion, la respuesta a si es una chica decente es afirmativa, pero ya sabemos que las cosas no están tan claras. Es esa ambigüedad moral del personaje, ya sea por elección o porque los fines justifiquen los medios, lo que convierten a Gilda en un tipo de mujer en absoluto tolerable para el nacionalcatolicismo.

Estos no son, por descontado, los únicos factores que pueden ayudar a explicarlo. Un tercer elemento clave es su representación erótica y la agencia sexual con la que se desenvuelve el personaje. Es cierto que también se da en las otras, pero no de un modo tan contundente. Gilda se ofrece como objeto de deseo y a la vez se erige como dueña de su propio cuerpo, y no de una manera clandestina, sino reiteradamente a la vista de todos. Tal vez por ello sorprende tanto que la censura autorizara la exhibición de la película, cosa que no sucedió con otro título, cuya protagonista habría disputado a Rita la cima del escándalo. Nos referimos a Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946). La actriz se convirtió en la España de los cuarenta en una mujer fatal de papel, no de celuloide. Un mito sexual cinematográfico que se construye sobre imágenes estáticas y no en movimiento sobre la pantalla. La razón es evidente. Las revistas publicaban abundantes informaciones y fotografías de la estrella, pero ninguna de sus películas pasó por la cartelera hasta el último tercio de la década.

La encontramos por primera vez entre sus páginas con motivo del estreno en los Estados Unidos de *Las chicas de Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1941). Fue su primer papel protagonista, junto a James Steward, Hedy Lamarr y Judy Garland. Irónicamente era la historia de tres chicas que aspiran a ser estrellas, en la que el personaje de Turner es *descubierto* en los grandes almacenes donde trabaja. El guion fomenta así la propia leyenda de la actriz, que arranca cuando un cazatalentos se fijó en una atractiva jovencita sentada en la barra de una heladería. Es, pues, una chica común, con lo que se incide sobre el lado ordinario que siempre acompañó la configuración de Lana Turner como estrella[316].

316 Richard Dyer, *Only entertainment* (Londres: Routledge, 1992), 79-87.



Figura 33. *Cámara* n.º 15-16, diciembre-enero de 1943.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

Su divorcio con Artie Shaw, tras solo cuatro meses de convivencia, acrecentó su fama, atizada, primero, por dejarse ver frecuentemente en locales de fiesta acompañada por diferentes hombres, y más tarde por contraer un nuevo matrimonio no menos impulsivo ni rocambolesco. Estando ya embarazada, se enteró de que el enlace no era legalmente válido porque su segundo marido, el buscavidas Steve Crane, no había formalizado el divorcio con su anterior esposa. Para evitar ser estigmatizada como madre soltera, se volverían a casar, aunque al cabo de dos años la ruptura fue definitiva. De manera que con solo veinticuatro años, los continuos escándalos amenazaban con hundir su incipiente carrera. En cambio, esta mala publicidad resultó ser finalmente un incentivo, que la Metro empleó para promocionarla[317]. Se dio una excepcional interconexión entre los personajes que interpretó en la pantalla y los episodios de su vida privada aireados por los medios, de manera que a menudo unos parecían ser el eco de los otros[318]. En este sentido, sería comparable con Rita Hayworth como

317 Basinger, *The star machine*, 181-201.

318 Dyer, *Only entertainment*, 79.

ejemplo de estrella manufacturada, ya que solo era caracterizada en papeles que el público pudiera reconocer como verosímiles en su vida, supuestamente real, proyectada por los medios. Su fama no se edificaba en el éxito de sus películas, sino en su imagen de reina del *glamour* y la seducción[319].

Mientras, en España tan solo se sabía de *Las chicas de Ziegfeld* y del resto de títulos en los que participó a principios de los cuarenta junto a otros astros de la Metro por las escasas referencias en la prensa. Esto no era un estorbo para que la actriz fuera adquiriendo cada vez una mayor popularidad. Fue entonces cuando se empezó a construir la imagen de la «nueva estrella refulgente en el firmamento de Hollywood, a la que se augura un porvenir de excepcional esplendor. Lana Turner tiene el cabello rojo flameante, los ojos color avellana y una «figura perfecta»[320].

Se publican fotografías que resaltan su sensualidad y belleza, se la compara con Jean Harlow y se cuenta que en los Estados Unidos se la considera un peligro para los maridos. Un reportaje de *Cámara* recupera sus posados que le valieron «el título de *sweater girl* (la muchacha del jersey)», que a los dieciséis años le proveyó de una legión de admiradores. Dice que los periódicos la llamaban «la novia de América», el tipo de chica «con el que soñaba toda la juventud universitaria norteamericana. Era también la muchacha con la que todo marinero de los Estados Unidos desearía encontrarse en una isla desierta…»[321]. La carga sexual es un elemento fundacional de la imagen de la chica de familia humilde que llega a ser estrella. En ella se combina lo ordinario y extraordinario, de la que esa prenda carente de *glamour* es la mejor muestra: Un simple suéter, barato y práctico, se troca en una ropa descaradamente erótica al ceñir sus senos, y transforma a la chica de la puerta de al lado en una bomba sexual[322].

Una revista afirma que «su rutilante belleza inspira y pone en boca de todos sus admiradores del mundo entero los más sorprendentes elogios y toda suerte de alabanza»[323]. Es el comentario a un retrato a toda plana de la actriz. Una de las tantas fotografías publicadas en estos años que ponen en evidencia su gran sensualidad. En estas páginas, los periodistas insisten igualmente en su fama de devorahombres, en que los romances no le duran más de un mes, que es la «campeona de conquistas y amoríos» o «el sarampión de Hollywood de quien

319 Basinger, *The star machine*, 181-182.

320 «Biografía gráfica de Lana Turner», *Primer plano* n.º 51, 5 de octubre de 1941.

321 David Bosch, «Lana Turner tomaba un refresco de fresa cuando la fama llegó hasta ella», *Cámara* n.º 45, 1 de noviembre de 1944.

322 Dyer, *Only entertainment*, 81-83.

323 *Cámara* n.º 70, 1 de diciembre de 1945.

todos se enamoran». Expresiones que connotan tanta admiración como desprecio, y probablemente temor, hacia una conducta que ojos de las autoridades franquistas son reprobables moralmente.

El cartero siempre llama dos veces hubiera sido el *summum* de su transgresión. Pero la censura no tuvo ninguna duda de que era «inaceptable», y sentenció que es «monstruosa» y que está «archiprohibida». En sus informes, los censores consideraron que «resume tal cantidad de motivos disolventes que resulta una verdadera escuela de criminalidad y vileza, sin que por otra parte, los protagonistas resulten repelentes, ya que por el contrario, casi tienen incluso un tinte atractivo en ella e ingenuo en el otro»[324].



Figura 34. Fotograma de *El cartero siempre llama dos veces*.

La primera aparición en pantalla del personaje de Cora es tan icónica en la historia del cine como la ya comentada de la protagonista de *Gilda*. Un lápiz de labios rueda por el suelo para que acto seguido la cámara nos descubra a una despampanante Lana Turner vestida enteramente de blanco, desde sus zapatos hasta su turbante, pasando por unos pantalones cortos y un corpiño escotado. Una carnalidad que ciertamente abrasaría la tijera de los censores. Si su indumentaria nívea pretendía transmitir una bondad que dulcificara el

[324] *El cartero siempre llama dos veces*. Expediente de censura n.º 8090 (1948). Archivo General de la Administración.

personaje, como al parecer era la intención del director, su efecto fue el contrario, ya que emanaba una sexualidad perversa[325]. La Cora de Turner quedó catalogada, junto a la Phyllis de Stanwyck, como una de las encarnaciones más poderosas de la *femme fatale* en la pantalla. Sin embargo, esta mirada deshumanizadora del personaje no tiene en cuenta que Cora no actúa simplemente por maldad, sino que es una mujer confinada a una vida doméstica convencional junto a un marido con el que se casó por seguridad económica y no por amor, y que ahora la obliga a recluirse en un lugar remoto para que cuide a su cuñada. El crimen es la vía que encuentra para no renunciar a sus sueños[326]. Su acción no merecería disculpas, pero tal vez muchas mujeres verían en ella un reflejo de sus propias frustraciones.

A su enorme erotismo, se añadía una historia turbia que condenó la película al ostracismo en España. Con anterioridad al estreno, la prensa había informado de la adaptación de la novela homónima de James M. Cain, y de las buenas críticas que había cosechado. Asimismo, anticipaba que una de las claves de su éxito radicaba en «la belleza perturbadora de la "star"»: «Nunca estuvo tan linda, tan atrayente, tan sugestiva. ¡Nunca Hollywood materializó mejor la tentación! ¡Oh, Lana Turner! Yo también sería capaz de pelear por ti»[327]. Habría que esperar al estreno de *El extraño caso del Dr. Jekyll* (Victor Fleming, 1941), en noviembre de 1947 en Barcelona y en enero de 1948 en Madrid, para que el público español pudiera disfrutar de la actriz en la pantalla. Con todo, su papel en este filme no correspondía con el que interpretaba en la vida real, que había encandilado a sus seguidores. Su caracterización como una mujer victoriana ingenua fue considerado un error de *casting* que no se volvería a repetir[328]. Con similar retraso se exhibirían otros títulos protagonizados por Turner como *Quiero a este hombre* (Jack Conway, 1941) o *Senda prohibida* (Mervyn LeRoy, 1941), mientras que otra media docena no fueron aquí distribuidos.

No fue necesaria tanta espera para disfrutar de *La calle del Delfín Verde* (Victor Saville, 1947), *La rival* (Mervyn LeRoy, 1948) y sobre todo *Los tres mosqueteros* (George Sidney, 1948). En diciembre de 1949, su Lady de Winter, tan bella y seductora como taimada, era capaz de engatusar tanto a D'Artagnan, a quien interpretaba Gene Kelly, como a los espectadores que la admiraban

325 Belluscio, *Vestir a las estrellas: la moda en el cine*, 191.

326 Grossman, *Rethinking the femme fatale in film noir*, 41.

327 Raúl Faria de Fonseca, «Lana Turner y la más famosa frase de la guerra», *Primer plano* n.º 311, 29 de septiembre de 1946.

328 Basinger, *The star machine*, 196-198.

desde las butacas. Es una vampiresa traspasada del género negro al de aventuras, que arrastra a los hombres a la perdición por tal de conseguir sus propósitos. La hermosura de su rostro es su arma demoledora. Velada entre sombras en su primera aparición en el interior de un carruaje, para luego emerger a luz con todo «su fulgor de arpía». Su decapitación es asimismo una metáfora, después de urdir un engaño, cuando encerrada en una mazmorra, desprovista de lujos y con la caballera dorada suelta, oraba con fingido gesto contrito antes de cometer su último y más vil crimen[329].

A pesar de su patente ruindad, el mosquetero Athos, de noble cuna, con quien se casó cuando era una joven campesina y a quien acto seguido traicionó, es incapaz de dejar de amarla hasta el mismo instante en que la pone en manos del verdugo para su ejecución. Y es también una mujer marcada, con una flor de lis inscrita a fuego sobre la piel de su hombro para que todo aquel que alcance a atisbar su desnudez esté advertido del riesgo en que incurre. No hace falta insistir en la moraleja, más aún cuando su antagonista femenina es la bondadosa esposa de d'Artagnan, a quien da vida June Allyson, contrapunto de Lana Turner dentro y fuera de la pantalla. Junto a Dick Powell formaba «el matrimonio más feliz de Hollywood»[330], y las revistas la presentaban reiteradamente como prototipo de la esposa ideal.

El personaje de Turner en *Los tres mosqueteros* era la confirmación de un magnetismo destructor del que se hacían eco las páginas de las revistas. Su último tórrido idilio había sido, ni más ni menos, que con el galán Tyrone Power. Se la acusaba de haber provocado la ruptura con su esposa, la actriz francesa Annabella, para al poco tiempo abandonarlo y casarse con el millonario Bob Topping.

Hasta para los estudios de Hollywood tanta intensidad sentimental resultaba arriesgada, y por ello su imagen era contrarrestada con la distribución de numerosas estampas familiares, en la que la actriz posaba junto a su hija. Se advertía de que su realidad auténtica era la de madre feliz y entregada. En un reportaje gráfico de *Primer plano* sobre la nueva ceremonia nupcial aparece su hija como «damita de honor» acompañando a los novios[331]. El texto de la crónica adopta un leve tono cínico con referencias a su anterior amante o recordando su apelativo de «chica del *sweater*». Pero las fotografías resultarían provocadoras, en tanto que normalizan un modelo de familia no tradicional.

329 Roberto Amaba, *¡Esas mujeres!: retratos del Hollywood dorado* (Valencia: Shangrila, 2022), 119-122.

330 «Fuera del paltó», *Cámara* n.º 116, 1 de noviembre de 1947.

331 «Se casó Lana Turner», *Primer plano* n.º 396, 16 de mayo de 1948.



Figura 35. ***Cámara*** **n.º 66, octubre de 1945. Fuente: Filmoteca Española.**

¿Hasta qué punto estas miradas contrapuestas entre su imagen seductora y la maternal suponían un balance en los mensajes o un cortocircuito en sus posibles interpretaciones? En el discurso nacionalcatólico, la utilización de la sexualidad como *arma de mujer* no era una simple impostura que pudiera fácilmente perdonarse. La decapitación de Lady de Winter tendría su correlato en la condena moral por una vida plagada de romances y escándalos. No era esa, en absoluto, una actitud tolerable en una mujer, por más que cumpliera a su vez con su rol de madre. Es más, ¿era posible ser una buena madre si se carecía de virtud? ¿Cómo se podía de este modo transmitir una formación cristiana a los hijos? No, desde luego, Lana Turner era una estrella incómoda. Pero tan atractiva… Tal vez por ello las revistas alertan a las lectoras de «los espantosos idilios» y de su «triste historia», pues «con este rostro no debiera ser desgraciada. Pero Lana Turner confiesa que lo es». El motivo es que no ha encontrado la estabilidad en el amor. «Está dentro de ese tipo de mujeres

"glamour", demasiado bellas y publicitarias, con las que nadie se casaría»[332]. Una aseveración incongruente si se tiene en cuenta que iba por su tercer marido y que solo se explica como un aviso para navegantes.

Las modelos problemáticas para el franquismo

Debido a la desconfianza que *La dama de Shanghái* generaba entre los directivos de la Columbia, que obligaron a Orson Welles a acometer importantes cortes en el metraje, su estreno en las salas norteamericanas fue posterior al del siguiente filme rodado por Rita Hayworth, *La diosa de la danza* (Alexander Hall, 1947). En España, este desfase no se dio, puesto que este último título llegó a los cines en octubre de 1949, es decir, un año más tarde que el primero. Sin embargo, tuvo lugar uno mucho mayor. Al mes siguiente, comenzó a proyectarse en las salas *Las modelos*, una producción de 1944.

Las repercusiones en la construcción de la imagen de la estrella son distorsionantes. Se trata de una película que hay que englobar entre el grupo de comedias sentimentales que pretendían proporcionar vías de escape durante los momentos de tensión bélica. De las rodadas por Hayworth, aquí solo se había exhibido *Bailando nace el amor*, pero lo que sí es trascedente es que ahora cada título era inevitablemente interpretado tras el terremoto de *Gilda*. Su nueva presencia en la pantalla estaba mediatizada por el significado que la estrella había adquirido en esos momentos. Asimismo, su relación sentimental con el príncipe Alí Khan ya había saltado a la prensa, y no deja de ser curioso que uno de los personajes del filme, precisamente un adinerado empresario que la pretende y que le ofrece el acceso a un mundo de lujo, se dirija al suyo, casualmente, como «princesa».

La estrella era obviamente el gancho comercial de la película, y en concreto la oportunidad de verla en España por primera en technicolor. Los anuncios promocionales destacaban esta característica del filme y acompañaban como reclamo que se trataba de una «revista» para disfrutar de «¡Lujo! ¡Belleza! ¡Alegría!»[333]. Ese mismo sentido del espectáculo, los números musicales y la belleza de las bailarinas, eran igualmente destacados en las críticas, que también remarcaban su tono amable de comedia romántica. En general, el papel de Rita Hayworth no fue especialmente reseñado, si bien *Fotogramas* tampoco evitó echar la mirada atrás y se congratulaba de recuperar la mejor versión de la actriz,

[332] «Los espantosos idilios de Lana Turner», *Primer plano* n.º 444, 17 de abril de 1949.

[333] Publicidad de «Las modelos», *ABC*, 8 de diciembre de 1948 y 23 de diciembre de 1948.

sin «el alboroto de Gildas ni el «error» de *La dama de Shanghái*. Simplemente una muchacha «que canta de modo encantador, y posee una personalidad atractiva a quien es grato admirar» sobre el «fondo frívolo» del *music-hall*[334].

Por tanto, se podía inferir que Hayworth había descarrilado una carrera, que debía haberse mantenido en los cauces del género musical. Una historia de la que además se desprendían algunos mensajes conservadores respecto a las relaciones de género. Rusty Parker (Rita Hayworth) es una bailarina de un club nocturno de Brooklyn que es tentada a triunfar en Broadway, pero que finalmente renuncia a convertirse en una figura del teatro musical por fidelidad a su novio Danny (Gene Kelly). La elección entre la carrera y el amor, que aquí en España a menudo los periodistas planteaban a las actrices cinematográficas, se salda con una respuesta normativa. No obstante, su novio no le exige que deje el trabajo, sino que continúe haciéndolo junto a él, aunque sea en un ambiente modesto. Rusty renuncia a los oropeles y a la fama en favor de la camaradería con su compañero, si bien realmente es una posición subordinada puesto que él es el director del espectáculo. De todas maneras, como alegoría de la domesticidad resulta forzada, y el coste de su sacrificio de ascenso social, elevado. Con todo, la recompensa vale la pena, ya que su inmersión en el mundo de los ricos le estaba conduciendo hacia el alcoholismo, por mucho que simplemente se sugiera, y a un estado depresivo. En contraste a esta dura advertencia contra la aventura de volar, la alegría del baile final expresa la felicidad del retorno al hogar. Por si fuera poco, no debemos creer que estamos ante un episodio aislado. Hayworth se desdobla en el papel de su abuela Maribelle, que vivió justamente su misma experiencia. Gracias al acierto de su antepasada, que como se encarga de pregonar la protagonista disfrutó de una vida muy feliz, el ciclo reproductivo no se ha interrumpido y se refuerza así el valor capital de la familia. A saber, nada disonante con el discurso de género y pronatalista auspiciado por el régimen.

No obstante, la exhibición de su cuerpo en diferentes secuencias del filme, si bien erotizado en mucha menor medida que en los últimos filmes estrenados, no se ajustaría de igual modo al discurso de la represión moral. Probablemente, porque más que ante la advertencia de una pulsión que debe ser reprimida, nos encontramos, en el sentido apuntado por Michel Foucault, ante una determinación del objeto de deseo y de sus límites. El sexo no es cosa que el poder solo juzga sino que administra y regula, dado que hay una necesidad de reglamentarlo «mediante discursos útiles y públicos»[335]. Y así sucede también con

[334] «Las modelos», *Fotogramas* n.º 49, 15 de noviembre de 1948.

[335] Foucault, *Historia de la sexualidad*, 34.

la mojigata censura franquista. En el filme, se nos consiente contemplar a mujeres bonitas que enseñan las piernas y el torso y lucen vestidos escotados en un espectáculo de variedades. Nos trasladan a un ambiente de frivolidad poco recomendable, pero que tampoco era escandaloso en el ambiente nocturno de las grandes ciudades.

Algunos autores han subrayado igualmente la cosificación a la que eran sometidas las bailarinas en esta como en otras cintas similares. Estas mujeres se situarían bajo la mirada apreciativa de la audiencia masculina, dominante y privilegiada en el devenir de la historia[336]. Son producciones que se mantienen en la línea original del género que, ambientadas en el mundo del espectáculo, integra las actuaciones en la propia trama. En *Las modelos*, no obstante, nos encontramos ante una de las primeras películas renovadoras del género, gracias a las coreografías vanguardistas y a la puesta en escena introducidas por Gene Kelly[337]. Es innegable que las coristas se constituyen como objeto para el placer visual, pero es discutible que su contemplación solo pueda ser interpretada de este modo. Mediante su cuerpo, la mujer puede expresar también una transgresión sexual como desafío a la normatividad de género. Sobre la pantalla, estas actrices rememorarían a las artistas del espectáculo, que ya al menos desde del período finisecular, utilizaban su capacidad de seducción como un instrumento de acceso a la celebridad, y ponían en evidencia que el conflicto entre cosificación y agencia femenina, entre reificación y empoderamiento, son difíciles de resolver[338].

En este caso, asistimos además a la transformación de la humilde corista en chica de portada, que es la traducción del título original de la película. A través de la cosmética y el vestuario, Rusty alcanza la cualidad del *glamour*. Esta secuencia es una sucesión de planos de gente que pulula alrededor de la protagonista para ofrecerle ropas, maquillarla o peinarla. El espectador disfruta del proceso y admira su resultado: así es como debe ser una mujer, y todas deberían asemejarse a ella, parece decirnos[339]. Se puede interpretar como una reducción a un producto mercantilizado, ya sea para el voyerismo masculino o la imitación consumista femenina. Pero también, nuevamente, como una posición de empoderamiento y de éxito profesional, a la que significativamente tendrá que renunciar para convertirse en una feliz esposa ordinaria.

336 Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

337 Miret, *Películas clave del cine musical.*

338 Isabel Clúa, *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle* (Barcelona: Icaria, 2016), 9-13.

339 Basinger, *A Woman's view*, 144-149.



Figura 36. Fotograma de *Las modelos*.

En añadidura, cuanto ha conseguido no se lo debe a su pareja, y aunque sea la chica de la portada, no es, al igual que Rita, una mujer pasiva, pues sabe actuar y bailar y vive de su talento. En una de sus discusiones, precisamente Rusty acusa a Danny de que se comporta así porque le ha sentado mal que ella haya triunfado puesto que es él quien quiere ser el importante. No olvidemos que la película fue producida antes del fin de la guerra y que está anticipando el conflicto de género ante el creciente papel adquirido por las mujeres en la retaguardia. La cinta no sugiere que no puede triunfar sin él, sino que no alcanzará la felicidad sin amor. La belleza la empodera, pero con un poder limitado y de origen sospechoso, que no la hará feliz. Según concluye Jeanine Basinger, probablemente ninguna otra película glorifique tanto el *glamour* mientras que a la vez trata de convencer a la audiencia que no acepte su falsa llamada[340]. Danny le insiste a su novia que el éxito le llegará por sus pies, no por su cara, en otras palabras, no por poseer un rostro bonito (que podíamos extender al resto de su fisonomía), sino por su capacidad profesional. Un mensaje contrario a la pasividad femenina propugnada por el régimen.

En este sentido, el personaje de Rusty nos devuelve al dinamismo ya mencionado respecto a Gilda. No es una muchacha pasiva, sino que a través de la danza expresa sus sentimientos y anhelos y emite señales de alegría y de autoestima, de libertad y vitalidad. Es cierto que la mayoría de los números musicales, aunque no entendamos las letras, escenifican a mujeres bellas que bailan

[340] Basinger, *A Woman's view*.

junto a hombres para seducirlos o que compiten con sus compañeras para conseguirlo. Pero en su actuación en el gran teatro de Broadway, en un escenario de unas dimensiones irreales en el que desciende por una pasarela interminable con un efectista vestido dorado, las tornas se giran, y es ella no solo la admirada por los fotógrafos que se arremolinan a su alrededor, sino la dominadora y dueña de la situación. Tampoco Rusty ha sido en ningún momento anterior una chica conformista. No se ha dejado amilanar por las presiones de su novio y su amigo para que no se presentara a las pruebas y ha sido ella quien ha tomado sus propias decisiones.



Figura 37. Fotograma de *Las modelos*.

No estamos por tanto ante un modelo de mujer franquista resignada y doméstica, sino ante una mujer trabajadora y activa. Exactamente como era Rita Hayworth en la vida real, como demuestra que se convirtiera en empresaria y formara su propia productora, la Beckworth (acrónimo derivado del nombre de su hija y de su apellido). Era la primera actriz de Hollywood en hacerlo desde los años veinte[341]. Una iniciativa con la que ganaba en independencia respecto a la Columbia, a la que seguía vinculada, a la vez que participaba de los beneficios obtenidos por sus películas. Las revistas españolas lo comentaron, sin concederle demasiada importancia, aunque en algún texto se trasluce la inquietud ante una actitud masculinizada: «Ya no se preocupa del amor, que parecía hasta ahora la gran razón de su vida. La zarina de las "pin-ups", de las "cover-girls", de las "glamons-girls" (sic), ha decidido convertirse en "hombre de negocios"»[342].

341 McLean, «Betty Grable and Rita Hayworth».

342 «Otra vez "Carmen". Rita Hayworth es su intérprete», *Primer plano* n.º 398, 30 de mayo de 1948.

4. Escándalos de cine y de prensa rosa

En 1948, la gran estrella de Hollywood saltó de las portadas de los *fan magazines* a las de las revistas del corazón e incluso a las de la prensa generalista. El motivo: su relación sentimental y posterior boda (y divorcio) con el príncipe Alí Khan. Su padre, el multimillonario Aga Khan, era el líder espiritual de los musulmanes ismaelitas, lo que le confería el aura de pertenecer al círculo selecto de las familias de la realeza. Alí Khan, con una reputada fama de seductor, en esos momentos todavía estaba casado con la madre de sus dos hijos, mientras que Rita tampoco había conseguido aún el divorcio de Welles. El escándalo fue acallado más tarde con la propuesta formal de matrimonio, en la que para el público ella era redimida como una «Cenicienta» y él, el Príncipe, de título metafórico y real, fue introducido en la esfera del *glamour*[343]. Por tanto, los ingredientes para ser la comidilla de los periodistas estaban servidos y en buena medida, la imagen estelar de Rita se vio engullida por su nueva condición de personaje de la prensa rosa.

La historia comenzó cuando Rita, agotada tras años de trabajo sin descanso, se concedió un viaje de vacaciones por Europa. Había mantenido una relación sentimental con el magnate Howard Hughes, y durante el rodaje de *Los amores de Carmen* descubrió que estaba embarazada de él. Convertirse en madre soltera no era una opción que contemplara y decidió abortar. Por complicaciones derivadas de esta intervención, cuando llegó a Francia tuvo que ser hospitalizada, aunque ante la prensa se justificó como que había padecido un problema infeccioso y de anemia[344]. En el mes de julio de ese año, en la Costa Azul, conoció a Alí Khan. Ella regresó a los Estados Unidos en septiembre y él fue a visitarla. A partir de entonces, el romance tuvo un seguimiento pormenorizado en la prensa norteamericana.

[343] Gundle, *Glamour: A history*, 205-207.

[344] Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 145.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.05
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

En el escándalo que provocó la noticia pueden observarse algunas reacciones racistas en las expresiones despectivas utilizadas para referirse al príncipe musulmán como *playboy* mimado, potentado oriental, malcriado, egoísta, o fabulosamente rico. Valoraciones que se añadían al hecho del nacimiento prematuro de la hija de la pareja, a los siete meses de la boda. Rita abandonó entonces Hollywood por una larga temporada, que inicialmente iba ser puntual, y que paradójicamente fue interpretada como una renuncia permanente al trabajo en favor del matrimonio y la maternidad. Así, entre 1949 y 1952, fue una estrella de cine circulando fuera de sus cauces habituales, como protagonista de la más fabulosa historia de amor, según los titulares de las revistas[345].

El escándalo Ingrid Bergman-Roberto Rossellini y las fronteras fluidas

Adrienne McLean ha comparado este *affaire* extramatrimonial con el vivido por otra estrella de Hollywood en fechas similares: el de Ingrid Bergman con el director italiano Roberto Rossellini, también ambos casados y con hijos. Realmente, la comparación ya estaba siendo practicada por los cronistas de la época. Recurrieron a ella, en primer lugar, para contraponer la inestabilidad familiar de Hayworth a la de «por lo menos, veintidós matrimonios felices» de Hollywood, entre los que citaba los doce años de vida conyugal de Bergman o los veinticinco de Spencer Tracy[346]. Más adelante, cuando sus posiciones *morales* se equipararon, sirvieron para enjuiciar los malos comportamientos de las actrices a colación de un hipotético «Plan Finneran», por el que se «autoriza a los directores de cinematógrafos a negarse a proyectar las películas de estrellas que desacreditan la industria cinematográfica con su mala conducta», del que se mencionaba a Hayworth y Bergman como sus primeras afectadas. Ahora bien, ya vaticinaba que «el conflicto entre la virtud y el comercio no durará mucho». Rita había «regularizado su situación mediante una boda fastuosa» y, en cualquier caso, «¡ya se encontrará la manera de justificar el proceder de la que en un tiempo fue la actriz más seria de Hollywood!»[347]. *Business is business*, parece admitir.

345 McLean, *Being Rita Hayworth*, 90-96.

346 Richard Barrie, «Hollywood. Instantáneas de última hora», *Fotogramas* n.º 51, 15 de diciembre de 1948.

347 Richard Barrie, «Hollywood. Instantáneas de última hora», *Fotogramas* n.º 65, 15 de julio de 1949.

Ambas estrellas, además, se quedaron embarazadas antes de sus respectivos matrimonios. Sin embargo, se ha venido señalando que mientras que el escándalo en torno a Hayworth no afectó negativamente su carrera, el de Bergman operó en sentido contrario. Una aseveración que, en lo que respecta a la actriz sueca, habría que matizar, ya que a pesar del tratamiento que el asunto recibió por los medios, no hay indicios que nieguen que siguió gozando del favor popular[348]. Hay, pues, que desconfiar de que los escándalos aireados por la prensa y vociferados por grupos activos respondan al sentir de la mayoría de los seguidores. Una necesaria prevención que también podemos aplicar en lo referido ya anteriormente sobre Rita Hayworth en España.

Esta disparidad en las consecuencias de ambos escándalos se ha sostenido sobre el argumento de que mientras que su romance no rompía con la imagen de vampiresa de Rita, sí se decepcionaría a los fans que se habían identificado con la Bergman pura y honesta de títulos como *Las campanas de Santa María* (Leo McCarey, 1945) o *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948). Cuando David Selznick se trajo en 1939 a Bergman desde Suecia, ya jugó en su promoción la baza de presentarla como una madre de familia tranquila y formal, profesional y trabajadora. No obstante, existen razones para cuestionar esta visión. Así, sus papeles de mujeres rayanas en la prostitución o la promiscuidad en películas como *Encadenados* (Alfred Hitchcock, 1946) o *Arco de triunfo* (Lewis Milestone, 1948) lo desmentirían. En sentido contrario, la imagen cinematográfica de Hayworth como vampiresa sería contrarrestada por su reiterada proyección como madre y por sus papeles amables en las comedias musicales que había protagonizado. Es verdad que Rita contaba con dos divorcios en su haber y que se dejaba ver con otros hombres en locales de ocio. Pero se reconocía que sus exmaridos habían resultado ser completamente inadecuados y que en sus salidas nocturnas buscaba una nueva pareja con la que reconstruir un hogar. Por otra parte, Lana Turner también había interpretado a vampiresas y solicitado divorcios y en esas fechas no era objeto de escándalo, mientras que Bergman se suponía que mantenía un matrimonio feliz. De modo que unos hechos similares tenían repercusiones diferentes en la imagen de cada estrella y los motivos por los que así sucedía no son fáciles de dilucidar. En cualquier caso, el escrutinio al que ambas actrices fueron sometidas guardaría relación con los discursos sobre el matrimonio en el ambiente posbélico de los Estados Unidos, en los que las estrellas de Hollywood podían funcionar como símbolos.

348 Adrienne McLean, «The Cinderella Princess and the instrument of evil: Surveying the limits of female transgression in two postwar Hollywood scandals», *Cinema Journal* 34, n.º 3 (1995), 36–56.

La reconducción del idilio de Hayworth y Khan hacia el cuento de la Cenicienta estuvo ayudada porque no pronunciaron declaraciones altisonantes, pronto la pareja consiguió sus respectivos divorcios y no hubo contratiempos para la boda. En cambio, Bergman encontró la resistencia de su marido para concedérselo y tampoco ella manejó hábilmente los rumores e informaciones sobre su embarazo. *Stromboli* (1950), su primera película con Rossellini, no tuvo una acogida entusiasta en la taquilla, pero es arriesgado atribuirlo unívocamente al escándalo y obviar que probablemente no era un título muy atractivo para la audiencia. Tampoco Bergman y Rossellini ofrecieron explicaciones públicas que hubieran calmado los ánimos. Con todo, el alboroto no duró demasiado. La carrera de la actriz en los Estados Unidos volvió pronto a recuperarse y le fue concedido el premio Óscar a la mejor actriz por *Anastasia* (Anatole Litvak, 1956)[349].

Este sería el panorama general y la comparación entre ambos sucesos tal como fue vivido en los Estados Unidos. Sin embargo, no hay que dar por sentado que en España se reprodujera fidedignamente este esquema. Ingrid Bergman era una de las actrices mejor valoradas y populares y las revistas españolas llevaron a cabo un detallado seguimiento de la carrera de la actriz, que, si bien estuvo condicionada por la proyección internacional de la estrella, adquirió matices propios. Se hicieron eco de las informaciones procedentes de los Estados Unidos, pero también difundieron el punto de vista europeo, y en particular de Italia, su país de acogida, y Suecia, su tierra natal. Todo ello pasado por el tamiz del nacionalcatolicismo, de la censura periodística y de las grietas y reinterpretaciones que proporcionaba un material tan jugoso. Vale pues la pena detenernos un poco en el análisis de la construcción estelar de Ingrid Bergman en España.

Al igual que hemos visto con Rita Hayworth, su filmografía llegó a nuestro país con un notable retraso, debido principalmente por la conflagración mundial, aunque no padeció un desorden tan acusado. Su primer título importante que entró en la cartelera fue *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) en septiembre de 1946, curiosamente tan solo unos meses después de su estreno norteamericano. Tres de sus películas ya habían sido exhibidas, pero sin apenas resonancia mediática. La primera referencia que hallamos en las revistas cinematográficas es muy temprana, ya que en abril de 1939 *Radiocinema* informaba de que la actriz sueca había sido contratada para trabajar en Hollywood. A finales del año siguiente, *Primer plano* la presentaba como la nueva revelación. Poco más sabremos de ella durante la primera mitad de la

349 McLean, «The Cinderella Princess».

década, salvo la publicación de alguna fotografía y anotaciones que la señalan como la probable sucesora de su compatriota Greta Garbo. Extrañamente, ambas cabeceras, de filiación falangista, aluden a la adaptación de la novela de Ernest Hemingway *Por quién doblan las campanas* (Sam Wood, 1943), ambientada en la Guerra Civil española, que la dictadura prohibiría. Narran con total normalidad cómo la actriz realizó una gira para presentarla y animar a los soldados norteamericanos[350]. Poco después aparecerán otras noticias, como su Óscar por *Luz que agoniza* (George Cukor, 1944), que contribuirá a que se le dediquen las primeras portadas.

A partir de mediados de 1946, la cartelera española comenzará a acoger regularmente sus películas que fijarán la imagen de la estrella, aunque ofrecen un mosaico complejo. En línea con la campaña ideada por Selznick, se conforma como una artista bella pero no glamurosa, natural, con frescura y sin artificios, alejada del exotismo de otras europeas como Garbo o Marlene Dietrich. Se destacaba la expresividad de su rostro y su mirada, capaz de transmitir emociones, y la vulnerabilidad que entrañaban muchos de sus personajes[351].

Casablanca (Michael Curtiz, 1942) fue estrenada en Madrid el 19 de diciembre de 1946. La prensa cinematográfica pasó un tanto de puntillas sobre la película, que si bien concitó críticas positivas no dio pie a portadas ni acaparó informaciones, como sí había hecho *Recuerda*. Tal vez fuera que no resultaba del agrado de algunas instancias del régimen por su sustrato político, a pesar de que la censura borrara mediante el doblaje el pasado del personaje de Humphrey Bogart como combatiente por la República durante la Guerra Civil, al igual que después pasaría con el protagonista de *La dama de Shanghái*[352]. Con todo, cabe presumir que la cinta no pasaría en absoluto desapercibida para el público y que, como en otras latitudes, se vería subyugado por esta historia de amor romántico, sacrificio y lealtad patriótica, en este caso, a los valores democráticos. Probablemente su visionado acabada la guerra mundial en un país no beligerante restara fuerza a esa invocación al idealismo que transmite la cinta, aunque no por ello perdiera su capacidad emotiva, más aún entre quienes sintieran aquel conflicto como una oportunidad que pudiera haber cambiado el rumbo histórico en España.

350 «Viaje instructivo de Ingrid Bergman», *Primer plano* n.º 202, 27 de agosto de 1944.

351 Constantine Santas y James M. Wilson, *The essential films of Ingrid Bergman* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2018), XI-XVIII.

352 Javier Coma, *La brigada Hollywood: guerra española y cine americano* (Barcelona: Flor del Viento, 2002), 18-20.

Era una película para el lucimiento de Bogart, y a ello se aplica tanto la puesta en escena como el punto de vista narrativo que impele al espectador a identificarse desde el primer momento con el personaje de Rick. En el marco ideológico orientalizante y colonialista que presenta el filme, el personaje de Ilsa encarna la pureza y superioridad de la raza blanca, norte-europea para ser más precisos, que es erigida a una categoría universal. El rostro de Ingrid Bergman es enfatizado mediante una iluminación que resalta la blancura de su tez y dibuja un angélico y dulcificado halo en torno a su silueta, que remite a la iconografía cristiana de la Virgen. Su rostro es fetichizado a lo largo de la película, como contrapunto al oscurecido de Rick, metáfora de la piel curtida del héroe, de su desengaño y muestra de la convención hollywoodense de que el deseo masculino alberga pasiones oscuras que deben ser controladas. La imagen estelar impoluta de Bergman influyó muy probablemente en su contratación para dar vida a una mujer tentada por la infidelidad y que transita por la frontera del adulterio de manera que resultara aceptable. Sin embargo, en la escena final, ella es una testigo silenciosa ante Rick, quien toma las decisiones por los dos[353].



Figura 38. Fotograma de *Casablanca*.

[353] Isabel Carrera Suárez, «El rostro femenino de Europa: *Casablanca*, Ingrid Bergman y el orientalismo del cine clásico de Hollywood», en *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, ed. por María del Carmen Rodríguez Fernández (Madrid: Jaguar, 2006), 45–66.

En los Estados Unidos, como más tarde sucedería en España, la película sirvió para robustecer su proyección como estrella. Incidiría en su visión sufriente, que también ofrecería *Luz que agoniza*, que comenzó a exhibirse por esas mismas fechas. Sin embargo, tampoco se excluyen lecturas alternativas en favor de una agencia femenina que se irán desarrollando posteriormente, pero que ya pueden atisbarse. Así, en *Casablanca*, Ilsa es una mujer radiante que inspira a los hombres a perseguir el bien. Su pasividad oculta a su vez una sexualidad que existe en el fuera de plano y en el pasado[354]. Ese «siempre nos quedará París» puede ser interpretado también como una ventana hacia la felicidad y el disfrute de una vida propia, a no a ser un mero naipe en un mundo regido por hombres.

A finales de 1947, se estrenó *Las campanas de Santa María*, un título que, a nuestros efectos, reviste especial interés. Era una secuela de *Siguiendo mi camino* (Leo McCarey, 1944), que había alcanzado un enorme éxito en los Estados Unidos. Bing Crosby repetía en el papel del padre O'Malley e Ingrid Bergman vestía los hábitos como la hermana Benedicta. Una historia que ensalzaba la religión y la moral conservadora, y que el sector católico del régimen saludaría con entusiasmo, pero que las revistas juzgaron como anodina.

Para Maureen Sabine, este personaje reforzó su encarnación como «the spirit of a modern Magdalene», en un proceso de conversión de santa a prostituta y nuevamente a santa, que ya había apuntado en *Casablanca*. Como la Magdalena bíblica, su matrimonio con el líder de la Resistencia francesa podía ser entendido como un acto de arrepentimiento y exoneración de una anterior vida en pecado. En *Las campanas de Santa María* también se sugiere que una huida del pasado la ha conducido a esa escuela parroquial, y sobre todo cobra una mayor claridad la expresión del autosacrificio a través del lenguaje corporal[355].

Por supuesto, esta enunciación que toma la forma de relato de mujer caída y redimida encuentra su sentido completo con su condena por el escándalo Rossellini y su posterior restauración, a la que luego nos referiremos. Sin embargo, vale la pena no obviar las fisuras que sus personajes van dejando abiertas en la construcción de su imagen de estrella. Valgan como ejemplo las ya señaladas para el caso de Ilsa, que incluso también pueden observarse en el de la

354 Robin Blaetz, «Ingrid Bergman: The face of authenticity in the land of illusion», en *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, ed. por Sean Griffin (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011), 50–69.

355 Maureen Sabine, «Ingrid Bergman–A modern Magdalene: "Saint to whore and back again" in *Casablanca*, *The bells of St. Mary's* and *The Inn of the sixth happiness*», *Theology & sexuality* 13, n.º 1 (2006), 63–78.

hermana Benedicta. Así, la belleza y la emoción capaz de irradiar tan solo con su rostro ceñido por la toca esbozan la ilusión de un amor platónico entre los protagonistas[356], que en ocasiones se aproxima a una comedia romántica de guerra de sexos. Eso sí, se deja bien patente la subordinación de género, en la que la monja debe obediencia a la autoridad eclesiástica[357].

Fuera de la pantalla, junto a los reportajes sobre su actividad cinematográfica, las publicaciones la retratan como una mujer sencilla a la que disgustan las excentricidades de Hollywood. Un periodista español la describe como una madre feliz, con un matrimonio ejemplar. Peter Lindstrom, médico de profesión, «no pone cortapisas al trabajo que tanto siente su mujer, pero en calidad de marido no acepta quedar relegado en segundo término como si fuese el complemento de la actriz»[358]. En un texto menos doctrinario, pero igual de elogioso, una firma extranjera destaca asimismo sus valores familiares, su naturalidad y extensa cultura y la califica como «la Divina sueca número dos», como sucesora de Greta Garbo[359].

Su aureola de perfección es sublimada a través del personaje de Juana de Arco. Tras encarnar a la Doncella de Orleans en el teatro, fue escogida como protagonista del filme sobre la santa dirigido por Victor Fleming en 1948. No cabe duda de que una producción que promovía la exaltación de un símbolo de la nación y del catolicismo sería muy aplaudida por el régimen franquista. No importa que sea a Francia a quien se glorifique, porque esas loas a la patria, a una nación fundada en la Providencia divina y no en las revoluciones liberales, facilitaba realizar las traslaciones oportunas. La pérfida Albión, el pueblo dócil y fiel, la preservación frente al vicio y el pecado de la carne… son otros referentes que pueden ser incorporados al discurso oficial.

No era, por supuesto esta la intención que animaba a los norteamericanos en la recuperación de la historia de la Doncella. Significativamente, casi todos estudios cinematográficos trabajaron por estas fechas sobre proyectos inspirados en ella. Una reivindicación de su figura que ha sido relacionada con las tensiones generadas por la vuelta al hogar de las mujeres tras la guerra. En esencia, y sin descartar fisuras y reapropiaciones del discurso, se proponía la enseñanza de

356 Santas y Wilson, *The essential films of Ingrid Bergman*, 62-68.

357 Sabine, «Ingrid Bergman–A modern Magdalene».

358 Antonio Losada, «Hollywood contrató a a Ingrid Bergman mientras daba a luz a su hija Pía», *Imágenes* n.º 24, abril de 1947.

359 Jack Wade, «La Divina sueca número dos es una mujer sencilla», *Primer plano* n.º 299, 7 de julio de 1946.

que la misión pública de las mujeres era un hecho extraordinario en un momento de crisis, que finalizaba con su sacrificio y renuncia, momento en que adquiría su verdadero valor[360].

En España, esta analogía no tenía correlación con el presente, pero la película fue igualmente muy celebrada. Las críticas hacia la interpretación de Bergman no podían ser más lisonjeras. La publicidad y los artículos informativos incidían en su carácter de santa y de guerrera. Un amplio reportaje gráfico sobre la gira promocional de Bergman por los lugares reales donde transcurrieron los episodios históricos es titulado por *Primer plano* como una «peregrinación». Se alternan fotografías del filme con las captadas durante su visita a Rouen u Orleans, algunas en actitud arrobada, y deliberadamente se busca la confusión entre personaje y actriz, mientras se omite que profesaba la confesión protestante[361].

Sin embargo, sería un error considerar que *Juana de Arco* albergaba solo un mensaje reaccionario, puesto que permitía ser leída como una contestación en clave de género. En primer lugar, podía ser asimilada a otras recreaciones históricas peculiares del cine del primer franquismo, como *Agustina de Aragón* o *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1950 y 1951), en las que las espectadoras podían identificarse con protagonistas dotadas atributos reservados al comportamiento masculino[362].

Asimismo, es cierto que la sensibilidad, aunque no exenta de determinación, que Bergman imprime a su personaje lo desdibuja como paradigma de mujer fuerte. Sin embargo, sirve para humanizarla y hacer más flagrantes los atropellos que padece por el hecho de ser mujer. Las mofas que al principio le dirigen los capitanes por presentarse en el campo de batalla con armadura, no distan demasiado de la ridiculización a las que fueron sometidas las milicianas de la Guerra civil. En el juicio, ella comparece sola en una sala atestada de hombres, que la asedian día tras día con las mismas preguntas sin atender a sus respuestas. La acusan de bruja por haber alcanzado un conocimiento superior, y vestir ropas de hombre en un campamento militar es considerado un delito no menor que el de la herejía. Sus transgresiones la conducen a una condena irremediable, pues la mínima pena que el tribunal le ofrece a cambio de su claudicación pública es el confinamiento de por vida. Por si fuera poco, durante todo el proceso exige,

360 Robin Blaetz, *Visions of the Maid: Joan of Arc in American film and culture* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2001), 118-139.

361 «La peregrinación Juana de Arco de Ingrid Bergman», *Primer plano* n.º 425, 5 de diciembre de 1948.

362 Labanyi, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo».





Figura 39. ***Primer plano*** **n.º 425, 5 de diciembre de 1948.**
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

sin éxito, ser trasladada a una prisión custodiada por mujeres, pues alega que no puede descansar ni de día ni de noche, con lo que se sugiere que está siendo objeto de continuas agresiones sexuales por parte de sus carceleros.

El estreno de la película en Madrid, en febrero de 1950, coincidió con un elemento inesperado. Situada sobre un pedestal, no es de extrañar que la sucesión de noticias de que Ingrid Bergman, tras abandonar a su familia y a su patria adoptiva, estaba embarazada de su nuevo amante impactó como una bomba. No obstante, su onda expansiva sufriría distorsiones al cruzar las fronteras geográficas y políticas. En la dictadura franquista ese tipo de comportamiento femenino era intolerable, aunque las revistas propiciaron cierta confusión en el manejo del flujo informativo que recibían.

En los Estados Unidos, la actitud de Bergman fue tomada como escandalosa. Los divorcios entre estrellas estaban a la orden del día, pero no así que una madre se separara de sus vástagos y menos aún que engendrara un hijo fuera del matrimonio. A ello se sumaba un sentimiento de traición, puesto que la actriz renunciaba a trabajar en Hollywood y regresaba a Europa. Por su parte, para los italianos no dejaba de ser un grave problema moral, pero a la vez no disimulaban cierto orgullo patriótico porque una de las mayores estrellas mundiales prefiriera trabajar en su industria antes de que en la meca del cine. Por último, los suecos parecían decepcionados por el comportamiento inapropiado de su ciudadana, que además renunciaba a la superpotencia norteamericana por una cinematografía menor.

Este esquema, absolutamente reduccionista, que puede extraerse de la consulta de la prensa especializada española, nos vale para entender porque estas cabeceras adoptaron posturas diversas e incluso ambivalentes, que solían estar motivadas por el origen de la fuente o porque el medio se sintiera más o menos inclinado a mantener un tono pontificador. Fueron los semanarios *Primer plano* y *Fotogramas*, en buena lógica debido a que su cita más frecuente con los lectores se traducía en un mayor volumen de contenidos, los que entraron más directamente en la cuestión. En cambio, el resto de las cabeceras, en esos momentos con una periodicidad quincenal o mensual, cuando no irregular como en el caso de *Radiocinema*, le concedieron al asunto una importancia marginal. En cuanto al tratamiento periodístico de las dos primeras, en la editada por la Cadena de Prensa del Movimiento se aprecia que pesan más las consideraciones morales que en *Fotogramas*.

Primer plano muestra una mayor resistencia a dar credibilidad a las habladurías iniciales sobre el idilio. Da validez a los primeros desmentidos por parte de la actriz y se congratula de ello: «Nosotros nos alegramos. Algo había en

nuestra admiración por la estrella que no funcionaba bien, viendo cómo alrededor de su nombre quería construirse una opereta. Por esta vez el sentido común ha triunfado como era de rigor». Indudablemente, la imagen beatífica que se había ido creando en torno a ella, no transigía un giro tan rápido de timón. Una vez la relación se confirma, pasa de puntillas sobre sus implicaciones y se centra en las afirmaciones de la estrella que abandonará Hollywood e incluso se retirará del cine. Llega incluso a publicar un artículo elegíaco por «su prematura despedida», que ella justifica por estar agotada y no ser feliz, debido fundamentalmente al asedio de la prensa a su hija Pía, de diez años[363]. Apenas informa sobre el proceso de divorcio, la boda o el nacimiento de su hijo.

Fotogramas es más explícita a la narración de los hechos. Relata con mayor detalle las discrepancias con Peter Lindstrom y deja entrever que entre Rossellini y Magnani, que iba a ser la protagonista del siguiente proyecto del director, había algo más que una estrecha relación profesional. Publica crónicas tanto de sus corresponsales en Italia como en los Estados Unidos, por lo que plasma bien la disparidad de criterios. Cuenta que en Hollywood han tratado de llevar a cabo una campaña de control de daños sobre la imagen de la estrella, pero que la noticia sobre su embarazo que llega desde Europa «es más difícil de arreglar»[364], o afirman que «la pobre Ingrid empieza a darse cuenta de que se ha portado como una colegiala enamorada y que está tan desconcertada que desearía que la tierra se la tragase»[365]. Un arrepentimiento que otras noticias y fotografías sobre «el más sensacional idilio de estos tiempos» no parecen corroborar.

Más allá de estas polémicas, *Stromboli*, cuyo rodaje en unas condiciones espartanas reforzaban su carácter de antidiva, representaba la conjunción entre un director reverenciado y uno de los mayores astros del Séptimo arte. Para algunos críticos italianos, se trataba de una traición de Rossellini al movimiento neorrealista del que él era uno de sus fundadores. Significaba la renuncia a su compromiso político, que se materializaba en la sustitución de la coralidad actoral por una sola estrella, del drama colectivo por la individualidad. Posteriormente, otros autores han visto en esta y en las sucesivas colaboraciones a lo largo de siete años, una apuesta del director por despojar a la estrella del aura del que Hollywood la había dotado, para convertirla sobre la pantalla en una mujer real.

363 Juan Antonio Antequera, «La verdad sobre Ingrid Bergman, según Ingrid Bergman», *Primer plano* n.º 464, 4 de septiembre de 1949.

364 Richard Barrie, «Hollywood», *Fotogramas* n.º 68, 1 de septiembre de 1949.

365 Richard Barrie, «Hollywood», *Fotogramas* n.º 69, 15 de septiembre de 1949.

Dos visiones que Ora Gelley cuestiona, para defender que la pretensión de Rossellini era precisamente propiciar el encuentro entre los lenguajes del Hollywood clásico y del neorrealismo. La estrella, a la que se filma como tal, no desaparece, sino que es insertada en el paisaje, entendido en un sentido amplio. De hecho, los personajes de Bergman mantendrían su intensa energía sexual o su combinación de sufrimiento y desafío de los filmes anteriores[366].

En cualquier caso, el estreno del filme en los Estados Unidos fue un estrepitoso fracaso. Se ha señalado como causas de los malos resultados en taquilla el boicot al que fue sometido la cinta, así como los cambios introducidos por la productora RKO en la versión inglesa. Pero también el desagrado e incomprensión que provocaría entre sus seguidores un relato que se situaba fuera de la narrativa del amor romántico en la que se habían inscrito todas sus películas anteriores[367].

Ahora Bergman encarna a una refugiada lituana extraviada en la Italia de posguerra que accede a casarse con un excombatiente como única vía de supervivencia. Pronto descubre que tanto la isla natal de su marido como la propia convivencia en el nuevo hogar le resultan insoportables. Allí la vida es tan dura que, como le advierte al llegar el cura del pueblo, todo el que puede, emigra. A la pobreza, se suma el rechazo de los vecinos. Para aquellas mujeres vestidas de riguroso negro es una desvergonzada. Los hombres la miran con deseo y gritan «cornudo» al esposo, quien libera su rabia agrediéndola al llegar a casa. Una desdicha que Rossellini refleja mediante metáforas como el paisaje agreste, los atunes atrapados en las redes o el laberinto de calles. Poco importa si las espectadoras españolas que acudieran a las salas fueran capaces o no de percibirlas. Porque para muchas, particularmente para quienes procedieran del medio rural, aquella miseria, la sanción moral, las tradiciones opresivas, la necesidad de emigrar… no estaría tan alejadas de una experiencia cercana. Tal vez por ello, algunas encontrarían heroica la firme voluntad de la protagonista por escapar, máxime cuando lo que la impulsa en su penoso ascenso por las faldas del volcán es principalmente ofrecer al niño que lleva en su vientre un futuro mejor, una esperanza de felicidad. Del mismo modo, la ruptura de Bergman con Hollywood, a pesar de su coste personal, pudo ser interpretado como un acto de valentía.

Al nacimiento de su primer hijo, le seguirá el de dos gemelas a mediados de 1952. En España, es precisamente en estos momentos cuando se consolida

366 Ora Gelley, *Stardom and the aesthetics of neorealism: Ingrid Bergman in Rossellini's Italy* (Nueva York: Routledge, 2012).

367 *Ibidem*.

su imagen de fervorosa madre de familia. El doble natalicio dio pie a la única ocasión que se ha localizado durante el período en que el *No-Do* prestó atención a la actriz sueca en uno de sus noticiarios. Una crónica social que es narrada con total normalidad y que evita cualquier alusión a un pasado polémico[368].

Bergman compatibiliza la maternidad con su trabajo, tal como muestran las abundantes fotografías que retratan a la pareja con su prole, ya formalizada como matrimonio, tanto en escenas hogareñas como en diversas ciudades europeas a las que se trasladan por motivos de trabajo. *Primer plano* certifica su reparación moral mediante expresiones como «la tan injustamente maltratada Ingrid Bergman (…) Su auténtica fama de gran actriz, que ha resistido la mordedura de los maldicientes, parece también quedar olvidada ante esta sonrisa de madre feliz»[369].

Fotogramas traza una senda similar. Su corresponsal en Italia narra en sus crónicas que Bergman se ha convertido al catolicismo y que espera que el primer matrimonio de Rossellini sea anulado para casarse religiosamente o que la pareja revive «su gran amor» en la película *Te querré siempre*, cuyo título era entonces traducido como *Viaje a Italia* (Roberto Rossellini, 1954). Sin embargo, en una de sus portadas nos remite a un sensacionalista reportaje en páginas centrales: «El estruendoso idilio del siglo Bergman-Rossellini ha llegado a su fin». Asegura que Ingrid está arrepentida y es infeliz. A él, lo catalogan de caprichoso, violento o irritable, y se afirma que por su vida bohemia se ven obligados a residir en un apartamento modesto que ella ha tenido que alquilar y amueblar con su propio dinero[370]. Unas semanas después publicaba un sonoro e inusual desmentido: todo eran especulaciones infundadas debido a intereses económicos, de los que no sería ajeno su exmarido. Se llega incluso a tachar la actitud de la prensa americana respecto a Bergman de «absurda, puesto que precisamente se trata del país donde los matrimonios se hacen y deshacen con la facilidad de castillos de naipes».

Durante este tiempo, Bergman pasa de ser madre amantísima a madre coraje. Luchará con denuedo por obtener la custodia compartida de su primogénita frente a los impedimentos del padre. Lindstrom se convierte en el antagonista y se dirigen hacia él los reproches. Su actitud intransigente en el

368 «Instantáneas mundiales», *No-Do* n.º 501 A, 11 de agosto de 1952.

369 Jesús Vasallo, «Camino de Roma, a ciento veinte, con Roberto Rossellini al volante», *Primer plano* n.º 621, 7 de septiembre de 1952.

370 Randolph Crosset, «El estruendoso idilio del siglo Bergman-Rossellini ha llegado a su fin», *Fotogramas* n.º 154, 26 de octubre de 1951.

juicio le granjea antipatías: «Ningún hombre pierde el amor de su esposa sin rebelarse», pero no se admite que su rencor perjudique a su hija de trece años[371]. Tras años de separación, se relata con emoción el reencuentro. ¿Dónde ha quedado los taxativos códigos normativos del nacionalcatolicismo para conceder tan magnánimo perdón a quien no ha dado muestras de arrepentimiento alguno?

En las páginas de las revistas, las críticas a su periplo italiano se limitan a su colaboración cinematográfica con Rossellini, que lamentan que haya menguado su talento como artista. «Vuelve la romántica Ingrid Bergman, después del fiasco del neorrealismo» titula *Primer plano* un extenso reportaje[372]. Se celebra su participación en la comedia de Jean Renoir *Elena y los hombres* (1956), por más que su tono de opereta y la interpretación afectada de la protagonista difícilmente serviría para recuperar el entusiasmo de los fans. Pero sobre todo su regreso a Hollywood con *Anastasia*, el filme con el ganaría su segundo Óscar. Para los norteamericanos, significaba el regreso de su hija pródiga, su completa redención. Poco después, a los lectores españoles se les informaba de que su matrimonio con Rossellini hacía aguas, según apuntaban los comadreos debido a la infidelidad del marido mientras rodaba en la India. La separación se confirmaba y pronto encontramos que había recuperado la sonrisa de la mano de un empresario sueco, que acabará por convertirse en su tercer marido.

Gilda visita España y luego se va de boda

En este punto, volvemos a centrarnos en el momento en que estalla el escándalo por el idilio extramatrimonial entre Rita y Alí. En España, llovía sobre mojado, puesto que su reivindicación como modelo femenino había quedado dañada por los papeles que encarnaba y los ecos de su vida privada. Su paso por la Costa Azul sirvió para señalar los estragos físicos causados por su reciente enfermedad, aunque ello no fuera estorbo para que se la viera flirtear con diversos hombres, entre ellos un príncipe ruso. Por allí, también se dejó ver Orson Welles, dando lugar a chismes de reconciliación rápidamente desmentidos. Si

371 Robert Grayson, «Ingrid Bergman no podrá ver a su hija Pía», *Fotogramas* n.º 190, 11 de julio de 1952.

372 «Vuelve la romántica Ingrid Bergman, después del fiasco del neorrealismo», *Primer plano* n.º 804, 11 de marzo de 1956.

a juzgar por el tono del texto, la intención era desacreditar a la estrella, las fotografías escogidas para acompañarlo actúan en sentido contrario. Vestida con un corpiño de *La dama de Shanghái* resulta cautivadora y ni siquiera en otra instantánea captada en la Riviera ofrece en absoluto señales de que su belleza haya quedado empañada[373].

El nombre de Alí Khan solo aparece, y como secundario, cuando salta la noticia de que la estrella visita España en el mes de agosto. La pareja viaja en coche a Madrid y se aloja en el Hotel Ritz. Su pretensión de pasar desapercibidos fracasó y los periodistas se concentraron a las puertas del establecimiento. Por la noche, trataron de salir de incógnito y la velada se convirtió en una persecución de taxis por Madrid, que les obligó a regresar a cenar en sus habitaciones del hotel. Se desplazaron a Toledo para huir del asedio de la prensa. Allí intentaron asistir sin ser reconocidos a una corrida de toros, pero el respetable acabó coreando el nombre de «Gilda» mientras la banda de música tocaba *Put the blame on Mame* y un torero le brindó una oreja. A continuación, la pareja se dirigió a Sevilla, la ciudad natal de su padre, donde nuevamente no pudieron escapar del acoso de los reporteros[374].

Su búsqueda de intimidad fue tomada por los periodistas españoles como un desaire, que recordarán con vehemencia cuando regrese, esta vez con una disposición abierta, en noviembre de 1950. Especialmente entre los cinematográficos, ya que *ABC* se limitó a informar escuetamente de la visita a Madrid y Sevilla. Recuerda al lector su verdadero nombre, ya que «es hija, como es sabido, de español e irlandesa», pero sin mayores lazos afectivos. Destaca que se inscribió en el hotel de la capital como señora Welles y que no quiso «celebrar interviews y sin solicitar, y ni mucho menos, publicidad para su estancia»[375].

Por el contrario, para *Fotogramas* la actitud de la estrella fue tenida por una afrenta y una desconsideración hacia los españoles, «a los que nada tiene que decirles» aunque se admita que está «en su perfecto derecho» de no atender a la prensa. Pero como ella ha querido «guardar el más riguroso incógnito», y «nosotros, de acuerdo con ello, preferimos dar la noticia sin más comentario»[376]. Así que se despacha la que podría haber sido la exclusiva del año con unas

373 Michelle Arias, «No hay reconciliación entre Rita y Orson», *Fotogramas* n.º 43, 15 de agosto de 1948.

374 Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 160-162.

375 «Rita Hayworth ha pasado por Madrid», *ABC*, 20 de agosto de 1948.

376 «Reflejos del cine español», *Fotogramas* n.º 44, 1 de septiembre de 1948.

escasas líneas. Pero unas páginas después, la pluma pasa del periodista al cronista satírico, que no tiene inconveniente en ajustar cuentas con quien había osado despreciar a los colegas. Recrea cómo debió de ser la estancia en Madrid de «la dama, por cuyas venas corre sangre americana, cañí y de bombero parisino». Ella se negaba a ver nadie y Khan le aconsejaba:

> El que tú ignores en absoluto el español no es motivo para que nos encerremos en una habitación de hotel. Di que sí a todo, como cualquier tonta y te tomarán por lista. Debes ser amable; al fin eres española (…) ¡Piensa que lo cortés no quita lo Gilda!
>
> Aquí ella sí que se soltó como una leona.
>
> – No soy española. Para no parecerlo me teñí de rubio y ¡basta! ¡Por menos me he divorciado alguna vez!
>
> – De mí no puedes divorciarte, cariño. Ambos estamos casados y esta ha sido una encantadora aventura, pero me temo que no va a pasar de eso. Me gustan las españolas y más desde que las he visto de cerca[377].

El texto ocupa más de media plana, pero solo este fragmento ya condensa una buena batería de reproches con los que atacar a la actriz. En primer lugar, su renuncia a la españolidad. Mejor dicho, su desprecio visceral hacia ella. Una actitud justificada, puesto que ella encarna la liviandad moral que se atribuye a las norteamericanas, de la que el divorcio es su máximo exponente. Su impudicia le ha llevado a vivir una aventura con un hombre tan adúltero como ella, pero que, de acuerdo con la doble vara de medir genérica, la abandonará tan pronto como se canse de ella. Y parece que no tardará en hacerlo, dado que ha descubierto en España la auténtica belleza femenina, de la que Rita no es más que un sucedáneo. El autor imagina ser testimonio de excepción de aquella escena, que dice que abandonó «cuando empezaban a ponerse románticos, porque eso aquí ya no está de moda», por si quedaban dudas de la indecencia de actriz respecto a las españolas. De ahora, puesto que ese «ya no está de moda» bien puede interpretarse como una crítica a la relajación de costumbres de época republicana.

El artículo no es solo sarcástico, sino que en él se aprecia un claro ánimo de despojarla de todo rasgo español e incluso de bondad. A instancias de

[377] El duende de la butaca, «El "Duende de la butaca" deja su refugio y se lanza en pos de Rita Hayworth», *Fotogramas* n.º 44, 1 de septiembre de 1948.

Khan, pues se resiste a acudir a «aquella pocilga», van a visitar a su abuelo sevillano, que era un «anciano simpático» que se emocionó al verla. La invita a tomar unas «tajaditas de melón» y a conocer a «sus primos hermanos y sus churumbeles». «Rita se pone pálida como el mármol» y en su rostro puede leerse «¡Qué asco!» ante la propuesta. De modo, que se marcha sin más. Más tarde, Alí le recrimina que no estuvo cariñosa con su abuelo, y ella responde: «Ya lo sé, y lo siento, pero debo ser así. Ya sabes que no me gustan ni pizca los gitanos».

Llama asimismo la atención la actitud condescendiente que el texto mantiene hacia Alí Khan, a quien presenta como una persona cabal, que se comporta como cabría esperar en un hombre y cuyos devaneos sexuales no son objeto de ninguna censura. Por cierto, que cuando el autor fisgoneaba su pasaporte, certifica, entre otros, dos datos de su identidad: «Nacionalidad: norteamericana. Profesión: Gilda»[378]. Toda una declaración de intenciones.

Otras revistas evitaron asumir una posición tan beligerante, aunque tampoco exenta de críticas. Para *Primer plano* las peripecias de los periodistas para obtener una entrevista es la noticia. De hecho, probablemente era la primera vez que se enfrentaban a la visita de incógnito de una estrella de Hollywood que no deseaba ser reconocida. En el entusiasmo con que son narrados sus esfuerzos ímprobos se percibe la excitación del profesional ante un nuevo reto. Aún queda lejos el momento de los *paparazzi*, pero los reporteros españoles sentirían que estaban emulando a sus colegas norteamericanos, que a pesar de la protección de los estudios hacia sus estrellas o con su connivencia, sometían a los famosos de Hollywood a este tipo de acosos. En cierta manera, la presencia de Rita Hayworth en España suponía un elemento de modernidad también en este sentido. La publicación de la única instantánea capturada de la diva, aunque fuera de espaldas, el automóvil de Khan o su abultado equipaje eran trofeos que avalaban su labor periodística. Recriminan a Rita que, a diferencia de otros astros, rehúya el contacto con los seguidores y no atendiera su solicitud en la que hacían referencia a «su prístina sangre», a «sus apellidos españoles» y se le aseguraba «discreción» y «facilidades que no le darán, de fijo, en otras latitudes». Todo fue en vano: «Buen viaje, señora»[379].

Por su parte, *Imágenes*, un tiempo después, recordará que en su «raudo vuelo por las ciudades españolas, no quiso detenerse en el corazón de sus admirado-

[378] *Ibidem*.

[379] Barreira, «Rita Hayworth ha estado en Madrid», *Primer plano* n.º 410, 22 de agosto de 1948.

res». Comenta que circula el rumor de que Rita volverá para filmar una película y se pregunta:

> ¿Qué puede darnos Rita Hayworth, la española sofisticada? ¿es que le darán a interpretar una de esas ampulosas películas históricas con abundancia de damas virtuosas y nobles caballeros o una españolada compendio de todos los espectáculos folclóricos que se representan en nuestros escenarios? Ni una cosa ni otra le cuadra a Rita Hayworth de hoy[380].

Aquella mujer que en la década anterior «lucía un extraordinario bucle negro» se ha disuelto en otra tan «sofisticada» que ha perdido sus raíces y valores españoles, tan esenciales que, paradójicamente, pueden ser arrancados con sesiones de depilación.

En los siguientes meses, las revistas seguirán con detalles de las apariciones públicas de la pareja, ya sea en los Estados Unidos o en su periplo por otros países del mundo. Se comenta cómo Rita ha dejado de lado su trabajo seducida por el estilo de vida del que la provee su «Príncipe azul», con la vista puesta en una próxima boda. Su retiro es criticado por sus fans y se produce el contrasentido que precisamente se la censure por abandonar su carrera en beneficio del amor:

> Los admiradores escribieron a Rita cartas indignadas, poco más o menos en estos términos: de acuerdo, su vida privada le pertenece, ¿pero no se da cuenta de que su comportamiento da un pésimo ejemplo? Y, en realidad, Rita no parece preocuparse mucho de qué dirán. Disfruta alegremente de la vida, y lo demás le importa un comino[381].

Se la retrata a menudo en lugares lujosos y vestida con bonitos diseños. Su imagen glamurosa en absoluto se resiente. Todo lo contrario, es Cenicienta, la protagonista de la historia de amor con que tantas jóvenes soñarían. Un cuento de hadas que llegaría a su clímax con la esperada boda, que tuvo lugar el 27 de mayo de 1949 en Vallauris, un pueblecito de la Riviera francesa. Por supuesto, fue noticia de portada en todo el mundo, y en España el *No-Do* por primera vez incluyó a la actriz en una de sus emisiones. Los espectadores pudieron contemplar en la gran pantalla a Rita Hayworth interpretarse a sí

380 «¿Volverá la oscura golondrina?», *Imágenes* n.º 40, octubre de 1948.

381 Sholto Adams, «Rita Hayworth y su príncipe azul», *Fotogramas* n.º 54, 1 de febrero de 1949.

misma, en un episodio que sería envidiable para muchos. Repartiendo sonrisas, y con un vestido de novia en absoluto tradicional pero sí muy elegante, coronado con una pamela. Se trataba de un reportaje de intercambio internacional, narrado en tono neutro y que omitía cualquiera de los comentarios polémicos que a continuación relataremos. Tan solo se concedió bromear tímidamente con su nombre: «Rita, Margarita, la señora Alí Khan o como quieran ustedes llamarla»[382].

No nos detendremos aquí en los detalles de la ceremonia, sino en el tratamiento que recibió por parte de la prensa española. Vaya por delante que las condiciones no eran las más favorables para la pareja. Ni por la animadversión creada en su reciente visita (que uno de los periodistas recuerda explícitamente), ni por sus respectivos divorcios previos, ni por las suspicacias expresadas por el Vaticano ante un enlace civil entre una católica y un musulmán, ni porque tampoco contaba con las bendiciones de valedores en Hollywood como Harry Cohn o Louella Parsons, que no asistieron al evento. El escándalo, pues, no había sido despejado, y todavía se reavivaría más cuando Rita diera a luz a su hija Yasmine a los siete meses de la boda.

Con todo, *Primer plano* lamenta la excesiva atención que se le ha dedicado al acontecimiento y alaba el buen gusto de la prensa española que «ha comentado en sus justos términos, y con un sano humorismo, las peripecias que han rodeado a esta boda»[383]. Curiosamente es la revista que mayor número de páginas le reserva y la que ofrece completos reportajes gráficos del evento. Comparte con el diario *ABC* un tono de sorna, así como unos mismos objetivos en el propósito de ridiculizar la ceremonia. Por ejemplo, no les pasó desapercibido que fuera un acto civil y presidido por un «alcalde comunista», a quien en las fotos identifican como «el calvete del fajín». Se burlan de que «un secuaz de Thorez», el secretario general del Partido Comunista Francés, participe «en una fiesta tan capitalista»[384], y en distintos reportajes se comenta la ostentación y el derroche exorbitado de la celebración, que van desgranando. Así, se informa de que Rita se mandó hacer diez vestidos de novia con seda y organdí, y que fue obsequiada por el novio con un automóvil valorado en seis millones de francos. Este era solo uno de sus regalos, ya que en la cena de despedida lució un brillante de treinta y dos quilates, gentileza de su prometido, amén de otras joyas. La alianza, valía dos millones.

382 «En el mundo», *No-Do* n.º 337 A, 20 de junio de 1949.

383 «Demasiado ruido», *Primer plano* n.º 451, 5 de junio de 1949.

384 «Al pan, pan y al cine, cine», *Primer plano* n.º 452, 12 de junio de 1949.



Figura 40. ***Primer plano*** **n.º 451, 5 de junio de 1949. Fuente: Filmoteca Española.**

Tampoco faltan mofas relativas a la identidad cultural y religiosa del novio, a quien Rita procurará que no adelgace, «pues a mayor peso del príncipe islámico, mejor será la renta que perciba la parejita de tórtolos, por aquello tan sabido de que cuando el Aga retorne al paraíso de Mahoma, el sucesor Alí percibirá piastras y diamantes en tributo equivalente a lo que marque la aguja de la balanza». El autor del texto también anota, entre bromas y veras, que en su intervención el alcalde «puso de relieve que el hombre es el jefe de la familia» con gran cierto en este bodorrio, puesto que Alí Khan escogió el traje de la novia, el menú del banquete, la lista de invitados y hasta determinó «en qué momento deben hacerse les fotografías»[385].

385 «Terceras nupcias de la madelón (sic) atómica», *ABC*, 28 de mayo de 1949.

A Rita Hayworth, a la que a veces llaman Cansino, se refieren como «la hispano-irlandesa que dio nombre a la bomba de Bikini» y se hace notar que a ojos de algunos extranjeros, como los franceses, su imagen de *pin-up* es una «estampa indudable de lo español», por lo que en París es la «belle espagnole». Entre las ausencias inesperadas a la boda, además de citar a Errol Flynn o a los duques de Windsor, anota la del padre de la estrella, quien, afirma, se negó a acudir al casamiento porque «le enviaron una participación oficial sin una frase de su hija. "Ha debido escribirme. Soy su padre. No tengo dinero, pero soy español y orgulloso", ha declarado. Y creemos que nadie mejor que él ha criticado esta boda». Una aseveración que certifica que, a tenor de lo presenciado en estos esponsales y por más que se empeñen algunos extranjeros en promoverla como efigie de hispanidad, nada de esencia española resta en ella. El colmo es el desdén mostrado hacia su propio padre, pobre, mientras ella disfruta de toda clase de lujos. Una falta de aprecio hacia lo que significa la familia, imperdonable. Al fin y al cabo, el que había de ser el momento más importante en la vida de toda mujer, para Rita no es más que una pantomima: «Porque creemos que, como broma, el suceso ha sido más pintoresco que otra cosa»[386].

Un rastro postrero de *Sangre y arena*

Rita Hayworth era en esos momentos una actriz de cine que había dejado temporalmente de serlo, ya que, tras *Los amores de Carmen*, no volvió a rodar hasta casi cuatro años después. Pero durante este tiempo llegaron a España películas que aquí aún no habían sido estrenadas, en un orden que para el público surgiría aleatoriamente y que añadía una mayor confusión al marasmo en que se estaba convirtiendo la imagen de la estrella. Con todo no se debe menospreciar la capacidad de la audiencia para interpretar adecuadamente este desajuste cronológico y que acudiera a las salas de exhibición con la consciencia de estar recuperando una idea primitiva de la actriz, aunque inevitablemente vista con el tamiz del presente. Más aún cuando resulta evidente que la fisonomía y la gestualidad de Hayworth corresponde a la de unos primeros trabajos en que estaban todavía por pulir.

Normalmente, la intensificación de la presencia de los actores y de las actrices en las revistas estaba relacionada con que tuvieran títulos en cártel, ya que formaba parte de las campañas de promoción cinematográfica. Una apreciación

386 «Demasiado ruido», *Primer plano* n.º 451, 5 de junio de 1949.

que es sencilla de observar en el caso de los intérpretes españoles, que suelen ocupar un mayor espacio en las publicaciones con motivo de rodajes o estrenos de producciones en las que participan. Pero la cuestión es más complicada en el caso de los extranjeros, debido a los aplazamientos, cuando no omisiones, sufridos por sus películas. Ello provoca que a menudo las cabeceras concedan una menor importancia a informaciones relativas a filmes que en esos momentos no se podían ver en España, y a su vez, que cuando la cinta era estrenada no se beneficiara de la potencia de una campaña internacional a la que sumarse a rebufo. Las distribuidoras serían conscientes de que estaban ofreciendo un material en mayor o menor medida trasnochado. No obstante, en ocasiones, títulos que en su momento habrían pasado desapercibidos adquirían ahora una mayor relevancia precisamente porque la notoriedad alcanzada posteriormente por su estrella disparaba su interés entre el público. Ambos procesos se dieron en la exhibición postergada de algunos de los títulos de Rita Hayworth.

El primero de ellos fue *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941), estrenado en España en septiembre de 1949. Esto es, con una dilación de ocho años que haría patente su anacronismo respecto al filme en sí mismo y respecto al contexto de recepción. El filme narra la historia de Juan Gallardo (Tyrone Power), un mozalbete de Sevilla aspirante a torero, como lo fue su padre, cuya muerte en la plaza dejó a su familia en la miseria. Desde adolescente está enamorado de Carmen (Linda Darnell), la hija del capataz de la finca del marqués de Miura, con quien se casará tras haber triunfado. Pero en su camino se cruzará doña Sol (Rita Hayworth), la bella y cruel sobrina del marqués, quien lo seducirá y lo llevará a la perdición. Su ruina moral va acompañada de la económica y encontrará su final en la cornada traicionera de un astado.

En los Estados Unidos, la película había sido un éxito tanto de crítica como de público. La Columbia había cedido a su actriz a la Fox para el rodaje de una nueva versión de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, tras la protagonizada por Rodolfo Valentino en 1922, y el filme se convirtió en el vehículo que catapultaría a Rita Hayworth al estrellato internacional. Era uno de los primeros en que se empleaba el technicolor, y el realizador no desaprovechó su viveza cromática para exprimir el simbolismo de los colores, como el del rojo, en la capa del torero o en la sangre en su cogida mortal. Pero sobre todo enfatizó el tono rojizo del cabello de la actriz, que remitía a pasión, seducción, traición y muerte[387]. Rita irrumpe como mito erótico, ya insinuado en *La pelirroja*, pero ahora liberada del corsé y de los ropajes y peinados decimonónicos. El vestuario es sensual

[387] Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 78-81.

y deja al desnudo sus hombros anchos sobre los que cae su melena color fuego. También sus manos sirven a ese propósito[388]. La cámara nos ofrece planos de detalle en los que sus dedos largos y delgados con las uñas pintadas de rojo tañen con delicadeza la guitarra. Despliega su capacidad de seducción a través del movimiento de su cuerpo, gracias al trabajo del coreógrafo Hermes Pan, que le enseñó ese modo de caminar sugerente y trabajó la expresividad de la actriz, aunque la película no contenga propiamente números musicales[389].



Figura 41. Fotograma de *Sangre y arena*.

La demora en su exhibición en España pudo estar relacionada con el hecho de ser una adaptación de la obra de un prominente político republicano español. Sin embargo, no hemos hallado en las revistas ninguna consideración al respecto, más allá de la información sucinta, cuando estas no acostumbraban a escatimar juicios contrarios cuando lo creían conveniente. En cambio, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica se mostró inicialmente reacia a autorizarla, «ya que de proyectarse produciría indefectiblemente escándalo por su tendencia a desacreditar exagerando las costumbres españolas»[390]. Finalmente fue aprobada, aunque se señala que sean acortadas algunas escenas y suavizados ciertos diálogos. El expediente de censura contiene una copia del guion con las

388 Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 63-64.

389 Losada, *Nunca hubo una mujer como Rita Hayworth*, 65-66.

390 *Sangre y arena*. Expediente de censura n.º 08413 (1948). Archivo General de la Administración.

correcciones exigidas, en las que se detectan que las preocupaciones que provocaba eran tanto de índole moral como político.

Respecto a las primeras, resulta patética la idea propuesta de convertir el personaje de doña Sol en una bailarina, a la que se refieren como «una famosa aventurera». Se la presenta como la viuda de un millonario, de la que se podrían escribir «varios libros», y sobre la que se descarga el pasado escandaloso de la aristócrata. Claro que el resultado es un pastiche confuso, absurdo y probablemente inútil. No exime a la protagonista de su responsabilidad, aunque se preserve la dignidad de la clase dominante, y, además, es fácil presumir que el argumento de la novela de Blasco Ibáñez sería muy conocido en la época y que el personaje de doña Sol difícilmente podría ser borrado. Tampoco tenemos constancia de que estas consignas fueran aplicadas fidedignamente en el doblaje.

En cuanto a la censura de carácter político y social, se alteran diálogos para evitar que queden tan patentes las desigualdades entre el pueblo, hambriento y analfabeto, y la aristocracia, rica e indolente. La versión original de la película no rehúye la crítica social que forma parte de la esencia de la novela de Blasco Ibáñez. Retrata sin pudor la pobreza que padece la gente común y la contrasta con la opulencia en que vive los acomodados. Estas diferencias son elocuentes en el transcurso de la cena en el palacio del marqués, a la que es invitado el torero. Al compartir mesa con personas cultivadas, se pone en evidencia que él es un patán analfabeto, un sujeto exótico al que la nobleza trata con paternalismo, atraída por la cultura popular. Al final de la película, la crítica social subraya que esa gloria alcanzada por el niño harapiento es efímera, y que no es más que otra víctima de la sociedad[391].

Como corolario a esta idea, la película reunía otro elemento perturbador: la mirada de Hollywood hacia el entorno taurino y el folclore andaluz. La censura quiso ir por delante y ordenó que se suprimieran los juicios de un torero sobre la fiesta como un espectáculo criminal en el que «la bestia no es el toro», sino que «la verdadera bestia» es el pueblo ignorante que disfruta de la sangre del matador derramada sobre la arena. Aun así, las críticas cinematográficas denunciaron el filme como una «españolada». *ABC* concluía que «no cabe nada más lamentable ni más disparatado» en esta obsesión «por lo seudopintoresco». Califica la película de «deleznable» y exclama que «absolutamente todo es falso, ridículo y mueve a indignación». Ante tal provocación, afirma que el

[391] José Luis Sánchez Noriega, «Sangre y arena», en *El universo de Rita Hayworth*, ed. por Guillermo Balmori (Madrid: Notorious, 2018), 136–141.

público optó por reír a carcajadas ante el esfuerzo de la pareja protagonista por «sentirse castizamente españoles»[392]. *Cámara* es de la misma opinión, pero sin dramatismos. Es falsa, ridícula e incluso ofensiva, pero «no vemos mucha más españolada de pandereta que en otras producciones de ambiente taurino salidas de nuestros propios estudios». A los extranjeros les resultará interesante y curiosa, aunque «ninguno de los que en la película intervienen –si exceptuamos a Rita Hayworth, intérprete ideal de papeles desagradables– comprenden ni sienten a sus personajes»[393]. Así pues, nos encontramos, de nuevo, ante la negación de la españolidad de Hayworth y, en paralelo, su admisión tácita.

Contrariamente, hoy en día algunos estudiosos valoran positivamente la ambientación del filme, no tanto en sus decorados excesivamente estilizados, como en la ambientación musical o el vestuario. Bien es cierto que, en puridad, la cinta reúne muchos elementos que remiten a una mirada exótica hacia el país. Los toros como un mundo atávico en el que converge *Eros* y *Thanatos*, la religiosidad popular que visualmente se plasma en una proliferación de altares y capillas, el flamenco, etcétera. Un entorno que la aproxima al universo del mito de Carmen y de su lección ejemplarizante sobre el riesgo para los hombres de dejarse llevar a la perdición si no controlan sus pasiones[394]. Asimismo, la taberna andaluza es uno de los escenarios principales de la trama y, de hecho, esta versión de *Sangre y arena* fijó en el panorama internacional la figura del mesón como espacio típicamente español para la seducción femenina. Un lugar donde a través del canto y del baile la mujer despliega sus encantos ante un público que es mayoritariamente masculino[395]. Es curioso que algunos de estos rasgos que componen un cuadro tildado de falsamente pintoresco serían reivindicados como propios del pueblo español desde los mismos sectores que los criticaban. Nos referimos especialmente a la existencia de una indeleble devoción y misticismo. Las secuencias en las que las imágenes escultóricas de Cristo o de la Macarena hablan a Carmen o a Juan recuerdan en mucho a la que años más tarde rodará Ladislao Vajda en la celebrada *Marcelino, pan y vino* (1955).

392 Don Q. «Sangre y arena», *ABC*, 20 de septiembre de 1949.

393 José Luis Galiana, «Sangre y arena», *Cámara*, n.º 162, 1 de octubre de 1949.

394 José Luis Sánchez Noriega, «Sangre y arena», en *El universo de Rita Hayworth*, ed. por Guillermo Balmori (Madrid: Notorious, 2018), 136–141.

395 Jordi Balló y Marga Carnicé, «Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 23 (2017), 29–48.

No les disgustaría únicamente la construcción artificiosa del imaginario nacional, sino algunos de los valores morales que de ella emanan y que afectaban particularmente a las relaciones de género. Se puede apreciar una inversión de roles entre los protagonistas: él es el sujeto pasivo, y ella, la perversa manipuladora. Ella lleva en todo momento la voz cantante en el cortejo y él, a pesar de su fama y posición, acepta sumisamente su inferioridad. La escena en que fingen una faena taurina es sintomática. Doña Sol hace las veces de matador, y él, de animal sometido a su manejo. Su traje de faena es un vestido blanco transparente. Gallardo acaba de rodillas ante su verdugo, en una coreografía que es una metáfora del acto sexual en el que ella ejerce de dominatriz.



Figura 42. Fotograma de *Sangre y arena.*



Figura 43. Fotograma de *Sangre y arena.*

El personaje de Tyrone Power, uno de los principales galanes del momento, es representado sobre la pantalla como un objeto de deseo. No solo se le aparece con los ajustados trajes de luces que ciñen su cuerpo, sino que también posa en una larga secuencia con el torso desnudo ante una concurrencia totalmente masculina. Tal exhibicionismo sería impensable ante damas, pero deja al mismo tiempo una puerta abierta a la ambivalencia sexual. Por supuesto que doña Sol también lo es y su vestuario no es menos sugerente. Pero aquello que resultaría más impactante es que se manifestase al mismo tiempo como un sujeto sexual deseante. Por ejemplo, en sus gestos atrevidos desde el tendido cuando observa a Gallardo en el coso, o más tarde, cuando la cámara, en un plano subjetivo que corresponde a su mirada, recorre el cuerpo dormido del torero sobre una butaca. En otro pasaje, ella simula haber caído del caballo durante una excursión campestre. Se tumba sobre la hierba y finge haber perdido el conocimiento, mientras apreciamos la respiración alterada en su pecho. Un encadenado hace avanzar la narración hacia otro lugar, pero queda en la imaginación del público cómo proseguirá ese encuentro, a todas luces sexual, cuando él la descubra.

Sobre la pantalla, las espectadoras podrían escoger identificarse entre dos arquetipos de mujer. Por una parte, doña Sol, la transgresora de los códigos de comportamiento sexual y de género, que, sin embargo, no será castigada ni redimida por ello, sino que la sanción recaerá sobre el donjuán amartelado. Cuando se cansa de un hombre, lo sustituye por otro, como ese anillo que va pasando de mano en mano entre sus amantes. Abandonará a Gallardo en favor del nuevo matador que entusiasma a las multitudes y a quien da vida Anthony Quinn, y el público da por sentado que será su próxima víctima. Bien es cierto que su nombre es una significativa apócope de Soledad, y que otro personaje dice compadecerla porque, como una niña caprichosa, no es capaz de conservar nada.

Por otra parte, Carmen, la esposa fiel y abnegada, religiosa devota y dispuesta a perdonar los devaneos sexuales de su marido e incluso a ser humillada por su rival en su presencia. La esposa legítima respondería al modelo tradicional de mujer que el régimen propugnaba. Con una objeción: no es madre, tal vez no por voluntad propia, aunque en ningún momento expresa su deseo de serlo, como si le resultara suficiente con el amor por su esposo. Este, en cambio, sí es simbólicamente padre, pues se dice que tiene como ahijados a prácticamente todo niño nacido en Sevilla, que se beneficia de su patrocinio.

Ambas se enfrentan en un duelo desigual cuando la esposa acude a casa del marqués para pedirle que le devuelva a su marido. Viste con un recatado

traje negro, con mantilla. Se presenta, franca y humilde, ante una doña Sol ataviada con la bata blanca ya comentada, de aire moderno y atrevido, sonriente y cínica. La diferencia de clase social es llamativa y se constata cuando al sentarse una queda situada a mayor altura, lo que acentúa su mirada de desdeñosa superioridad. Carmen, que desconoce que Juan está en el patio, prácticamente se disculpa por la intrusión. No viene movida por el rencor ni pretende juzgarla. Entiende que su marido se haya quedado prendado de ella, por su belleza y su cultura, porque ha viajado por el mundo, mientras que ella no ha salido de Andalucía. Doña Sol pone cara de contrariedad cuando le dice que ha conocido a muchos hombres mientras que ella solo ha tenido uno y que por eso se esfuerza en conservarlo. Reconoce que no se ha atrevido a hablarlo con él por no hacerlo sufrir. En ese instante, se revela la enorme crueldad de su oponente. Se sitúa junto a la puerta del patio y grita hacia fuera de campo la llamada «¡Eh, toro!». Juan entra raudo en plano y se funde en un beso sin darse cuenta de que su esposa les observa aturdida desde el sofá. Doña Sol, complacida, sale al patio, dejando al matrimonio cara a cara en silencio. Carmen se marcha, y Juan, en lugar de seguirla, sale tras la estela de la anfitriona.

No cabe duda alguna de dónde reside la virtud y cuál es la opción moral que se instiga a tomar a las espectadoras. ¿Pero sería inequívocamente esta su preferida? ¿No sería posible soñar con una vía de escape al estado de opresión que algunas mujeres sentirían que el franquismo había sometido a sus vidas? Si nos circunscribimos a la resolución de la película, el mensaje parece contradictorio. Doña Sol disfruta de su condición de mujer liberada, en añadidura viuda, y todo apunta a que seguirá haciéndolo mientras le plazca. Las advertencias de que su inconformismo la conducirá a una constante insatisfacción y a la soledad son anunciadas por quienes nunca podrán acceder a su lugar y cabría sospechar que están motivadas por la envidia. Sea como sea, ¿no es un riesgo asumible ante el disfrute de una juventud plena que al resto le es negado? Por su parte, la esposa fiel, más allá de que finalmente se quede viuda y certifiquemos su soledad, ha tenido que atravesar un mar de sinsabores y renuncias hasta recuperar la atención de su marido, que, dicho sea de paso, es notorio que ha logrado porque la querida le ha abandonado. De lo contrario, continuaría amargada en la casa paterna, esperando a que su hombre, que la ha repudiado públicamente y que se antoja no se separará de su amante a no ser que ella lo expulse. Si ese es el horizonte de felicidad que le proponen a las mujeres españolas, tal vez más de una consideraría que el precio a pagar es demasiado elevado.

La diosa de la danza no es «la diosa del amor»

En noviembre de 1947, la influyente revista *Life* publicó en portada una foto de Rita Hayworth con un vestido escotado que mostraba sus hombros y el arranque de sus senos, acompañada del titular «La diosa americana del amor». En el reportaje interior podía leerse: «No es solo una joven, es además una de las encarnaciones de nuestro mito nacional más arraigado, el de la suprema hechicera, la diosa del amor». Se dio la grotesca casualidad de que en esa misma fecha se le concediera el divorcio de Orson Welles, quien había sido el gran amor de su vida. Pero la realidad es que a partir de entonces esa etiqueta se adheriría a su imagen de un modo permanente y en todo el mundo se pasó a denominarla así[396]. Un calificativo que la situaba entre la llamada al romanticismo y una sensualidad desbordante. En la era de las restricciones de Código Hays, ella representaba un ideal de carnalidad[397]. La revista *Life*, como ya hiciera en 1941 con su famosa fotografía de *pin-up* comentada al principio, fijaba una imagen de Hayworth que ha sido valorada como sexista y que reducía a la estrella a la pasividad[398].

Hemos dicho que en todo el mundo se la ensalzó como la diosa del amor; sin embargo, no hemos hallado ningún rastro de que esta expresión admirativa se trasladara en esos momentos a las revistas españolas. Habrá que esperar hasta bien entrado el año 1952, coincidiendo con su reincorporación a Hollywood tras más de tres años de ausencia, cuando este calificativo aparecerá aquí impreso. No obstante, nunca en los titulares, sino en el cuerpo de las crónicas norteamericanas que aquí eran traducidas para su publicación.

Pudiera ser que el término la diosa del amor no se popularizara entonces porque las redacciones no tuvieron conocimiento de ello a través de las agencias internacionales, de los magazines norteamericanos a los que accedieran o que no fueran informados por sus propios corresponsales en Hollywood. Pudiera ser este el motivo, pero es escasamente verosímil. Es verdad que el mencionado desfase de estrenos favorecería que aquí se desecharan informaciones por considerarlas no pertinentes para el lector o simplemente que pasaran desapercibidas al no enmarcarse en campañas promocionales. Cierto, pero insuficiente. Por todo ello, no resulta demasiado aventurado suponer que se trató de una decisión consciente, ya fuera propia o alentada por la censura oficial.

396 Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 144.

397 Ana Salzberg, *Beyond the looking glass: Narcissism and female stardom in studio-era Hollywood* (Oxford: Berghahn Books, 2014), 84.

398 Williams, *Film stardom and the ancient past*, 97-130.

La rápida difusión del apelativo se vio espoleada porque entroncaba con uno de sus títulos recientes, *La diosa de la danza* (Alexander Hall, 1947), que en España sería exhibida a partir de octubre de 1949. Si esta expresión tuvo tal acogida en los Estados Unidos era porque resultaba contundente e incluso provocativa en sus connotaciones. Hacía referencia al estatus que había alcanzado la estrella, como epítome de belleza y seducción para el público. Pero también facilitaba un deslizamiento de los términos hacia significados con un carácter transgresor. En primer lugar, la lectura de la palabra amor como sinónimo de sexo, propiciada tanto por los personajes que la actriz había interpretado en sus últimos filmes como por su pasado como una de las más célebres *pin-up* del período bélico. En segundo lugar, al calificarla como diosa se le reconoce su posición en los más elevado del firmamento cinematográfico, y, lo que es más relevante, se le atribuye una condición de poder. Si unimos ambos términos, nos topamos con que su imagen es investida con la capacidad de dominar a los hombres gracias a su sexualidad.

Es innecesario recalcar lo que esta derivación del epíteto significaría en la España de Franco. Una idea que no podía ser en absoluto tolerada. Comenzando porque sacralizar a una estrella de cine sería una banalización inadmisible en una sociedad donde se imponía un concepto de religiosidad formalista y rigurosa. Además, implicaba situar en primer plano la sexualidad como fuente de poder, cuando ni siquiera se consideraba digna de mención, pues las pulsiones debían permanecer soterradas y reprimidas. Por si fuera poco, conllevaba una derivada de género que, en última instancia, suponía dar pie a un empoderamiento femenino. Por tanto, la diosa del amor sería una reinstauración moderna de la Eva pecadora, evocada desde la propaganda del régimen como la antítesis de la Virgen María, símbolo de las virtudes femeninas, maternal y pura, en tanto que casta y no contaminada por la sexualidad, primer modelo al que todas las mujeres debían intentar asemejarse[399].

En los Estados Unidos, la película sirvió para consolidar el alias de diosa del amor que la acompañará durante el resto de su carrera, aunque su título en inglés, *Down to Earth*, difiere del castellano, que sí pudo inspirarse en él. Se estrenó solo unos meses después de *Gilda*, y se intentó aprovechar el éxito de la primera en su promoción. Era el tránsito del oscuro cine negro al technicolor, en el que Rita interpretaba el papel de musa en lugar del de sirena[400]. También

399 Roca i Girona, *De la pureza a la maternidad*, 44-48.

400 Williams, *Film stardom and the ancient past.*

en España sería sencillo establecer la conexión entre los dos filmes. Así lo hicieron los críticos, que alabaron la belleza y las cualidades de Rita Hayworth como actriz, bailarina y hasta un par de ellos como cantante, a pesar de que no fuera su voz la que interpretaba las canciones. Al afirmar que su actuación es «sobria, sin incurrir en artificiosidades» dejaban claro cuál era el camino que debía retomar la estrella[401]. Por su parte, el público, según estas mismas reseñas, también aceptó con agrado este cambio de registro. A diferencia de *Sangre y arena*, *La diosa de la danza* no sería vista como un producto anacrónico en el que descubrir los orígenes de la estrella, sino una cinta actual que era exhibida con una demora moderada.

En realidad, se trataba de una producción diseñada durante el período bélico, pero que sufrió una serie de retrasos. Por tanto, responde en buena medida a un tipo de filmes que fomentaban el escapismo y la fantasía. Podría, pues, entenderse como el anverso de los temores y ansiedades propios de la posguerra y que el cine negro reflejaría, entre otros aspectos, en el personaje de la *femme fatale*. Pero el hecho de que su producción se alargara y que llegara a las pantallas en 1947 alteró en parte sus intenciones originales y suscita, como abordaremos a continuación, interpretaciones más complejas.



Figura 44. Fotograma de *La diosa de la danza.*

401 Gómez Tello, «La diosa de la danza», *Primer plano* n.º 472, 30 de octubre de 1949.

Narra una historia romántica convencional aderezada con ingredientes sobrenaturales. Desde el Monte Parnaso, Terpsícore (Rita Hayworth), la diosa de la danza, observa, indignada, cómo en Broadway están preparando un musical sobre las musas griegas que las retrata como simples libertinas. Desciende a la Tierra para, como primera actriz del espectáculo, reconducirlo hacia una versión correcta. Pero en el proceso se enamora del director, Danny (Larry Parks). Tras distintas peripecias, tiene que regresar a su lugar, donde esperará a su amado para disfrutar eternamente de su pasión.

El filme se inscribe dentro los cánones conservadores del género musical en cuanto a la representación de la mujer. La misma Terpsícore, ante la imposibilidad de quedarse junto a Danny, llora y se lamenta por ser una diosa, pues solo quiere ser una mujer, casarse y tener un hogar para estar con él para siempre. Un mensaje meridiano y fácilmente extrapolable a la vida real. Autores como Adrienne Mclean anotan que a la dualidad masculino-femenino que manifiestan este tipo películas, *La diosa de la danza* incorpora un tercer vértice, Eddie, el amigo de Danny (Marc Platt), para formar un triángulo con un componente homosexual o al menos homosocial. En él entran en juego, por un lado, la competencia y la agencia de Terpsícore ante la pasividad de Danny, y, por otro lado, la cercanía física y emocional entre los dos hombres. Un conflicto a tres bandas que se aprecia tanto en los números musicales que comparten como en la narrativa. Por ejemplo, en las argucias seductoras de Terpsícore frente a los intentos de Eddie por separarla de su amigo[402]. Sabemos que el dilema se resolverá *ad eternum* en favor de la chica/diosa con su reencuentro en el más allá. Se insinúa que Danny permanecerá célibe en su recuerdo, pero queda abierto a la imaginación del espectador si durante los años que le restarán de vida Danny conocerá a otras mujeres e incluso si formará una familia o, por qué no, si prevalecerá su relación, sea del tipo que sea, con su colega Eddie.

Quienes acudieran al cine esperando ver una *Gilda* en color no se sentirían decepcionados en cuanto a la interpretación sugerente de Hayworth y en especial a su descocado vestuario. Este carece de la elegancia de los diseños de Jean Louis, aunque se beneficia de la mayor permisividad que se otorgaba a las vestimentas que servían para recrear la antigüedad clásica. Las túnicas vaporosas y con aberturas dejaban adivinar la anatomía femenina bajo las transparencias, e igualmente era exhibido el cuerpo masculino de actores con el torso y las piernas depiladas. Un aura de erotismo envolvía este tipo de producciones, que aún se haría más patente en la década posterior.

402 McLean, *Being Rita Hayworth*, 133-143.



Figura 45. Fotograma de *La diosa de la danza.*

El cine de Hollywood se había apropiado de la iconografía clásica, que además coadyuvaba a la divinización de la estrella. En el caso de Rita, este filme, construido plenamente en torno a ella, significó su apoteosis. La asociaba no solo a Terpsícore como diosa de la danza, sino también a Venus, y sus coreografías están cargadas de gestos y movimientos que sugieren connotaciones sexuales[403].

Venus era Ava Gardner

Por estas mismas fechas, de nuevo, otra estrella emergente protagonizaba una película que remitía a unos mismos referentes. Ava Gardner daba vida, y nunca mejor dicho, a la diosa del amor en *Venus era mujer* (William A. Seiter, 1948). Es un filme coetáneo al de Hayworth, pero que la cartelera española no incorporó hasta diciembre de 1953. Al margen de que los motivos del retraso tal vez se debieran a circunstancias inherentes a la distribución, puesto que no consta que se solicitara permiso para importar la cinta antes de esa fecha, la historia no daba pie a que a los censores presentaran objeciones.

Se trataba de una comedia romántica en que, en una noche de trabajo, un infeliz empleado de unos grandes almacenes insufla vida mediante un beso a la

[403] Williams, *Film stardom and the ancient past.*

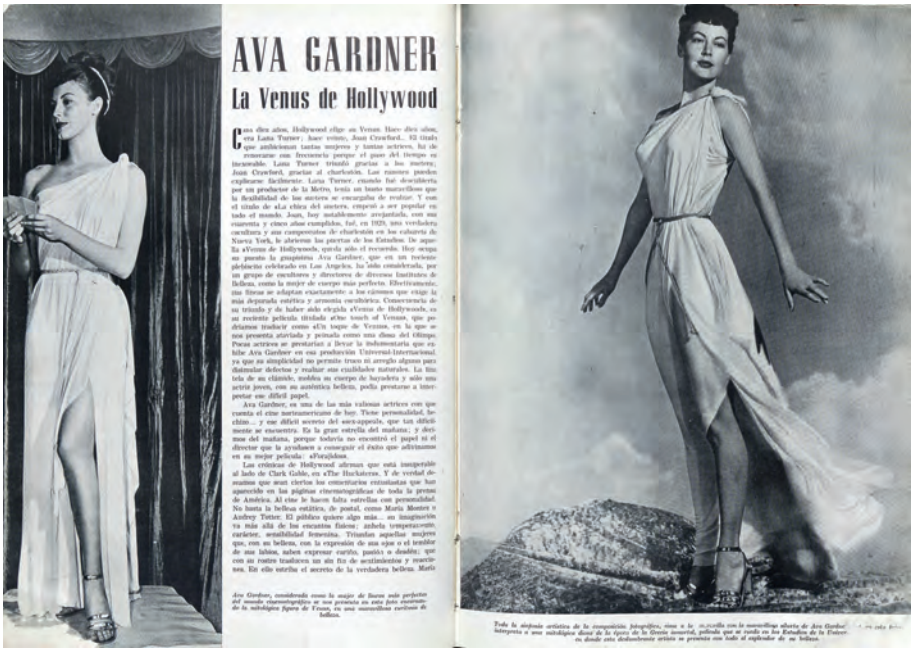
estatua de una divinidad clásica que ha adquirido el propietario del negocio. A partir de aquí comienza un embrollo salpicado con canciones que acaba con el regreso de Venus al Olimpo, pero que toma forma en la Tierra en una joven idéntica a ella con la que, se deduce, el protagonista iniciará una relación sentimental. De manera que cabe concluir que el amor es capaz de traspasar todas las dimensiones y superar todos los obstáculos para hallar su media naranja. Nada, pues, pecaminoso, sino de un romanticismo empalagoso. No obstante, sería la sensualidad y el vestuario de la protagonista lo que pondría en alerta a algunos censores, con el vocal eclesiástico a la cabeza, como solía suceder, cuando visionaron el avance de la película y mostraron sus objeciones. Finalmente, parece que se impuso el criterio más permisivo y la cinta se autorizó, sin que figure en el expediente que se introdujera ninguna modificación en el metraje[404].

Las revistas ya lo habían avanzado a través de la inserción de fotografías con su sugerente vestuario. En este sentido, vale la pena fijarse en el reportaje de *Imágenes* titulado «La Venus de Hollywood», que incluye diversos retratos de gran tamaño, que explican su excepcional longitud de seis páginas[405]. En el texto, se afirma que pocas actrices se prestarían a actuar con esa indumentaria, ya que «su simplicidad no permite truco ni arreglo alguno ni disimular defectos y realzar sus cualidades naturales». Apunta que «está considerada hoy día como la mujer de líneas más perfectas del mundo» y destaca que su poder de seducción «emana de toda su persona», y en especial de «la profunda mirada de sus ojos oscuros, ese algo indefinible, pleno de feminidad, que no sabemos si es burla, coquetería o un peligroso recurso de seducción».

La película aún no se conocía en España, pero es curioso que se atisbe que la estrella provoca una intimidación análoga en el periodista, salvando las evidentes distancias, a la que su personaje causa en el patoso protagonista. En el filme, Venus lleva la iniciativa en el cortejo y despliega todas sus armas, terrenales y mágicas, para cautivarlo. Al principio, asustado, trata de evitarla, aunque acabe por enredarse en sus cantos de sirena. No obstante, la diosa vuelve a su pedestal, como dice el protagonista, donde debe estar para ser admirada. La representación marmórea de la feminidad puede ser una metáfora de la mujer como inspiradora pero no como sujeto activo. Al final, Júpiter la devuelve a su lugar en el Olimpo y su cuerpo es transferido al espíritu de una joven modosa y recatada con la que el hombre encontrará su felicidad.

404 *Venus era mujer*. Expediente de censura n.º 12132/12133 (1953). Archivo General de la Administración.

405 «Ava Gardner. La Venus de Hollywood», *Imágenes* n.º 46, abril de 1949.



AVA GARDNER

La Venus de Hollywood

Hace diez años, Hollywood eligió su Venus. Hace diez años, era Lana Turner; hace veinte, Joan Crawford. El título que ambicionan tantas mujeres y tantas actrices, hay que renovarse con frecuencia porque el paso del tiempo es inexorable. Lana Turner triunfó gracias a los mares; Joan Crawford, gracias al charlestón. Las razones pueden explicarse fácilmente. Lana Turner, cuando fué descubierta por un productor de la Metro, tenía un busto maravilloso que la flexibilidad de los mares se encargaba de realzar. Y con el título de «La chica del mares, empezó a ser popular en todo el mundo. Joan, hoy notablemente avejentada, con sus cuarenta y cinco años cumplidos, fué, en 1929, una verdadera cacofónica y sus compañeros de charlestón en los cabarets de Nueva York, le abrieron las puertas de los Estudios. De aquella «Venus de Hollywood» apenas nos queda el recuerdo. Hoy ocupa su puesto la guapísima Ava Gardner, que en un torneo plebiscito celebrado en Los Angeles, la vió consagrada, por un grupo de escultores y directores de diversos Institutos de Belleza, como la mujer de cuerpo más perfecto. Efectivamente, sus líneas se adaptan exactamente a los cánones que exige la más depurada estética y armonía escultórica. Consecuencia de su triunfo y de haber sido elegida «Venus de Hollywood», es su reciente película titulada «One touch of Venus», que podríamos traducir como «Un toque de Venus», en la que se nos presenta airada y peinada como una diosa del Olimpo. Pocas actrices se prestarían a llevar la indumentaria que exhibe Ava Gardner en esa producción Universal-Internacional ya que su simplicidad no permite trucos ni arreglo alguno para disimular defectos y realzar sus cualidades naturales. La tirada de su clásico, modelo su cuerpo de bayadera y sólo una actriz joven, con su auténtica belleza, podía prestarse a interpretar ese difícil papel.

Ava Gardner, es una de las más valiosas actrices con que cuenta el cine norteamericano de hoy. Tiene personalidad, belchim... y ese difícil secreto del sex-appeal, que tan difícilmente se encuentra. Es la gran estrella del mañana; y decimos del mañana, porque todavía no encontró el papel ni el director que la ayudasen a conseguir el éxito que afirmamos en su mejor película: «Forajidos».

Las críticas de Hollywood afirman que está inspirado al lado de Clark Gable, en «The Hucksters». Y de verdad deseamos que sean ciertos los comentarios entusiastas que han aparecido en las páginas cinematográficas de toda la prensa de América. Al cine le hacen falta estrellas con personalidad. No basta la belleza estática, de postal, como María Montez o Audrey Totter. El público quiere algo más... su imaginación va más allá de los encantos físicos: anhela temperamento, carácter, sensibilidad femenina. Triunfan aquellas mujeres que, con su belleza, con la expresión de sus ojos o el temblor de sus labios, saben expresar cariño, pasión o duda; que con su rostro traducen un sin fin de sentimientos y emociones. En ello estriba el secreto de la verdadera belleza. María

Ava Gardner, considerada como la mujer de líneas más perfectas del mundo cinematográfico se nos presenta en esta foto encarnando la mitológica figura de Venus, en una maravillosa caricatura de belleza.

Toda la armonía artística de la composición fotográfica, cima a la... maravilla con la maravillosa silueta de Ava Gardner interpreta a una mitológica diosa de la época de la Grecia inmortal, poblada que se vuelve en los Estudios de la Universal, en donde esta deslumbrante artista se presenta con todo el esplendor de su belleza.



TRES SOBERBIAS FOTOGRAFIAS QUE REVELAN LA INDISCUTIBLE BELLEZA DE AVA GARDNER. ASI LA VEREMOS CUANDO SE TERMINE LA PELICULA QUE ESTA RODANDO EN LA ACTUALIDAD E INTERPRETANDO A VENUS, LA DIOSA DEL AMOR. LA PERFECCION DE SUS LINEAS, TANTO DEL ROSTRO COMO DEL CUERPO, ESTAN EN FRANCA COMPETENCIA SUPERANDOLAS, CON LAS MAS ACABADAS CONCEPCIONES ARTISTICAS DE FAMOSOS ESCULTORES. EN UNA DE ELLAS AVA ESTA CONTEMPLANDO CON UNA SEMISONRISA LLENA DE SERENIDAD, A UNA REPRODUCCION DE LA VENUS DE MILO. PUEDE AVA SONREIR PORQUE SU BELLEZA SUPERA A LA DE LA MITOLOGICA DIOSA. VENUS ESTA TRUNCA Y AVA POSEE UNOS MAGNIFICOS BRAZOS DE ALABASTRO, UN ROSTRO DE MAS CLASICOS TRAZOS Y UN CUERPO DE LAS HARMONICA CONFIGURACION. AVA ESTA CONSIDERADA HOY DIA COMO LA MUJER DE LINEAS MAS PERFECTAS DEL MUNDO. ¿QUIEN PUEDE DISCUTIRLE ESTE GALARDON?

Figura 46. ***Imágenes*** **n.º 46, abril de 1949.**
Fuente: Filmoteca Española.

Desconocemos en qué medida el texto, que no lleva firma, bebe de una agencia de noticias o es de elaboración propia. Sin embargo, es significativa la alusión a que «la llamada mujer fatal no ha desaparecido», sino que la identifica como «víctima de sus propios encantos, que jamás ha creído en ningún amor… y que finalmente sucumbe ante un imposible». En resumen, el amoral personaje de Kitty en *Forajidos* es subsumido por el de Venus, y si «alguna vez llegara a extinguirse, quedaría en nosotros el recuerdo de Ava Gardner, cuya mirada es la más elocuente expresión de una mujer que, por haberlo tenido todo y por haberlo perdido todo, nada ambiciona».

Sin embargo, *Venus era mujer*, como otras producciones de este ciclo de películas centradas en deidades clásicas de finales de los cuarenta, contiene un discurso de género profundamente patriarcal. Michael Williams, entre otros autores, lo enmarcan en el contexto norteamericano de posguerra, y no ven en absoluto una coincidencia en que, tras interpretar a icónicas mujeres fatales, tanto Hayworth como Gardner encarnaran a diosas del amor en la pantalla[406]. Williams argumenta que el gesto de subirlas a un pedestal era represivo y desempoderador y que el ideal clásico de la belleza era expuesto a la mercantilización. En *Venus era mujer* se manifiesta una ambivalente actitud hacia la mujer, cosificadora y a la vez remilgada, propia de una larga tradición en la mirada hacia los desnudos femeninos de época clásica. Se busca la erotización del cuerpo femenino, pero se niega a la mujer la posibilidad de manejar su propia sexualidad[407]. La crítica cinematográfica de *ABC* nos indica que esta fue también la mirada dominante en España, hacia una «una película de humor y frivolidad (…) con miras a exhibir la atrayente belleza de Ava Gardner». Entre los adjetivos que le dedica a la actriz figuran «bella, vaporosa, atractiva, e insinuante y amena», para concluir que «esplende siempre la línea fulgurante de Ava Gardner, estupenda en su versión de Venus»[408].

En estos años, la propia vida privada de Ava Gardner era empleada con un propósito aleccionador, que, aunque procediera de los Estados Unidos, aquí tomaba tintes propios. Fundamentalmente, debido a la especial relación que la actriz mantuvo con nuestro país. Comenzó con el rodaje en Tossa de Mar (Girona) de *Pandora y el holandés errante* (Albert Lewin, 1951). En un contexto de aislamiento internacional, la presencia de la estrella fue un

406 Williams, *Film stardom and the ancient past*.

407 Michael Williams, «A Venus in marble and bakelite: Ava Gardner and *One touch of Venus* (1948)», *Celebrity studies* 11, n.º 1 (2020), 43–59.

408 Gil, «Venus, era mujer», *ABC*, 23 de enero de 1954.

gran acontecimiento. El supuesto idilio con su compañero de reparto Mario Cabré, que acaparó la atención de los medios, proporcionaba asimismo una lectura interesante. En primer lugar, las informaciones, o mejor dicho rumores, sobre su romance se liberan de la mojigatería con que habitualmente son tratadas. La peligrosa sirena es ahora la seducida. Ese «fatalismo» que apartaba a la mujer de su verdadera feminidad, desaparece. El hombre recupera su posición dominante y cobra forma la doble moral que aplaude las conquistas masculinas y censura las femeninas. Porque ellos satisfacen así sus pulsiones y demuestran su virilidad. En cambio, ellas se arrastran por el fango para alcanzar otros propósitos ajenos a su propia sexualidad. En segundo lugar, no es baladí quiénes integran la pareja. Ella, uno de los más grandes astros de Hollywood, y él un torero, quintaesencia de lo español. Las crónicas reflejan un orgullo patrio porque Ava se ha rendido a los pies de nuestro donjuán y porque el atractivo de la modernidad extranjera pierde su consistencia ante la genuina tradición española. Como en una buena faena de tauromaquia, Ava se somete a su amante español, en una celebración más de nacionalismo banal.

Poco nos importa cuánto hubo en ese idilio de real, de fantasía o de estrategia publicitaria. Pronto, quedó claro que Mario Cabré había sido desplazado por Frank Sinatra del corazón de Gardner. Su turbulento noviazgo, matrimonio y divorcio fue motivo de comentarios en las páginas de las revistas durante largo tiempo. Con todo, no había que resignarse a una derrota. La misma moral cínica sirvió más tarde para dar cuenta de que Ava bebía los vientos por otro torero español, Luis Miguel Dominguín. Y esta vez, fue ella la humillada, porque el matador prefirió casarse con la italiana Lucía Bosé.

Ava Gardner era una de las actrices de Hollywood a las que el público español estaba acostumbrado a ver en la pantalla. Durante los tres años siguientes al estreno de *Pandora y el holandés errante* pasaron por la cartelera media docena de títulos interpretados por ella. Alguno notable, como *Las nieves del Kilimanjaro* (Henry King, 1952). Gardner personifica a una joven norteamericana que en el París bohemio de los años veinte se enamora de un compatriota novelista (Gregory Peck), *alter ego* del autor del relato Ernest Hemingway. Inician una convivencia marital sin que haya indicios de haber oficializado su relación, que se ve alterada cuando ella queda embarazada. Intuye que él no está dispuesto a renunciar a su vida aventurera y se provoca un aborto al dejarse caer por unas escaleras. Representa, por tanto, a una mujer libre que es capaz incluso de anteponer el amor romántico a «la sagrada misión femenina de la maternidad». Una temática peliaguda para la moral nacionalcatólica, pero que es resuelta adecuadamente

con la temprana muerte de la protagonista, sin que ello impida lecturas disruptivas como hemos señalado para otras historias similares.

Sin embargo, no fue este el principal asunto en que anduvieron preocupadas las autoridades del régimen. *Las nieves del Kilimanjaro* es un caso singular de intervención de la censura franquista en el seno de Hollywood. Los diplomáticos españoles presionaron a la 20th Century Fox para que se introdujera un pasaje ambientado en nuestra guerra civil que no estaba en el argumento original. En él, los brigadistas internacionales que luchaban por la República carecían de todo idealismo y aparecían como voluntarios engañados por la propaganda comunista. Fue uno más de los efectos del fin del aislamiento internacional de la dictadura que trajo la Guerra Fría[409]. Todavía hubo una tercera participación de Ava Gardner en la adaptación de un relato de Hemingway durante estos años, que abrió *Forajidos*. Pero esta vez *Fiesta* (Henry King, 1957) no obtuvo el plácet de la Junta de Censura en 1959 y no se exhibiría en las salas.

En octubre de 1954, se proyectaba en las pantallas españolas *Mogambo* (John Ford, 1953). Mucho se ha comentado sobre la necedad de la censura franquista, que para evitar que el personaje de Grace Kelly cometiera adulterio lo abocó al incesto. Sin embargo, el verdadero papel transgresor del filme era el de Ava Gardner. Una corista, independiente y dueña de su sexualidad, que pone patas arriba la armonía de la comunidad occidental en pleno paisaje africano. La belleza felina de Ava es asimilada a la de la fauna salvaje que la rodea, y el cazador a quien da vida Clark Gable asume la misión de enjaularla. Al pedirle matrimonio, borra su pasado y le ofrece un feliz futuro doméstico y domesticado.

Sin embargo, «el animal más bello del mundo», como se dio en apodar a la actriz, no era una presa fácil para exhibir en un zoológico. A lo largo de su vida, parte de la cual disfrutó, en el completo sentido de la palabra, en España, demostró su carácter indomable[410]. El relato que se construye sobre la estrella se mueve en ese discurso de erotización y reprensión, de admiración y temor. Su trayectoria artística es menospreciada al quedar subordinada a la sentimental. En los reportajes que trazan su carrera, como ocurre con otras actrices, no son sus películas sino sus amantes los jalones sobre los que se sustenta. La impresión que se extrae es que Gardner es una mujer infeliz porque ha encadenado un fracaso sentimental tras otro. «Ava Gardner, amada por muchos hombres y

409 Douglas Edward Laprade, *Censura y recepción de Hemingway en España* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005).

410 Marcos Ordóñez, *Beberse la vida: Ava Gardner en España* (Madrid: Aguilar, 2004).

siempre desgraciada en el amor». Así es descrita en la semblanza por entregas que publica *Radiocinema* en 1956, y que forma parte de una colección de biografías breves «Una vida, una novela» sobre distintas estrellas, a la venta en los quioscos. El mensaje era que ella aspiraba a un matrimonio como el de sus padres, pero sus tres bodas la habían conducido a un «desengaño cruel», por el que «se entregó a una vida de diversión constante. Las exigencias de su trabajo además la llevaban de fiesta en fiesta (…) Se dejaba acompañar por cuántos hombres la solicitaban, despertaba pasiones tumultuosas, poderosos arrebatos masculinos… Quería hundirse en la vida… olvidar el amor»[411]. Cuenta que la de Dominguín ha sido su última frustración y se ha quedado de nuevo sola. «Por eso algunas veces quiere aturdirse a sí misma, perder la conciencia de la vida real… Y bebe, bebe locamente, ansiosa de sumergirse en el olvido…»[412].

No es en absoluto habitual que en la prensa se reconociera que una celebridad llevaba una vida disoluta. Las juergas que por aquellos días se corría la actriz en Madrid eran *vox populi*, pero otra cosa es que se dejara constancia sobre el papel de un periódico. Existía una manifiesta voluntad ejemplarizante al sacar a la luz estos hechos, pero asimismo una contradicción ingenua. Las admoniciones no evitarían la enorme fascinación que Ava y su modo de vida crearía en muchos lectores y lectoras. A ellas les abría una ventana a sentirse libres y plenas, a percatarse de que algunas mujeres gozaban de cierta impunidad en sus comportamientos, que ni siquiera recibían una contundente condena moral, pues sus actos se justificaban en la desesperación. ¿Qué Ava Gardner era desgraciada por no haber podido fundar un hogar estable? ¡Vaya usted a saber!, se dirían algunas mujeres que tal vez envidiarían experimentar lo que a ellas les era negado.

En enero de 1956, los cines madrileños acogían su filme que más reconocimientos ha cosechado: *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954). Su María Vargas es una bella bailarina española que, desde una condición muy humilde, alcanzará el estrellato cinematográfico internacional. Una mujer indómita y libre, cuyo rechazo a calzarse es símbolo de independencia. Los cortes de la censura, que se aprecian en los cambios de voces en el doblaje, intentan ocultar sus encuentros con amantes y su reivindicación del disfrute de la sexualidad femenina. Aunque fue la modificación de los diálogos el medio sibilino con que el franquismo trató de tergiversar su historia, siendo este filme uno de los ejemplos paradigmáticos de censura a través del doblaje. Se eliminaron comentarios sobre la religión que se consideraron impertinentes, referencias a

411 «Ava Gardner. Una vida, una novela», *Radiocinema* n.º 295, 17 de marzo de 1956.

412 «Ava Gardner. Una vida, una novela», *Radiocinema* n.º 296, 24 de marzo de 1956.

la Guerra Civil o la conversión de una madre cruel en madrastra, entre otras manipulaciones del guion[413].

La falsificación más procaz de la trama afecta a su matrimonio con un conde que motiva el título del filme. La boda con el aristócrata parecía que iba a proveerle de la felicidad familiar, pero resultó ser un engaño, ya que el conde le había ocultado su impotencia debido a unas heridas sufridas durante la guerra. Ella buscó consuelo en otros brazos y el marido la asesinó. Por supuesto, la dictadura se encargó de que el público no tuviera conocimiento de todo ello, a través de cortes en el metraje y de modificaciones en los diálogos. El resultado fue un completo sinsentido del que se hacían eco las críticas cinematográficas, sin atribuir sus causas a sus verdaderos responsables. *Radiocinema* afirmaba que «sorprende su desenlace porque la reacción del conde corresponde más a un film de vulgares aventuras que a una narración en la que se han unido valores de indiscutible relieve»[414].

La caracterización disoluta de María Vargas no desentonaba con la que la propia actriz cosechaba en las revistas. Su romance con Frank Sinatra había sido uno de los más sonados y ocupado una infinidad de páginas. Igualmente, fueron aireados otros de sus flirteos; sin embargo, no ocurrió igual con su dilatada relación con el magnate Howard Hughes. Tan solo hemos hallado una referencia, en forma de desmentido, en la que ella asegura que era una «pura invención»[415]. Al parecer, se conocieron tras su divorcio con Mickey Rooney y mantuvieron una amistad especial e irregular durante casi dos décadas. Ella nunca aceptó sus proposiciones de matrimonio, tal vez porque nunca creyó sus promesas. En una ocasión, dijo sobre *La condesa descalza*: «"There was too much shit in the script about my affair with Howard". She added, "It could have been called 'Howard and Ava', it was so fucking obvious"»[416].

La verdad es que no era esa la impresión que tenían los periodistas, que extendieron las murmuraciones de que la película estaba vagamente inspirada en la vida de Rita Hayworth, ya que la protagonista es de origen español y contrae matrimonio con un aristócrata, entre otras coincidencias. Uno de los personajes que se erigen en narradores de la historia, el cineasta a quien inter-

413 Jorge Díaz-Cintas, «Film censorship in Franco's Spain: The transforming power of dubbing», *Perspectives* 27, n.º 2 (2019), 182–200.

414 Jesús Bedaña, «Las que hemos visto. La condesa descalza*», Radiocinema* n.º 286, 14 de enero de 1956.

415 Luciano D'Acosta, «Ava Gardner, en Italia, dice: "No es verdad que esté enamorada de Howard Hughes"», *Fotogramas* n.º 320, 14 de enero de 1955.

416 Longworth, *Seduction: Sex, Lies, and Stardom*, 207-208 y 400.

preta Humphrey Bogart, compara a María Vargas con la Cenicienta, un símil tantas veces atribuido a Hayworth como protagonista de un cuento de hadas. Esa consciencia de sentirse prisionera de su propia imagen era la que alentaría su conocido lamento de que los hombres se enamoran de Gilda pero se despiertan con ella. Un sentimiento con el que Ava Gardner afirmaba identificarse: «People preferred the myths and didn't want to hear about the real me at all»[417].

Un año antes del estreno de *La condesa descalza*, en 1955, *Radiocinema*, comentaba que en Hollywood Gardner se había hecho merecedora del título de «Diosa del Amor» que hasta entonces ostentaba Rita Hayworth. Pero no avancemos en el tiempo, y recuperemos la trayectoria de Hayworth justo en el momento en el que la habíamos aparcado.

[417] Susan Felleman, *Art in the cinematic imagination* (Austin: University of Texas Press, 2006), 65.

5. «La princesa Alí Khan»

Durante estos años en que Rita Hayworth estuvo apartada de los estudios, las revistas solían referirse a ella como «la princesa Alí Khan», no sin un cierto retintín. A falta de una auténtica actualidad cinematográfica, las noticias sobre la actriz eran más propias de los ecos de sociedad que de la sección de espectáculos. La pareja despertaba un innegable interés allá por donde pasaba, y su área de actuación ya no se encontraba en la lejana California, sino en Europa. Los Pirineos seguían siendo una barrera, simbólica y física, entre la dictadura franquista y las democracias occidentales, los eventos que se narran en los que Rita y Alí participan se sienten más cercanos. La activa agenda social del afamado matrimonio lo lleva a viajar por diversos países, entre los que no faltará España, dando lugar, esta vez sí, al reencuentro de la estrella con sus esencias, por la que algunos suspiraban.

Mientras tanto, las distribuidoras españolas trataron de subirse a la ola de su popularidad para exhibir alguno de sus trabajos anteriores. De este modo, otras dos películas de Rita Hayworth se hicieron hueco en la cartelera española a finales de la década, aunque de un modo discreto, debido a que serían indudablemente percibidas como producciones antiguas. La primera, *El héroe de Texas* (Robert N. Bradbury) solo mereció unas líneas en *Cámara* «a título de curiosidad». Data de 1937, de «cuando aún era Rita Cansino, conservaba el pelo negro y presumía de su porte español». El crítico reconoce que «hubiera pasado inadvertida por nuestras pantallas de no haber contado en su reparto con Rita Hayworth», pero, como vemos, toda oportunidad es válida para proseguir con el ajuste de cuentas[418].

El segundo título, *Mi chica favorita* (Irving Cummings, 1942) era un musical que devolvía igualmente una imagen anticuada de la estrella. Tampoco el que fuera una película biográfica sobre el compositor norteamericano Paul Dresser (Victor Mature) sería un gancho para los espectadores. En su momento, el tórrido romance entre la pareja protagonista, que saltó de la ficción a la realidad,

[418] «El héroe de Texas», *Cámara* n.º 167, 15 de diciembre de 1949.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.06
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

fue un aliciente para el público en los Estados Unidos, azuzado convenientemente por la prensa. Pero a estas alturas, carecía ya de interés. Los aficionados al género musical, y en particular a la revista finisecular, disfrutarían de sus números y de su historia rosa. Por supuesto, también de la presencia de dos intérpretes de un atractivo sexual que, aunque de manera tímida, es realzado en la pantalla. Mature ejerce de *dandy*, cuya virilidad es objeto de disputa entre varias mujeres. Hayworth porta con encanto los ajustados trajes de artista decimonónica, se mueve con picardía por el escenario y luce sus piernas entre el vuelo de faldas. Ninguna novedad para sus seguidores, pero sí una ocasión para el deleite con su interpretación como bailarina.

«Le saltó su alma andaluza»: divorciada, pero «torera»

Al margen de estas dos novedades de la cartelera, la atención informativa acerca de Hayworth recaerá en el embarazo y posterior alumbramiento de su segunda hija. Algunos textos se mueven entre la crónica rosa y la sátira, con comentarios como que ha encargado a una empresa que diariamente le mande una canastilla limpia y retire la utilizada, para no lavar la ropa del bebé en casa como el resto de las mamás, o que el nacimiento se ha adelantado dos meses respecto a lo anunciado, sin incidir en la explicación obvia, que se denuncia sibilinamente, aunque resulte incómoda[419].

Casi desde el primer instante, el relato de la vida matrimonial narrada por los medios convivirá con las especulaciones, por una parte, de una crisis entre la pareja reiteradamente desmentida, y, por otra, sobre su regreso al cine. Pero en esencia aquello que se transmitía era que Rita disfrutaba de una vida regalada y plácida, envuelta en lujos, ya fuera en el ámbito privado o en los frecuentes actos sociales en los que era retratada. Su condición de personaje público, más allá del de actriz, provoca que incluso se situara bajo el escrutinio de la prensa generalista, y que un diario como *ABC*, no proclive a hablar de estrellas de cine, españolas o extranjeras, se ocupe a menudo de sus andanzas. Especialmente, a raíz de la visita de la pareja a España a finales de 1950.

En su paso por Madrid, se recuerda el enfado que provocó entre los periodistas la actitud esquiva en su anterior visita. Ahora todo son parabienes como respuesta a la cercanía mostrada por los príncipes. Se regocijan por ser tratados con tal amabilidad y simpatía por una celebridad de tal categoría y

[419] «Ha nacido la princesita Jazmin», *Primer plano* n.º 482, 8 de enero de 1950.



Figura 47. ***Primer plano*** **n.º 529, 3 de diciembre de 1950. Fuente: Filmoteca de Catalunya.**

posan, vanidosos, junto a ella en las fotografías que ilustran sus textos. En casi todas las entrevistas y reportajes se hace referencia a sus ancestros españoles, pero su verdadera reencarnación como Margarita Cansino tuvo lugar a su llegada a Sevilla. Se recuerda su verdadero nombre o su interés por aprender a bailar flamenco, y no faltan las fotografías de la actriz con traje de bata de cola marcándose unos pasos. Encontramos expresiones como «esta tierra, que es la suya», «le saltó su alma andaluza», o «risa flamenca de Rita, risa folclórica, que hace temblar las flores del moño, como una gitana alegre, como nieta efectiva de ese abuelo que vive en Castilleja»[420]. Afirmaciones que afloran para reivindicar su españolidad, a pesar de que hable en francés. De nuevo, como si los reparos motivados por el terremoto de *Gilda* hubiesen sido olvidados.



Figura 48. *Primer plano* n.º 530, 10 de diciembre de 1950. Fuente: Filmoteca de Catalunya.

Entre las numerosas informaciones que *Primer plano*, como el resto de las cabeceras, dedican a su estancia en España, introduce que «juzgamos curioso

420 César del Arco, «Rita Hayworth quiere aprender a bailar flamenco en Sevilla», *Primer plano* n.º 530, 10 de diciembre de 1950.

publicar estas fotografías de una película en que desempeña un papel de española caracterizada –si ella, que es española a medias necesita caracterizarse»[421]. Se refiere a *Los amores de Carmen*, y ciertamente la comparación con el momento parece oportuna, a pesar de que su exhibición aún se retrasará hasta el otoño de 1953. En cambio, sí estaban accediendo a los cines otros de sus títulos, todavía más extemporáneos.



Figura 49. *Primer plano* n.º 529, 3 de diciembre de 1950. Fuente: Filmoteca de Catalunya.

En primer lugar, *Desde aquel beso* (Sidney Lanfield, 1941), su primera colaboración con Fred Astaire, que pudo verse aquí con diez años de demora. Una comedia musical producida para tiempos de guerra, al igual que *Esta noche y todas las noches* (Victor Saville, 1945), que entró en la cartelera por las mismas fechas. Seguramente, ambas atraerían a los aficionados al género y a quienes quisieran rememorar el pasado de bailarina de la actriz. Pero la tardanza en el estreno les restaba fuerza como factores de construcción de su

421 «"Primer plano" presenta *Los amores de Carmen*», *Primer plano* n.º 529, 3 de diciembre de 1950.

imagen, más allá de reactivar el recuerdo de sus dotes de bailarina y de sus sugerentes interpretaciones.

Unos meses más tarde, la noticia se halla en su regreso con sus dos hijas a los Estados Unidos. La prensa española no es en absoluto prolija en detalles, pero aquello que ha acontecido es que Rita Hayworth había abandonado a su marido e iba a iniciar en su tierra natal los trámites de divorcio. Los dimes y diretes del proceso, que exceden nuestro interés, fueron aireados tanto por diarios como el *ABC* como por las revistas especializadas. En ocasiones se intuye el deseo de que los ulteriores intentos del marido en favor de la reconciliación dieran fruto. La visita de Khan a los Estados Unidos o los aplazamientos en la resolución de la demanda eran interpretados como que había fundadas esperanzas en su continuidad, y, por ende, de la institución familiar, aunque estuviera fundada en el matrimonio civil de sendos cónyuges y progenitores con un divorcio previo. También sorprende que algún medio español se sume a la ola sensacionalista y reproduzca algún artículo norteamericano que advierte que todo se trata de una maniobra publicitaria ideada por la inteligente estrella para recuperar su trono en el firmamento de Hollywood, y que incluso su esposo alienta estos planes. Un simulacro de riña marital al que, según el autor, podrían añadirse otros como un intento de secuestro de la hija de ambos o un suicidio fallido por parte de la actriz[422].

En términos generales, y salvando algunos comentarios más o menos desabridos o mordaces, la imagen de Hayworth no resultó muy dañada, a pesar de que se tratara de su tercer fracaso sentimental. En buena medida, pudo deberse a cómo el asunto fue abordado por la prensa en los Estados Unidos. Su regreso fue acogido con entusiasmo y su desembarco en Nueva York, en abril de 1951, como un gran acontecimiento. A diferencia de cuando se marchó, estuvo muy solícita con los periodistas y, en un primer paso afortunado para recuperar las simpatías de sus compatriotas, declaró que se sentía norteamericana por los cuatro costados y que nunca había renunciado a ello[423].

Como consecuencia, su identificación como española se resentía aún más. Nunca fue abandonada por completo, pero ya no era un recurso de fácil uso. Se sabía de su eficacia, y por eso tampoco era una idea desdeñable buscar sustitutas. Rita Moreno se presentó como una buena opción, contrastándola con la Rita primigenia, de la que se recordaba su «gracia andaluza». A continuación, en referencia a Rita Moreno, se advertía:

422 Alfred Ferguson, «La verdad sobre Rita Hayworth», *Imágenes* n.º 14 II época, octubre de 1952.

423 Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 204-205.

> Pero no olviden que la segunda Rita de Hollywood es hija de españoles: su padre es madrileño y su madre segoviana. Lo que no impide que en la primera película en que trabajó desempeñará el papel de una francesita y que su nacionalidad sea portorriqueña.

No ha sido posible hallar ningún rastro de esta filiación española en la actriz portorriqueña. Todos los indicios apuntan que sus padres eran nacidos en la isla caribeña y que se trata de una invención o un malentendido del corresponsal, al igual que en alguna ocasión se llegó a afirmar que Rita Cansino había crecido en Madrid. Sea como fuere, su pretendida ascendencia española y no simplemente latina era muy conveniente. Su carrera comenzaba a despuntar y por el contrario la primera estaba en el «ocaso»:

> Según el referéndum del box Office americano, Rita Hayworth ha descendido en la clasificación de astros de Hollywood al puesto número 26. ¡Qué melancolía si se piensa que hasta hace poco ostentaba de modo indiscutible el número 1![424].

Como vemos, la apelación al sentimiento nacional por parte de las estrellas tampoco era patrimonio de las dictaduras, y en este caso pudo estar teñido de rasgos xenófobos. Su divorcio con Alí Khan fue presentado mediante un discurso racista y nacionalista que contraponía el desigual trato que recibían las mujeres en el mundo occidental y en el musulmán. Feminista en cuanto que denunciaba la usurpación de derechos y valoraba el ejemplo de Hayworth como una lucha por su independencia, social y económica, frente a la opresión masculina. Contradictorio, a su vez, con el proceso de vuelta al ámbito doméstico de las mujeres tras el esfuerzo bélico, que, como en otros aspectos, subrayaba las ambivalencias de la imagen de Rita. La mujer que suspiraba por lograr el amor romántico y la estabilidad de un hogar era asimismo una madre trabajadora y tenaz defensora de su felicidad personal[425]. Un discurso nacionalista (netamente norteamericano y ni tan siquiera latino), profeminista y antiorientalizante que en España tenía lógicamente pocas probabilidades de hallar acomodo en los medios.

Con todo, las revistas españolas reproducen algunas crónicas norteamericanas que beben de este ambiente. Así se pudieron leer comentarios como que «estaba

[424] Vic Rueda, «Las dos Ritas», *Primer plano* n.º 702, 28 de marzo de 1954.

[425] McLean, *Being Rita Hayworth*, 24 y 90-96.

locamente enamorada de Ali cuando se casaron (…) pero no es para sorprendernos que una estrella del cine norteamericano, aunque de descendencia latina, pueda someterse a las costumbres mahometanas»[426]. O también que no fue capaz de tolerar «el punto de vista oriental según el cual un hombre puede relacionarse con cuantas mujeres se le antoje, a pesar de estar casado con una de las más bellas del mundo»[427]. La educación religiosa de la hija era igualmente un escollo para el acuerdo de divorcio. Un despacho firmado por la agencia EFE contaba que Khan presionaba a Rita para que la niña «abrazara la religión musulmana», pero que la actriz había manifestado que «su hija recibirá una educación cristiana y que ni por un millón de dólares ni por todo el dinero del mundo podrían disuadirla de este principio»[428].

En el otoño de 1952, Hayworth visitó de nuevo España, pero ahora sin la compañía del Príncipe. La prensa recogió pormenorizadamente sus actividades lúdicas por distintos lugares de nuestra geografía que se prolongaron durante varios días. Fue asidua a los espectáculos taurinos, donde, se decía, dejaba de ser Rita Hayworth para convertirse en Margarita Cansino. Se la veía disfrutar en el tendido y se habló mucho del brindis que le dedicó Luis Miguel Dominguín en la plaza de Guadalajara. Desde Madrid, se desplazó a Sevilla para visitar a sus familiares. Asiste a una fiesta campera, en la que por la noche no faltó el cante y el baile flamenco, que provocó el entusiasmo de la estrella. *ABC* la proclama en su portada «Rita torera» cuando de la mano del matador *El Litri* recibe lecciones de toreo[429]. E igualmente se maravilla *Primer plano* de su arte en la tauromaquia, por más que el extenso reportaje gráfico no incluya ninguna instantánea sobre la arena:

> En jarras, como si súbitamente toda su sangre española se le hubiera alborotado al pisar el albero de la placita marismeña, Rita se planta ante el objetivo con ademán torero y jacarandoso, con ademán de alegre españoleo, donde repican las imposibles castañuelas de sus abuelas semifaraonas, su árbol genealógico de bailarinas tartésicas, amigas de los claveles y las guitarras. ¡Olé por Rita![430].

426 Olga André, «Rita Hayworth y su nueva personalidad en Affair in Trinidad», *Primer plano* n.º 624, 28 de septiembre de 1952.

427 Sholto Adams, «Ya no existe la princesa Alí Khan», *Fotogramas* n.º 221, 20 de febrero de 1953.

428 «Rita Hayworth rechaza un millón de dólares», *ABC*, 13 de septiembre de 1953.

429 *ABC*, 25 de octubre de 1952.

430 «¡Olé torera!», *Primer plano* n.º 629, 2 de noviembre de 1952.



Figura 50. *Primer plano* n.º 629, 2 de noviembre de 1952. Fuente: Filmoteca de Catalunya.

Después de unas jornadas de descanso en Málaga fuera de los focos, la reencontramos en visita turística de dos días a Granada, luego, de vuelta a Madrid y finalmente pasa unas horas en San Sebastián como última etapa de su estancia. Los periodistas se congratulaban de que Hayworth se marchara muy satisfecha de su viaje por España, en el que había cumplido con buena parte de la idiosincrasia nacional, que había dejado en absoluto segundo plano su atribulada vida sentimental, de la que ella se negaba a hablar durante sus vacaciones. En estas crónicas no hallamos ni un solo indicio, pero en algunas biografías de la actriz se señala que durante su estancia en Madrid un grupo de Acción Católica protestó ante las puertas del Hotel Ritz donde se alojaba por considerarla persona *non grata* a causa de su inmoral comportamiento. O apuntan que hubo un pequeño escándalo porque al parecer mantuvo un romance con el futbolista del Real Madrid Gento[431].

No causa sorpresa alguna no ver reflejado ninguno de estos hechos, ya fuesen ciertos o meras especulaciones, ni en la prensa generalista ni en la especializada.

[431] Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 230-231; Gasca, *Rita Hayworth: alma latina*; Agustí de Miguel, *Rita Hayworth* (Madrid: Edimat, 1998), 46.

No cabían más manifestaciones públicas que las oficiales y una cosa era dar a entender un inocente flirteo de la estrella con un torero y otra insinuar el adulterio de un famoso deportista. En la España nacionalcatólica eso no podía darse, por más que fueran tratados como *affaires* cuando sucedían al otro lado del Atlántico. De modo que, tras su separación con Alí Khan, se informaba de que a Rita se la veía a menudo en compañía de diferentes hombres, entre otros de Kirk Douglas, con quien mantuvo una breve relación, pero no dar pie a habladurías ni escándalos en nuestra propia casa.

«Welcome home Rita»

Así rezaba el cartel que daba la bienvenida a su «hija pródiga» en los estudios de la Columbia. Pues el largo y rocambolesco proceso de separación de Alí Khan, tuvo como reverso su vuelta al trabajo en Hollywood. Harry Cohn, el mandamás del estudio, se frotaba las manos ante el éxito que, debido al crecimiento de su popularidad, se auguraba para los nuevos proyectos cinematográficos de la actriz, interrumpidos desde casi cuatro años atrás. Tras superar algunas controversias, Rita Hayworth rodó en tan solo unos meses *La dama de Trinidad* (Vincent Sherman, 1952) y *Salomé* (William Dieterle, 1953), que fueron promocionadas con las consiguientes campañas de publicidad. El público español no tendría que esperar demasiado para conocerlas y la primera fue estrenada en septiembre de 1953.

No había ninguna duda de que la Columbia pretendía reeditar cuanto antes la imagen de Hayworth como Gilda y preparó una producción bastante mimética a la de 1946, entre el cine negro y el melodrama. En primer lugar, recurrió a quien había sido su compañero de reparto más asiduo, Glenn Ford, con quien la química entre ambos no necesitaba de probaturas. Volvió a contar con la misma guionista, Virginia Van Upp, quien, por si fuera poco, introdujo una réplica del famoso guantazo, que los anuncios elevaron a la categoría de icono del filme. Desde hacía meses, los medios españoles venían recogiendo todos los cebos que el estudio lanzaba, como que el modisto Jean Louis, el mismo de *Gilda*, había diseñado para la estrella un vestuario que la dotaban de más *sex-appeal* que nunca y que daban forma a unos encantos físicos que eran aún mayores. O que «los bailes del filme eran tan atrevidos que un representante de las ligas de la decencia, después de haber visionado estoicamente las primeras imágenes, mandó cortar el baile entero sin haber querido ver el resto»[432]. Por su

[432] Barry Cronin, «La fabulosa Rita Hayworth, curiosidad n.º 1 en Hollywood», *Fotogramas* n.º 181, 2 de mayo de 1952.

parte, la censura española parece que se dio por satisfecha con que se acortara un beso y que la película fuera clasificada para mayores, sin mayores inconvenientes[433].

Las coincidencias entre *Gilda* y *La dama de Trinidad* no acaban aquí, comenzando por su ambientación en un lugar exótico para los norteamericanos, que pasa de Buenos Aires a una isla del Caribe. Repite igualmente el esquema del triángulo amoroso, cuyos vértices muestran perfiles muy similares a los del título anterior. El antagonista es un villano de mediana edad, atildado, envuelto en el espionaje internacional y los negocios turbios, a quien no le importar traicionar los principios liberales. El protagonista es un hombre desesperado por los celos. Y entre medio, una mujer bella y seductora, de reputación dudosa, a quien se le confía la peligrosa misión de hacerse amante del malvado para desenmascararlo.

Una trama que recuerda ineludiblemente a *Encadenados* (Alfred Hitchcock, 1946), con espías nazis incluidos. En esta ocasión, Chris (Hayworth) es una bailarina de gran éxito en uno de los tugurios de la ciudad. Su marido, con quien convive, pero ya no mantiene vida marital, es asesinado, aunque la policía sostiene la ficción de que ha sido un suicidio para conseguir las pruebas contra los tejemanejes del jefe de la organización criminal, con la ayuda clandestina de su viuda. La llegada a Trinidad del hermano del muerto (Glenn Ford), quien no se cree la versión oficial, complica las cosas, más aún cuando entre ambos surja el amor.

No vale la pena extenderse más sobre el argumento, que finaliza de un modo muy similar al de *Gilda*: la pareja revierte todos los malentendidos y regresan juntos a los Estados Unidos, imaginamos que para formar una familia. Es decir, de nuevo la mujer fuerte e independiente es reconducida por el hombre a una vida ordenada según los valores patriarcales. El arranque de la película descansa asimismo sobre la ambigüedad moral de la protagonista. Cuando la policía le comunica la muerte de su esposo, ella está en su camerino cambiándose de ropa detrás de un biombo con lo que se nos oculta deliberadamente cuál es el sentimiento que le ha causado la noticia. Luego la vemos llorar compungida, pero podría ser ya una reacción fingida[434].

Sin embargo, la incógnita sobre si es o no decente esta vez dura bien poco. Pronto conocemos que a pesar de sus bailes insinuantes no es promiscua, que su

[433] *La dama de Trinidad*. Expediente de censura n.º 11978 (1953). Archivo General de la Administración.

[434] Alejando Melero, «La dama de Trinidad, secuela imposible», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz *et al.* (Madrid: Notorious, 2021), 166–177.

coqueteo con el malvado nunca ha pasado a mayores y que está dispuesta a asumir graves riesgos personales por salvar a su país. Su sexualidad, que expresa fundamentalmente mediante la danza, no es peligrosa. Es más, se da la paradoja de que se puede ser una incitante bailarina y una mujer virtuosa. Se puede ser genuinamente erótica y también decente. No representa la ambigüedad y la dualidad que encarnaba Gilda, sino una expresión sincera de su sexualidad a través la danza, si bien ello no impide que la mujer sea finalmente juzgada en función de con quién se acuesta[435]. En cualquier caso, una lectura que resultaría inaceptable para la dictadura franquista, que una vez más, en su cortedad de miras, se preocupaba tan solo por la obviedad de los besos apasionados o de los centímetros de carne que dejaba ver la artista, pero era incapaz de desentrañar la carga disruptiva de determinados mensajes. Tampoco sabemos hasta qué punto pudieron ser reapropiados, consciente o inconscientemente, por las espectadoras.

En los Estados Unidos, el público respondió masivamente al reencuentro con Hayworth y la película se convirtió en una de las más taquilleras del año. No disponemos de datos para España, pero dada la gran campaña publicitaria que acompañó al estreno, comparativamente mucho más intensa que en otros filmes, es fácil prever que sería un éxito. El análisis de los numerosos anuncios y reportajes promocionales que debían de responder a una práctica, al parecer habitual, de publicidad encubierta, nos señala sobre qué aspectos del filme se incidía para atraer a la audiencia.

Como ya se ha mencionado, se trataba de ofrecer a los espectadores la posibilidad de revivir la experiencia de *Gilda*, particularmente en aquello que fue un mayor motivo de escándalo. No es, pues, de extrañar que la secuencia de la bofetada sea una de las más repetidas. En uno de estos anuncios, se dibuja unos trazos que subrayan el movimiento del brazo con el que la golpea para enfatizar la violencia de la escena. Eso sí, la composición gráfica del conjunto incluye tres momentos del filme que pueden ser leídos en sí mismos como un relato. En la parte superior, el guantazo, que sería asimilado al que Ford le propina en *Gilda* por su baile provocativo. En *La dama de Trinidad* la agresión viene precedida igualmente por una danza. No es la que se representa en la imagen central, en la que ella se alza las faldas y muestra sus piernas, pero quien no hubiera visto todavía la película imaginaría que esa era la razón de la ira del galán. Por último, en la parte inferior, los dos protagonistas, abrazados, acercan sus labios, mientras ella exhibe una feliz sonrisa de enamorada[436]. No parece

[435] McLean, *Being Rita Hayworth*, 174-186.

[436] Publicidad de *La dama de Trinidad*, *Primer plano* n.º 673, 6 de septiembre de 1953.

necesario insistir en la lección que puede extraerse de la secuencia, aunque tampoco hay que dar por sentado que la violencia contra la mujer, que algunas de las espectadoras sufrirían en sus propias carnes, tenía por qué ser asumida por ellas como un comportamiento legítimo.



Figura 51. ***Primer plano*** **n.º 673, 6 de septiembre de 1953. Fuente: Filmoteca de Catalunya.**

En la promoción, no faltan tampoco las alusiones a «la inolvidable pareja»: «La deslumbrante Rita Hayworth (a la que en el mismo texto luego se añade al adjetivo "nuestra compatriota", aunque no parece que reivindicar sus atributos nacionales sea la vía preferida para su exaltación) y el varonil y apuesto Glenn Ford, otra vez juntos»[437]. Una apelación directa, por tanto, a ambos géneros, que se repite en otras ocasiones en relación con otros de los supuestos atractivos de la cinta, el vestuario, que ellas admiran por suntuoso y elegante, y a ellos extasía al realzar su belleza. Se advierte incluso que las «faldas tienen

437 *Ibidem.*

la necesaria largura para que la bellísima artista luzca sus piernas perfectas» y en algunos anuncios en que aparece con un traje de noche negro muy ceñido, la imagen, ya sea una fotografía o un dibujo, ha sido retocada para estrechar su cadera y resaltar su silueta curvilínea.

Pero el ingrediente más destacado en la publicidad es el siguiente: «El calipso… Una danza más tórrida que el baiaio, más rítmica que el mambo, más trepidante que la rumba». Un baile que presentan como una danza tropical «que Rita Hayworth interpreta con tal pasión e incontables sugerencias que –según frase de un crítico neoyorquino– quita la respiración al espectador»[438].



Figura 52. *Imágenes*, II época n.º 25, octubre de 1953. Fuente: Filmoteca Española.

El número musical en cuestión es *Trinidad Lady*, con el que por primera vez vemos a Rita en la pantalla. Fue diseñado por una de las pocas mujeres coreógrafas que trabajaron en el Hollywood clásico, Valerie Bettis, quien además también actúa en la película. En los Estados Unidos, causó bastante revuelo y hostilidad entre los críticos, que tal vez se sintieron incómodos ante este modo

438 Publicidad de *La dama de Trinidad*, *Imágenes*, II época n.º 25, octubre de 1953.

de expresión del erotismo femenino[439]. La letra de la canción contenía también un sentido irónico. Pero, nuevamente, este sería un factor que pasaría desapercibido para la amplia mayoría de espectadores.

Sorprende, en primer lugar, que Hayworth actúe descalza, y que no solo haya renunciado a los zapatos de alto tacón, sino también al vestuario glamuroso. Aquí luce un traje de inspiración de campesina caribeña, ajustado en el tronco y con unas faldas amplia que ella continuamente sube y baja para mostrar sus piernas. Sus movimientos no son sutiles sino sincopados, el cabello suelto, con un solo pendiente… Es una danza sugerente, pero de un erotismo en absoluto estereotipado. Su baile hipnotiza a los caballeros que han acudido al club nocturno tal vez con el único propósito de contemplarla. Pero Chris no solo baila para ellos. Como en *Gilda*, Rita no únicamente se ofrece como objeto de deseo. Baila también para sí, y lo hace de un modo indómito, salvaje, que queda fuera del control de quienes la observan. El acto repetido de levantarse las faldas es más que una simple concesión a voyerismo, que una exhibición de su cuerpo como contrapartida al pago por el espectáculo. Es también un gesto de autoafirmación, de retirar de su camino aquello que le impide moverse con libertad.



Figura 53. Fotograma de *La dama de Trinidad*.

La actuación está rodada con planos generales que permiten observarla en su totalidad. Pero cuando el ritmo de la música se suaviza y ella comienza a cantar (aunque su voz haya sido doblada), la cámara capta en primer plano la gestualidad insinuante de su rostro e incluso mira, retadora, frontalmente a su objetivo. Al momento, la música recupera su ritmo trepidante y ella

439 McLean, *Being Rita Hayworth*.

retoma los movimientos convulsos, hasta desaparecer finalmente dando saltos del escenario, dueña de la situación.

La danza cuidadosamente preparada por Bettis y Hayworth desafiaba la larga tradición de Hollywood según la cual el erotismo era equiparado con la fetichización. La apuesta porque Rita bailara descalza, que tuvo que superar la oposición de Harry Cohn, convirtió sus pies y sus piernas desnudas en un instrumento de seducción más pernicioso que un vestido de satén. Como concluye Adrienne McLean, su danza era sexi, pero también una expresión de autoerotismo, de comunión placentera con su propio cuerpo[440]. Quien se sentara ante la pantalla con el ánimo de buscar una continuidad con su personaje de *Gilda*, a modo de una larga elipsis entre ambos filmes, hallaría una mujer más experimentada y baqueteada por la vida, como la misma Hayworth, que no está dispuesta a dejarse de nuevo dominar por ningún hombre[441].

Una coreografía que algunos juzgarían vulgar y grotesca, pero que se reconfigura en elegancia y *glamour* en el segundo número musical. Rita recupera el estilo de baile bamboleante de *Put the blame on Mame*. Viste un ceñido vestido negro atado al cuello, no de satén, pero sí de brillantes lentejuelas, medias negras y zapatos de tacón. Parece una contraposición de la danza de obertura, pero sigue evidenciando que los movimientos que ejecuta con su cuerpo tienen menos que ver con el deseo patriarcal que con el suyo propio[442].



Figura 54. Fotograma de *La dama de Trinidad*.

440 McLean, *Being Rita Hayworth*, 186-191.

441 Melero, «La dama de Trinidad».

442 McLean, *Being Rita Hayworth*, 186-191.

No es un ofrecimiento sexual de su cuerpo como en *Gilda* para enervar al hombre que la cree una promiscua, sino un sacrificio para salvar a él y a su patria de los malhechores. No resulta amenazadora porque conocemos sus buenas intenciones, y sin embargo, su acción merece la misma respuesta violenta por parte del hombre a quien ama. Como si la escena íntima y sincera que hemos presenciado mediado el metraje, en la que ella le abría su corazón, hubiera quedado olvidada y él concediera mayor crédito a las apariencias que a sus propias palabras. Aquella noche lluviosa en el porche de su casa, Chris había roto todas las barreras y le había confesado su insatisfacción sexual y sentimental, al contarle que hacía tiempo que nadie la había abrazado, ni siquiera su difunto marido. La iluminación de la secuencia simbolizaba su *striptease* emocional. Al principio su rostro queda confundido en la oscuridad. Ella es misterio y secretos frente a un Ford completamente iluminado y honesto. Poco a poco, las luces y las sombras van ocupando el espacio común hasta que la pareja se funde en un beso. Entonces sí, los primeros planos consienten, a nosotros y a ellos mismos, reconocerse tal como realmente son[443].



Figura 55. Fotograma de *La dama de Trinidad*.

Una sevillana sensual e insolente

En definitiva, *La dama de Trinidad* trataba de retrotraer a Rita Hayworth a la imagen de *Gilda*. Pero inevitablemente, el paso del tiempo no solo era apreciable

[443] Melero, «La dama de Trinidad».

en algunos cambios físicos, sino que era imposible ignorar cuanto había acontecido. Con todo, la apuesta estaba clara y hasta cierto punto parecía efectiva. A la vez que el filme se estrena en las principales capitales españolas, se incorpora a la cartelera una película rodada por la actriz seis años atrás, que podría haber sido recibida como un mero recordatorio de su pasado y haber quedado bastante desapercibida como sucedió con otros títulos que llegaban con tardanza. Sin embargo, esta vez no fue así y sirvió para reforzar la imagen de una Rita anterior. El motivo era que en España su temática difícilmente podía ser ignorada. ¿Quién podría obviar que la estrella daba vida a uno de los mitos nacionales más controvertidos?

En *Los amores de Carmen* (Charles Vidor, 1948) repetía prácticamente el mismo equipo de *Gilda*, incluyendo al director y los protagonistas, con el propósito de emular su éxito y hacer olvidar el fracaso de *La dama de Shanghái*. En el ánimo del estudio estaría también la idea de reforzar la imagen erótica de la actriz vinculándola con sus orígenes latinos, lo que, a ojos de los norteamericanos, suponía introducir en la ecuación una mirada exótica y orientalizante. ¿Y qué mejor manera de hacerlo que recurrir a la *Carmen* de Mérimée? Dentro de nuestras fronteras, sonaron las alarmas: ¡Peligro de españolada! Y así lo hicieron notar la mayoría de los críticos cinematográficos que juzgaron la película:

> «Carmen», la obra literaria de Mérimée y «Carmen» la ópera basada en ella, son españoladas. Y ahora esta cinta es otra española aumentada y archicorregida, en cuanto efectos pintoresquistas. Nosotros los españoles tenemos la ventaja de poder apreciar la obra fílmica en lo que tiene de involuntaria caricatura –yo creo que involuntaria– y divertirnos con eso. Por lo menos tal hizo en muchos momentos el público…[444].

Sin embargo, ni la cinta en su conjunto ni Rita en particular salieron malparados. Se alabó su belleza y su gracia incluso «cuando falsifica las canciones españolas». Es más, otro crítico del mismo diario, a pesar de reconocer que estamos ante una «versión libérrima» a partir de «los motivos clásicos del pasado siglo que sirvieron de mimbres a la pandereta, es decir, lo gitano, la navaja y la liga, el bandolero y el torero», se atrevió a emitir esta sentencia que vale la pena reproducir:

[444] Donald, «Los amores de Carmen», *ABC*, 24 de octubre de 1953.

> El espíritu de «Carmen», su línea física, está admirablemente recogidos (sic). Estamos ante una mujer bella, indómita, alegre, enamorada y libre que llena toda la película con su pasión, su dinamismo, bravura y desenvoltura. Esta mujer la interpreta soberbiamente Rita Hayworth, que hace una «Carmen» de extraordinaria atracción y simpatía. En el diálogo, en sus maneras, en el cante como en el baile, Rita no puede negar su ascendencia andaluza y constituye una constante recreación para el espectador. El «tanguillo» que canta con acento inglés es sencillamente delicioso. Lo mismo que cuando baila por bulerías. Mas aparte de estos aspectos, limitados como exhibición folclórica que es, Rita, en la expresión de sentimientos femeninos universales como la pasión amorosa, raya a una gran altura[445].

En breve, quedaba nítidamente perfilado cuáles eran los motivos básicos de atracción, y de polémica, del filme: la representación de la cultura española y el modelo de mujer que encarnaba su protagonista. La censura ya había advertido estos elementos y dejó constancia de que «no deja de ser una españolada más». Ahora bien, es el censor eclesiástico quien cerró el debate:

> Rita Hayworth, patana, grita y utiliza otras armas menos cruentas, para dar una versión convencionalísima de la Carmen de Mérimée sin música. Muy depurada, a mi juicio, puede darse porque ¿cómo prohibirla si nuestro propio cine utiliza ese mismo tema, menos dignamente presentado?

Por consiguiente, la cinta fue aprobada con indicaciones que no iban más allá de un recurrente «aligerar los besos»[446].

Ya en el arranque del filme, una *voice-over* nos lee un texto sobreimpreso que explica que «a principios del siglo XIX, los gitanos en España eran un pueblo perseguido que vivía fuera de la ley, despreciando la forma de vida de la sociedad civilizada. Carmen fue un producto de esa raza desgraciada y rebelde». O sea, Rita Hayworth asume en sí misma el concepto de otredad, que enlazaría con sus propias raíces hispanas, si bien el propio borrado de sus orígenes étnicos llevado a cabo por la maquinaria de Hollywood restó credibilidad a su papel[447]. Si esto

[445] Gil Florida, «Los amores de Carmen», *ABC*, edición de Sevilla, 31 de octubre de 1953.

[446] *Los amores de Carmen*. Expediente de censura n.º 11969 (1947). Archivo General de la Administración.

[447] Peter William Evans, «Putting the blame on Carmen: la versión de Rita Hayworth», *Archivos de la Filmoteca* 51 (2005), 66–83.

fue así para los norteamericanos, cómo no sería para los españoles, a los que solo la machacona insistencia en que su personaje pertenece al pueblo gitano permitiría identificarla como tal.

En fin, *Los amores de Carmen* les volvía a situar ante la encrucijada de convertir a Hayworth en un símbolo de españolidad, tal como proponía la película, esta vez de una manera directa. Una conexión que la *Carmen* de Mérimée establecía a través de la emoción, al representarla ante todo como una mujer pasional, fruto de su personalidad española[448].

Fijémonos en primer lugar en cómo la publicidad predisponía al público hacia su visionado. Eslóganes como «La más dramática y turbulenta historia de amor», «más bella y seductora que nunca» o «llena de picardía y de encanto» anticipaban un espectáculo atrevido; pero con «bailes y canciones en las que fluye el estilo de Andalucía captado por Rita Hayworth con asimilación de expresiones raciales», para personificar «la Carmen eterna»[449].

No era ni de lejos la primera vez que Hollywood se inspiraba en este mito del Romanticismo que difundieran los viajeros europeos que visitaron España en el siglo XIX[450]. Por las fechas del estreno, seguramente la versión más recordada sería la interpretada por Marlene Dietrich en *Tu nombre es tentación* (Josef von Sternberg, 1935), también conocida con el título de *El diablo es una mujer*, dado que había generado una gran polémica entre el Gobierno y la Paramount, la productora del filme, ya que la derecha española, encabezada por la CEDA de Gil Robles, la consideró denigrante para el país. Fue tachada de promover una imagen atrasada y pintoresca, por no hablar del comportamiento moral transgresor de la protagonista, que no podía ser tomado como una representación de la mujer española[451].

Pero sobre todo ello ya había llovido mucho, y dentro de la sala los espectadores se dispondrían a disfrutar del esplendoroso technicolor que recreaba una Andalucía de cartón-piedra plagada de los tópicos costumbristas de charanga y pandereta. La historia resultaría entretenida y Rita Hayworth, subyugante. Su

448 Coutel, «Mujer pasional, mujer ávida de emociones».

449 Publicidad de *Los amores de Carmen*, *ABC*, 1 de noviembre de 1953.

450 Para las producciones norteamericanas, véase: Gloria Fernández Vilches, «El mito de Carmen en el cine de Hollywood», *Archivos de la Filmoteca* 51 (2005), 10–15. Para las producciones españolas, véase: José Colmeiro, «Nationalising Carmen: Spanish cinema and the spectre of francoism», *Journal of Iberian and Latin American Research* 15, n.º 1 (2009), 1–26.

451 Hilaria Loyo Gómez, «En la estela de Carmen: Marlene Dietrich en "The Devil is a Woman"», *Archivos de la Filmoteca* 51 (2005), 48–65.

primera aparición, encaramada sobre un muro, nos avanza que su belleza y su actitud arrebatadora serán el motor de la trama. En tan solo unos instantes, comprendemos cuán de peligrosa es para un ingenuo como don José. Lo cautiva, a la par que lo intimida, con su cuerpo seductor y sus palabras agudas, con sus gestos y sus miradas provocativas, con sus ofrecimientos y desaires. Como él mismo reconocerá más tarde, enamorarse de Carmen ha sido la perdición de ese joven navarro de buena familia con un futuro prometedor. Los acontecimientos se sucederán sin que él pueda imponer nunca su voluntad, hasta acabar siendo un proscrito, un bandolero al que la justicia ha puesto precio a su cabeza.



Figura 56. Fotograma de *Los amores de Carmen*.

La caracterización de Carmen como una mujer fatal al estilo de las del cine negro que ya hemos tratado anteriormente es clara. De igual modo, es pertinente proceder a una lectura del filme en clave de género de la que se extraerían lecciones admonitorias para ambos sexos, que desde la perspectiva de los moralistas nacionalcatólicos serían acertadísimas. Comenzando por ese final trágico en el que ambos encuentran la muerte y yacen juntos, que no abrazados, sin paz ni perdón. Sus conductas han sido taxativamente castigadas, sin posibilidad de exención.

El mensaje para ellos es meridiano: guárdense de las pasiones alocadas, de las mujeres que no les convienen y no se aparten de su recto camino. Pero no hay una auténtica reprobación hacia el goce de la sexualidad. Menos aún si se practica con mujeres de baja estofa, como la gitana, pues en el discurso

tradicional era admitido que existía una doble moral no solo entre hombres y mujeres, sino también en función de la condición social de estas últimas, ya que las de clase humilde eran tenidas por más accesibles carnalmente[452]. Las pulsiones masculinas están en la naturaleza del hombre, pero han de ser controladas.

La enseñanza para ellas no era menos elocuente. Sin embargo, vale la pena prestar atención a sus costuras. Poco se podría reivindicar de su actitud violenta y desvergonzada, de su falta de escrúpulos, de su promiscuidad, cuando no de que comercie con su propio cuerpo. Esa Carmen ladrona, taimada y egoísta nunca podría ser un modelo de comportamiento. Pero es asimismo una mujer bella, fuerte e independiente. Capaz de subvertir las convenciones y disfrutar de su sexualidad. Que no se arredra ante los hombres y se concede el lujo de criticar públicamente el matrimonio porque coarta la libertad de la esposa. Que afirma que «le gusta reírse de vez en cuando», y que al lado de don José, con quien entonces cohabita, solo encuentra «lágrimas, sermones y caras largas». Y cuando él agarrado a sus rodillas, le suplica que vuelva a casa, ella le recrimina que no quiere vivir en una jaula. Se aprecia en Carmen una determinación por ser libre que es arrolladora y que no pasaría desapercibida.

Es reseñable que cuando la cinematografía española vuelva a adaptar el texto de Mérimée unos años más tarde con *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), este haya perdido gran parte de su significado transgresor y su protagonista haya quedado desfigurado como *femme fatale*. Sara Montiel retiene el atractivo sexual y utiliza su cuerpo como arma de seducción. Pero ahí acaba prácticamente su subversión de los códigos normativos, sin que los fundamentos de los roles de género se vean apenas perturbados. A diferencia de la versión norteamericana, el personaje de Montiel actúa por amor y patriotismo, no por egoísmo o anhelo de libertad personal. Tampoco es víctima de un crimen pasional, sino que entrega la vida por su enamorado.

La Carmen de Rita Hayworth es al mismo tiempo una superviviente, como tantas mujeres en la España del primer franquismo, que podrían verse reflejadas en algunas de sus adversidades. Cuanto hace, tiene como objetivo medrar, abandonar el lugar en el que le ha tocado sufrir por ser gitana, pobre o simplemente mujer. Por ese motivo es asesinada por su pareja, que prefiere verla muerta antes que en brazos de otro hombre.

[452] Nerea Aresti, *Masculinidades en tela de juicio: hombres y género en el primer tercio del siglo xx* (Madrid: Cátedra, 2010), 54-56.

Quizá hay una secuencia anterior al trágico desenlace que sea incluso más reveladora. Ella regresa al refugio de los bandoleros en la sierra con un caro vestido que le ha regalado el torero que la pretende. Don José, furioso por los celos, la zarandea, la golpea violentamente dos veces en la cara y la coge del cuello hasta casi ahogarla. No son las sendas bofetadas pulcras que Glenn Ford ya había propinado a Rita en *Gilda* y *La dama de Trinidad*. En ambos filmes se celebraba la agresión como una humillación pública debida a una reacción de amor desesperado, que ella entendía como tal. Ya hemos visto que la publicidad de estos filmes recurría a este acto como uno de sus momentos estelares. Atraían por escandalosos, pero eran percibidos como legítimos. Una actuación quirúrgica por parte del varón para reconvenir la ligereza de la mujer. Pero es difícil pensar que hubiera indisimulado regocijo ante una escena de brutal violencia machista como la de *Los amores de Carmen*. Resulta sucia y soez. No se produce ante personas elegantes en un club nocturno o en la fiesta de una rica mansión, sino que es cometida en un ambiente popular, en un espacio que funciona como trasunto del ámbito doméstico. No es aleccionadora porque no es de cara a la galería, y algunas mujeres la interpretarían como una verdad, como una realidad propia o que conocían. Tal vez no en ese grado, aunque les resultaría tristemente familiar. Acaso el mensaje que en ese instante ellas percibirían con mayor intensidad es que Carmen logra huir momentáneamente del maltratador, y que al menos lo ha intentado.



Figura 57. Fotograma de *Los amores de Carmen*.

Salomé o el velado *striptease* de los siete velos

Mientras en España está teniendo lugar la promoción de estas dos películas, Rita Hayworth volvía a ser noticia por un hecho relacionado con su vida privada: su cuarto matrimonio. Realmente, hay que admitir que nunca había dejado de estarlo. Su proceso de divorcio se alargó mucho en el tiempo, y los medios se hicieron eco de las negociaciones con Alí Khan, fundamentalmente en torno a la educación o el pago de la manutención de su hija común. Además, el Príncipe estaba presente en las páginas de las revistas cinematográficas debido a su noviazgo con la actriz Gene Tierney, que inevitablemente colocaba asimismo a Hayworth en la palestra.

Su relación con el cantante argentino Dick Haymes suscitó desde el principio las suspicacias de los periodistas norteamericanos, que tuvieron aquí su reflejo. Desde su separación de Khan, se le habían atribuido diversos romances, como el ya mencionado con Kirk Douglas o el campeón de polo Manuel Rojas, entre otros. Cuando surgió su idilio con Haymes, este fue tomado rápidamente en serio, tal vez porque sobre él pesaban las sospechas de que era un personaje turbio, cuyo interés por Rita iba más allá del amor. De todos modos, un nuevo intento después de tres fracasos no era una cuestión que los periodistas pudieran pasar por alto.

De modo que en España este asunto estuvo flotando sobre la promoción de su segundo filme rodado tras la vuelta a Hollywood, que en los Estados Unidos había sido planificado por la Columbia con el mismo propósito de relanzar a su estrella como «la diosa del amor». Hasta qué punto resultó contaminado es algo difícil de conocer.

La campaña de *Salomé* fue sustentada como un espectáculo al servicio de una seductora Rita Hayworth, y su interpretación de la danza de los siete velos se convirtió en el *leitmotiv* de la publicidad:

> Nunca se ha visto nada tan perturbador desde que Greta Garbo encarnó a Mata Hari. (…) Quien haya visto esta danza no la olvidará en mucho tiempo, y la citará en el curso de su vida como ejemplo de la Suprema manifestación del atractivo femenino, donde lo turbio está constante y dulcemente mitigado por la gracia de los gestos, por la expresión de los ojos, por el continuo juego, dosificado y perturbador, entre ofrecimiento y súplica[453].

[453] Publicidad de *Salomé*, *Imágenes*, II época n.º 31, abril de 1954.

«La danza más famosa de la historia de la humanidad» o «La más seductora interpretación de Rita Hayworth» serían algunos de sus eslóganes, ilustrados con imágenes de la película que destacaban la sensualidad de la actriz. En el mismo sentido se expresaban los reportajes sobre el filme, que afirmaban que el número musical «contiene su dosis de pólvora» o que la estrella luce unos «vestidos transparentes de los más audaces». Estaba clara la voluntad de aprovechar el erotismo que se atribuye a este personaje bíblico, situado en un entorno orientalista, y ligarlo además al propio exotismo que destilaba la estrella. Como hemos ido apuntando, no era la primera película en la que se exprimían los atributos, ya escasamente perfilados, de la alteridad racial de Rita Hayworth para potenciar su atractivo sexual, que apelaban a su carácter latino. Pero ahora *Salomé* nos traslada al corazón de un espacio lejano y extraño, en el que explota los estereotipos del orientalismo acuñado por Edward Said por el que Occidente despliega su discurso de hegemonía cultural[454].



Figura 58. *Imágenes*, II época n.º 31, abril de 1954. Fuente: Filmoteca Española.

Sin embargo, quien esperara quedar epatado por la voluptuosidad de Hayworth saldría probablemente muy decepcionado, a juzgar por algunos

454 Edward W. Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2003).

comentarios vertidos en las críticas: «Se debe reconocer que baila una danza casta, llena de pulcritud, apta para todos los públicos»[455]. No solo porque la censura ya había ido por delante y hubiera decretado que se eliminara «los planos en que Salomé danza arrastrándose por las escaleras», además de algunos besos[456], sino porque el resultado de la secuencia original distaba mucho de los proclamados atrevimientos.



Figura 59. Fotograma de *Salomé*.

El esperado *striptease* contenía mucha menor carga erótica que el simple gesto de despojarse de un guante en *Gilda*. Hayworth va desprendiéndose de los velos de colores que conforman su vestido hasta que resta una última capa semitransparente cubriendo su cuerpo con un conjunto de dos piezas que pretende confundirse con el de su propia piel. Sus movimientos sensuales imitan a una danza oriental, aunque a veces parecen más una parodia que un auténtico juego de seducción, por más que los primeros planos de un rey Herodes (Charles Laughton) con el rostro desencajado por el deseo nos quiera transmitir que es un terremoto de lujuria. Pero Salomé no llega al clímax de su danza, porque de súbito es presentada la cabeza de Juan el Bautista sobre una bandeja y ella se paraliza horrorizada.

455 Donald, «Salomé», *ABC*, 2 de marzo de 1954.

456 *Salomé* (1953). Expediente de censura n.º 12340. Archivo General de la Administración.



Figura 60. Fotograma de *Salomé*.

El referente cinematográfico en que se habría fijado la Columbia para poner en marcha esta producción era sin duda la Salomé a quien diera vida Theda Bara, una de las *vamps* más carismáticas del cine silente. Su aura de fatalidad incardinaba con la figura lasciva y desenfrenada de una mujer que había seducido al rey Herodes para conseguir la decapitación de San Juan Bautista. Una mujer tentadora del hombre, que puede ser interpretada como una reacción masculina ante las demandas feministas tras la Gran Guerra[457].

Pero ahora los tiempos habían cambiado. Las imposiciones del Código Hays no toleraban determinadas actitudes. Tampoco convenía en absoluto ligar la imagen de Rita Hayworth con un personaje de mujer fatal, en un momento en que las vicisitudes de su vida sentimental eran aireadas continuamente por la prensa. La solución fue forzar un retorcimiento tal del relato bíblico, por el que Salomé no bailaba ante Herodes para conseguir la ejecución del profeta, sino su salvación. Es su madre arpía la que, contra su voluntad, urde el plan para su propio beneficio[458].

En puridad, *Salomé* era una producción más sobre los orígenes del cristianismo, como *Sansón y Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949) o *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), que el conservadurismo imperante en los Estados Unidos estaba

[457] Expósito García, *De la* garçonne *a la* pin-up, 35-42.

[458] Lloyd Llewellyn-Jones, «"Salome, nice girl": Rita Hayworth and the problem of the Hollywood biblical vamp», en *The reception of ancient virtues and vices in modern popular culture*, ed. por E. Almagor y L. Maurice (Leiden: Brill, 2017), 206–230.

propiciando, y dotando de golosos dividendos, en Hollywood. Pero en este caso, el giro de guion era tan abrupto que no faltaron las críticas contra este blanqueamiento de la tradición religiosa. *ABC* se afanó en corregir las tergiversaciones del filme. *Primer plano* hablaba de un «colosal disparate» que causaba «indignación, mezclada de estupefacción risueña» en el «espectador medianamente ilustrado»[459]. Y el resto de las cabeceras, más condescendientes, reconocían que se trataba de un intento de ofrecer a Hayworth un papel apropiado.

El personaje cinematográfico de la mujer fatal, la vampiresa como aquí gustaba denominarse, era un asunto recurrente en las revistas en aquellas décadas, y, por descontado, Rita estaba a menudo entre las actrices que servían de ejemplo. Con un tono humorístico, *Imágenes* publicaba justo durante el estreno de *Salomé* el artículo «Las vulgares exóticas», en el que le dedicaba unas líneas. Hacía referencia a su fama por la vulgaridad de *Gilda*, ganada a base de «besos y bofetadas», de «los escándalos amorosos y los divorcios ultra-rápidos» y, en definitiva, de un dominio perfecto del «sentido del "bluff" publicitario»[460]. La condena moral venía acompañada por una perorata cómica sobre el atractivo que este arquetipo femenino ejercía entre las mujeres (significativamente entre las esposas), y que respondía, una vez más, al temor que la mujer independiente representaba para el discurso hegemónico de la masculinidad:

> Nadie ha logrado descubrir el «terrible» misterio de sus vidas quizá porque ellas se dedican única y exclusivamente a «vivir», sea de la forma que sea. Esas señoras casadas, que tan fácilmente confunden la pena con la envidia, se dedican a compadecerlas y a criticarlas, enfureciéndose con sus respectivos maridos cuando ellos alargan el cuello algo más de lo debido al verlas aparecer en la pantalla con sus trajes llenos de escotes por todas partes, sus miradas y sus posturas. Es interesante oír los comentarios de las diferentes categorías:
>
> – ¡Qué indecencia! Esto no debiera permitirse.
>
> Las del «tipo medio»:
>
> – Pues yo no sé qué habéis podido ver en esa mujer. Tiene unas uñas feísimas y unas caderas demasiado altas. La verdad, los hombres sois incomprensibles…

[459] Gómez Tello, «Salomé», *Primer plano* n.º 700, 14 de marzo de 1954.

[460] Juan Antonio Gómez, «Las vulgares exóticas», *Imágenes*, II época n.º 30, marzo de 1954.

Las más benévolas:

– Con ese traje y tanta pintura como lleva encima, yo también estaría guapa…

Y así.

6. Crónica del ocaso de una estrella

A mediados de los años cincuenta, Rita Hayworth seguía viviendo dentro de un torbellino mediático que tan pronto la ensalzaba como la vilipendiaba. Igual se decía que era un ejemplo de madre, al tiempo que se destacaba su constancia en el trabajo, que se le acusaba de ser todo artificio para no apearse de su pedestal. Nunca dejó de ser admirada, pero cada vez el fulgor de su estrella era más tenue. Su matrimonio con Dick Haymes la mantuvo constantemente en el punto de mira de la prensa, que le disparaba ora balas de condena, ora balas de conmiseración. El mismo tipo de munición que fue empleado por los periodistas para referirse a las inexorables marcas que el paso del tiempo iba causando el cuerpo de quien había sido un gran mito sexual. Sin duda, este arsenal procedía de los Estados Unidos, pero los periodistas españoles lo desplegaron sobre su terreno de operaciones para continuar sacando partido de este enorme capital mediático.

No es menester aquí narrar con detenimiento su relación con Haymes, que la mantuvo estos años en el candelero, y no precisamente para bien. Como dijimos más arriba, el idilio nació envuelto de suspicacias. Pesaban sobre él tanto la desconfianza en el pretendiente, con «fama de Tenorio», como la sospecha de que la relación que, avanzaba muy rápidamente, no iba a prosperar. En septiembre de 1953, a los pocos meses de que surgieran los cotilleos sobre el romance, la pareja contrajo matrimonio. Las revistas publicaron tantos reportajes sobre el nuevo enlace de la estrella como sobre sus tres anteriores fracasados, sin solución de continuidad. A diferencia de la fascinación que despertaron las nupcias con Alí Khan, en estas no se escatima un tono burlón e incisivo para comentar que se la veía nerviosa «a pesar de su entrenamiento en semejantes ceremonias» o que la pequeña de sus hijas no es molesta para nadie «si tenemos en cuenta que disfruta de 48.000 dólares de pensión principesca»[461].

[461] «¿Cuántos corazones tiene la mujer? El corazón de Rita Hayworth en cuatro planos justos», *Primer plano* n.º 678, 11 de octubre de 1953.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.07
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

Da la sensación de que se hubiera abierto la veda para atacar sin miramiento a una actriz que ya no es española sino una «bellísima latina, nacida en Brooklyn». Se da a entender que es una mala hija porque no quiere saber nada de su padre (ese que ahora conocemos que fue un abusador), que vive en la pobreza. Se mofa de que Rita se reafirme en la intención de educar a su hija en la religión cristiana, cuando ella no le ha importado casarse con un judío, un musulmán y un protestante. Y por si fuera poco, se insinúa que las prisas por celebrar la boda se deben a que está embarazada, como le sucedió en la anterior[462]. Sin duda, los estudios de Hollywood habían perdido su capacidad de antaño para dominar la difusión de la imagen de sus estrellas.

Pronto saldrá a la luz que el marido tiene serios problemas con el fisco norteamericano. La pareja trató de apartarse de los focos, pero no pudieron evitar el interés de los periodistas, que informaban de sus «apuros económicos», mientras ante sus objetivos, la pareja posaba sonriente, a veces con sus dos hijas, para dar testimonio de la felicidad recuperada. Salvado el escollo con Hacienda, Haymes tuvo que enfrentarse a otro mayor: la amenaza de deportación del país por no cumplir con las normas de inmigración. A punto estuvo de ser expulsado de los Estados Unidos, aunque ganó la batalla legal *in extremis*. Asimismo, Hayworth hubo de lidiar contra una denuncia por supuesta negligencia en el cuidado y educación de sus hijas y otro pleito por desavenencias con la Columbia. De todas estas cuitas salió adelante, pero a un coste reputacional muy alto para la actriz.

No tardaron tampoco en aparecer los comentarios sobre las dificultades sentimentales y finalmente se llegó al profetizado anuncio de separación en otoño de 1955. Rita partió para Europa con sus hijas, donde permaneció durante una temporada. Se le atribuyeron nuevos romances, hasta que comenzó a cobrar fuerza la posibilidad de un quinto matrimonio, con el productor James Hill. La boda tuvo lugar en 1958, pero esta vez el evento fue tratado con discreción. Ella afirmó que, por fin, había encontrado al hombre adecuado. No fue así, puesto que la pareja se divorció en 1961.

Cada uno de sus cinco matrimonios duró entre dos y tres años, y representó una traba dentro del discurso de Hollywood, que no podía ser encorsetada en el simple dilema de si las estrellas femeninas tenían que elegir entre su carrera o el amor. Como argumenta McLean, estas rupturas podías ser leídas como una muestra de la capacidad de una mujer para salir adelante con hijos y sin un marido. Pero su inmediata búsqueda de un nuevo romance perfecto la contra-

[462] José Jasd, «En Las Vegas, Dick Haymes se convierte en Mr. Hayworth n.º 4», *Imágenes* n.º 27, II época, diciembre de 1953.

decía. En el caso de Haymes, Rita había vuelto a ser la víctima, pero resistente y resiliente, de otro hombre sin escrúpulos. Es verdad que perseguía una vez tras otra la felicidad en una convivencia estable con un marido y sus hijas. Pero hay que tener bien presente la absoluta hegemonía del discurso en torno a la familia heterosexual y a la domesticidad de la esposa en los Estados Unidos a mediados del siglo pasado. Para explicar sus fracasos matrimoniales se recurría, como han seguido haciendo muchos de sus biógrafos, a la retórica de la victimización. Sin embargo, Hayworth podía ser también interpretada como un modelo de mujer trabajadora que no se resignaba a su suerte, como se consideraba había de ser el destino de tantas esposas, y que luchaba por su independencia. No fue siempre una actriz desdichada, sino que se la veía disfrutar de sus compañías, su profesión y sus hijas. Las vidas de las estrellas de cine de los años cuarenta y cincuenta presentaba estas contradicciones, entre las que también puede hallarse una incipiente conciencia feminista nacida de la frustración, el miedo, la esperanza y el desconcierto[463].

El sabor *amargo* de la Mangano

Durante sus años de reinado en el firmamento de Hollywood, no faltaron las imitadoras que emulaban su apariencia como vía para conseguir notoriedad. Los mismos estudios tomarían su éxito como modelo para promocionar la carrera de sus pupilas. Sin ir más lejos, Sara Montiel aseguraba, con cierta petulancia, que Harry Cohn quiso colocarla en su lugar y que ella, supuestamente, no aceptó por las condiciones draconianas de su oferta de contrato[464].

Tampoco las revistas escatimaron comparaciones con otras actrices que comenzaban a despuntar. De entre estas, probablemente la más destacada fue Silvana Mangano, quien era presentada como «la Rita Hayworth italiana». Las semejanzas se basaban fundamentalmente en el *sex-appeal* que ambas irradiaban. Se informaba de que tenía solo diecisiete años, que había sido descubierta en una playa de Ostia y que «la superbomba atómica, como se la llama en Roma», iba a debutar con el filme *Arroz amargo* (Giuseppe De Santis, 1949). Una fotografía muy atractiva de su rostro daba testimonio de su belleza[465]. La

[463] McLean, *Being Rita Hayworth*, 66-71 y 99-108.

[464] Mara Donapetry, «Conversación con Sara Montiel: trátame de tú», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000), 225–233.

[465] Jacques, François, «Silvana Mangano, la Rita Hayworth italiana, tiene diecisiete años», *Primer plano* n.º 435, 13 de febrero de 1949.

polémica que su primer título creará en España merece que nos detengamos un momento en ella, al tiempo que nos ofrece la oportunidad de realizar una somera comparación con un país que acaba de salir traumáticamente de una dictadura similar a la que hasta entonces había encabezado el general Franco.

Arroz amargo no fue un caso único, pero sí el más relevante de una película que tras ser inicialmente aprobada su exhibición por la Junta de Censura, posteriormente fuera revocada su autorización por presiones civiles y eclesiásticas y quedara relegada al ostracismo, con el consiguiente quebranto económico para la compañía importadora-distribuidora[466]. El expediente de censura de la producción es sensiblemente más abultado que el de otras y da idea de las tensiones que originó en el seno del organismo[467].

La película comenzó a exhibirse en Madrid en noviembre de 1953, tras ser acortadas diversas secuencias, a instancia del vocal eclesiástico. Estas supresiones afectaban, principalmente, a los primeros planos de Mangano en el arrozal o de los «muslos de Silvana tumbada en la cama», a algunos besos y otras efusiones amorosas, a los planos de los cadáveres de los personajes centrales y a un diálogo sobre un embarazo no deseado y el consiguiente aborto. En los informes de la Junta tampoco faltaron ocurrentes propuestas argumentales, como la de «transformarse el final del film con la marcha de la protagonista a América u otro país, pero nunca el suicidio», ni reconocimientos de sus valores artísticos: «Se trata de una obra maestra, maravillosa a la que no puede llegar y hasta ahora no llega el cine norteamericano. Recoge valores plásticos y estéticos de una belleza indiscutible». No obstante, algunos vocales ya optaron por su prohibición desde un primer momento, debido a «sus escenas morales inadmisibles» o porque:

> Toda la película se desenvuelve en un clima de sensualidad imposible de desterrar aunque se la mutile cortándole planos o incluso escenas. El argumento en sí no es inmoral, pero la mayoría de los personajes, de la más repelente condición moral, actúan movidos por los más bajos sentimientos. Obtienen castigos duros por sus crímenes, pero no ofrece la película menor consecuencia aleccionadora.

[466] Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (Barcelona: Península, 1981), 136.

[467] *Arroz amargo*. Expediente de censura n.º 12113 (1953 y 1955). Archivo General de la Administración.

Con todo, el fallo de las votaciones de la Junta fue, como solía suceder cuando se abordaban este tipo de discusiones, en el sentido favorable a la opinión expresada por el vocal eclesiástico. Pero en julio de 1955, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, por orden del ministro de Información y Turismo, comunicó a la Junta de Clasificación y Censura que la película debía ser revisada.

Existe constancia de problemas desde el mes de marzo del año anterior, cuando una nota interna de dicha Dirección general lamentaba que no se hubiera rechazado su importación. No estimaba oportuno retirarla, pero:

> En vista de las censuras, protestas y escándalo motivados por la exhibición de la repetida película, sobre todo en los cines populares, y en previsión de las dificultades que ofrecerá en muchos lugares de España, sería necesario efectuar en la misma nuevas supresiones.

Detallaba hasta nueve cortes adicionales, que sobre todo repercutían en la preservación de la anatomía femenina a las miradas de los espectadores. El Director general respondía al mes siguiente en otra nota en la que admitía que la aprobación de la película había generado reparos, por lo que fueron consultadas otras opiniones, a resultas de las cuales se introdujeron nuevas modificaciones, como la de aligerar el baile «bugui-bugui». En definitiva, se mantenías las cosas como estaban, aunque a estas alturas, parece poco probable que a estas correcciones hubieran podido ser aplicadas, dado que las copias ya circulaban para su proyección.

De modo que cabe pensar que la polémica no decayó y que el detonante final fue la protesta del obispo de Lérida. Al ser advertida, la Junta remitió al Ministerio el expediente de 1953 y justificó la decisión en el informe del vocal eclesiástico, corroborado por el asesor de la Comisión Episcopal. En cualquier caso, la película fue sometida a revisión por la Junta de Censura, que determinó su prohibición en agosto de 1955. Esta vez sus miembros, vocales distintos a los de la primera criba, fueron inclementes y afirmaron que «no debió aprobarse nunca» o que «es lamentable que al cabo de dos años tengamos que volver sobre esta película». El vocal eclesiástico sentenciaba:

> Indudablemente es tarde. El daño podía y debía haberse evitado. Pero… ¡Vale más tarde que nunca! (…) Opino que no se debe dar en las pequeñas localidades ya que, por desgracia, se ha permitido en las grandes ciudades.

Todo ello nos da idea del impacto causado por la presencia física de Silvana Mangano, cuyo cuerpo era el motivo principal de las diatribas morales. Encarna a una joven que lleva su mismo nombre y que desde su primera aparición se distingue del resto de decenas de jornaleras eventuales que acuden a los arrozales del valle del Po a recoger la cosecha. Las hay desde mujeres maduras hasta adolescentes y forman una comunidad femenina rodeada por hombres. Ya sean los capataces u otros trabajadores de las plantaciones o vecinos próximos, que las acechan sexualmente. Hundidas en los campos con el agua hasta las rodillas, no tienen inconveniente en arremangarse las faldas hasta bien arriba o de bañarse sin pudor en el río.

En ese ambiente rural, Silvana sobresale por la voluptuosidad con la que viste sus pobres prendas, por cómo se mueve al ritmo de modernas melodías norteamericanas, por cómo es capaz de seducir a los hombres. Hasta allí llega huyendo de la policía un apuesto ladrón desalmado (Vittorio Gassman), a quien se entrega y que la utilizará para robar el salario que sus compañeras tienen que cobrar en kilos de arroz por los días de infatigable trabajo. Ya hemos visto que la censura trató de evitar la concupiscencia tanto como pudo, pero esta desbordaba todo encorsetamiento. Es difícil de disimular su exuberancia cuando se pasea ligera de ropa por el barracón donde duermen. Las revistas también jugaron con ella, y *Fotogramas* publicaba una instantánea de la secuencia suprimida en que Mangano está tumbada en la cama, aunque tuvo que recortar la parte inferior para que tan solo se vislumbraran sus muslos desnudos[468].

En *Arroz amargo* el erotismo de esta actriz novel lo acapara todo, de manera que queda diluido el resto de los mensajes del filme, que tendrían que haber puesto en alerta a los guardianes del régimen. En primer lugar, por la denuncia de la explotación laboral, de la clase trabajadora en general, y femenina en particular. Pues después de tan arduos esfuerzos en condiciones deplorables, su recompensa es un saco de cereal que seguramente tan solo alcanzará para mitigar un poco el hambre de sus familias. Son mujeres sometidas, pero no vencidas, cuya fuerza radica precisamente en su capacidad de resistencia y de tejer lazos de solidaridad entre ellas. Ante el cadáver de Silvana, quien se ha suicidado al saber que el personaje de Gassman la ha utilizado para traicionar a sus camaradas, no hay odio sino empatía ante quien reconocen, como ellas mismas, una víctima de la opresión, masculina y capitalista. No en vano, De Santis era de conocida filiación comunista, y podemos pensar que Silvana no se ha dejado arrastrar por la pasión, si no que ha actuado así por escapar de la pobreza.

[468] André Fayard, «Festival cinematográfico de Cannes», *Fotogramas* n.º 69, 15 de septiembre de 1949.

Si damos por valida la conjetura que parte del público pudo aproximarse a esta lectura de lo que estaba presenciando en la pantalla, resulta oportuno esbozar una sonrisa ante la mezquindad de los furibundos censores, que no eran capaces de ver más allá de una fisonomía femenina insinuante. Es probable que el pacato universo mental en el que se movía la moralidad nacionalcatólica fuera tan obtuso que apenas apreciara los mensajes fílmicos subyacentes, que la intransigencia alentada por los eclesiásticos impregnara el entendimiento de tal manera que cualquier invocación al sexo, en esta como en otras ocasiones, nublara su visión.

Para Stephen Gundle, *Arroz amargo* fue un filme clave en la cinematografía italiana. Su argumento melodramático se estructura en torno a la belleza de Mangano, que es presentada como una criatura de la tierra, ligada al paisaje. Es una figura compleja deducida en parte de estereotipos femeninos como la *pin-up* o la vampiresa de Hollywood. De ahí su conexión con Rita Hayworth a quien su director tuvo como referencia explícita para la construcción del personaje de esa joven que se siente atraída por la cultura popular norteamericana[469]. Pero al mismo tiempo, su representación terrenal y primitiva, la distancian del *glamour* de las diosas del celuloide que eran vistas como manufacturadas. En la posguerra italiana, los Estados Unidos simbolizaban para buena parte de la población la aspiración a la reconstrucción del país y a la modernidad tras el derrocamiento del fascismo, y el cine y sus estrellas eran su principal escaparate[470].

En contraste con las protagonistas de las comedias de *teléfonos blancos*, urbanas y burguesas, predominantes durante la dictadura, el neorrealismo propondrá a la *popolana*, un personaje humilde y de extracción rural. Sus intérpretes, como la misma Mangano, quien logró el título de Miss Roma en 1946, a la que seguirán otras muchas como Gina Lollobrigida, Sofía Loren o Lucía Bosé, encontraron en los concursos de belleza su acceso a la industria del cine. Se las comparaba con las norteamericanas, pero se diferenciaban en su condición de trabajadoras vinculadas a la tierra. Los bailes de Silvana podían ser equiparables a los de Gilda, pero carecían de la sofisticación de ser ejecutados en un club nocturno[471]. Su belleza física, en armonía con el paisaje natural,

469 Gundle, *Bellissima*, 143-145.

470 Stephen Gundle, «Hollywood glamour and mass consumption in postwar Italy», *Journal of Cold War studies* 4, n.º 3 (2002), 95–118.

471 Réka Buckley, «Glamour and the Italian female film stars of the 1950s», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 28, n.º 3 (2008), 267–289.

fue glosada como la encarnación de la propia nación italiana y se consolidó más tarde a través de otras actrices como el símbolo del milagro económico de los cincuenta. Una entronización que no está exenta de estereotipos patriarcales que liga feminidad y maternidad[472]. La opulencia física y los contrastes de la personalidad de Silvana servían de plasmación visual de una modernidad, y la dotaban de complejidad, ya que en cierta medida materializaba los desafíos sexuales y sociales al orden de género, y ella usó su cuerpo para darle la vuelta a las nociones tradicionales de la conducta femenina[473].

Todo ello pudo ser contemplado, con sus preceptivas omisiones, en España durante un período de dos años, y con un retraso considerable respecto a la fecha de producción. Mientras tanto, Silvana Mangano ya se había erigido en símbolo sexual. Se la aclama como una *pin-up* y más tarde se la reconocerá como una antecesora de las sensuales *magioratte* como Sofía Loren o Silvana Pampanini. Una portada de *Primer plano* juega con la simulación de su desnudez en un retrato que la capta desde el arranque de los hombros[474].

Pero esta imagen erotizada es pronto sustituida por la de la Mangano madre de familia. Poco después de rodar *Arroz amargo* contrajo matrimonio con su productor, Dino de Laurentiis, y acto seguido la prensa dio cuenta del nacimiento de su primer hijo y poco más de un año después, del segundo. Este tipo de campañas que enmarcaban a las estrellas en escenas familiares afectaban, como hemos visto, a la mayoría de las actrices. Solían ser breves y la excepcionalidad de Mangano es su duración, debido a que tuvo cuatro hijos, sin descartar que hubiera sinceridad en sus palabras cuando afirmaba que la vida sencilla y familiar era su prioridad[475]. Afirmó no sentirse a gusto con su imagen de icono sexual y en los sesenta se reinventó como una actriz intelectual a partir sobre todo de su participación en *Teorema* de Pier Paolo Pasolini (1968)[476].

Es interesante observar que se produce un cambio en su apariencia cuando acude a actos públicos. Suele vestir de manera más sobria y recatada que otras colegas y se especula con frecuencia con que desea abandonar el cine. Ella lo

472 Emily S. Carman, «Mapping the body: Female film stars and the reconstruction of postwar Italian national identity». *Quarterly Review of Film and Video* 31, n.º 4 (2014), 322–335.

473 Marcia Landy, *Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 109-112.

474 *Primer Plano* n.º 505, 18 de junio de 1950.

475 Réka Buckley, «Marriage, motherhood, and the Italian film stars of the 1950s», en *Women in Italy, 1945–1960: An interdisciplinary study*, ed. por Penelope Morris (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006), 35–49.

476 Carman, «Mapping the body».

niega y de hecho sigue adelante con su profesión. A menudo aparece en la compañía de su marido, como en el Festival de Venecia, emanando «felicidad conyugal», «para que el fotógrafo saque esta foto de propaganda matrimonial»[477].

El discurso franquista tenía que lidiar con la recurrente contradicción de las estrellas entre familia y trabajo, pero al menos su trayectoria parecía reconducirse. Se contraponía su faceta pública, la impostada, a la doméstica, la verdadera. «Es una amantísima esposa y una fiel madre de sus hijos», que:

> Cuando se ve obligada a asistir a algún agasajo o recepción su único anhelo es el de regresar a su hogar, quitarse el abrigo de pieles y los zapatos y ponerse a jugar en el suelo con sus pequeños ante la contemplación de su marido. Tal es el doble aspecto de Silvana Mangano: una vampiresa en el mundo de la ficción y una consciente mujer de su casa en la vida privada.

El escándalo de la exhibición de *Arroz amargo* podía ser tomado como un paréntesis. Todo volvía a cuadrar, salvo que en la carrera diseñada por su esposo, la Mangano no renunciaba al reclamo de su erotismo, aunque fuera más moderado. Dos títulos estrenados en España en 1953 y 1955 respectivamente daban muestra de ello. *Ana* (Alberto Lattuada, 1951) narra en forma de *flash-back* la historia de una novicia de un hospital que recuerda su pasado de bailarina en un club nocturno. La lección moral del filme no excluye que antes de enfundarse los hábitos, Mangano se exhiba bailando con un vestuario sugerente. El filme no contradice la ambivalencia de que existe una Mangano pública y otra privada, sino que la refuerza. En un reportaje hallamos junto a una fotografía extraída de la película que recalca su belleza con un traje escotado y elegante, otras de la actriz en su hogar, con una indumentaria austera y un peinado que la hace parecer mayor[478]. En *Ulises* (Mario Camerini 1954), junto a Kirk Douglas como el héroe griego, se encarga del doble papel de Penélope y de Circe, y luce, como es habitual en este tipo de producciones, túnicas ceñidas y generosos escotes y aberturas.

Ante los periodistas, Silvana Mangano seguía reafirmando reiteradamente el amor a su marido y sus tres hijos, su apego al hogar y su determinación de no volver a interpretar papeles que no le gustaban[479]. Un propósito de contrición que

[477] Gómez Tello, «El cine en góndola. Venecia día a día», *Primer plano* n.º 622, 14 de septiembre de 1952.

[478] Walter Vaccari, «Silvana Mangano, la número 1», *Primer plano* n.º 645, 22 de marzo de 1953.

[479] «Silvana Mangano prefiere el hogar», *Primer plano* n.º 841, 25 de noviembre de 1956.

no todos juzgaban suficiente para borrar su pasado. *Radiocinema*, a menudo la más recalcitrante de las cabeceras cinematográficas, sentenciaba que «es inevitable que las guapas sufran de "arrepentimiento" cuando han pasado el sarampión de la gloria». Apuntaba que «nos da el pálpito que a Silvana le duele *Arroz amargo*; tarde, pero seguro», llegado el instante en que ha descubierto que «detesta a las mujeres que se valen de las curvas para triunfar en el cine»[480].

La bella turbadora

Pasaron cerca de dos años desde el estreno de *Salomé* para que pudiera verse en España un nuevo filme de Rita Hayworth. *La bella del Pacífico* (Curtis Bernhardt, 1953) comenzó a exhibirse en Madrid en febrero de 1958. Se trataba de la adaptación de un relato de William Somerset Maugham, que de nuevo vuelve a situar a la estrella en una isla del Trópico. Pero esta vez el ambiente sofocante, en un sentido físico y figurado, impregna toda la cinta de un modo que el espectador no lo percibe como un mero trampantojo.



Figura 61. Fotograma de *La bella del Pacífico.*

[480] «Cosas de la Mangano», *Radiocinema* n.º 464, 15 de agosto de 1959.

Vale la pena detenernos en su argumento, porque son interesantes algunos elementos que de él se derivan. Sadie Thompson (Hayworth), una bailarina que trabaja en clubs nocturnos por aquellas latitudes se ve obligada a hacer escala durante unos días en Samoa, donde los soldados de la base militar acogen a su compatriota con excitación y júbilo. Se convierte en la gran atracción de los muchachos, que la pasean por la isla y disfrutan de sus bailes y sus canciones. Ellos liberan su represión sexual en su compañía, mientras que ella se muestra encantada siendo el centro de atención. Una alegría despreocupada que pronto halla quien se empeña en destruirla en pro de la rectitud moral. Alfred Davidson (José Ferrer), que actúa como un cacique en aquellas islas y es el promotor de diversas misiones religiosas, desaprueba su comportamiento y no cejará hasta revertir la situación. Entre tanto, Phil O'Hara (Aldo Ray), un apuesto sargento de buen corazón, se enamora de ella y le propone casarse cuando se licencie en unos meses. Para ella representa una oportunidad de comenzar de cero y acepta.



Figura 62. Fotograma de *La bella del Pacífico.*

Pero Davidson averigua que Sadie ejerció la prostitución en Honolulu y que además la buscan en San Francisco por su relación con un hombre acusado de asesinato. Consigue una orden de deportación a los Estados Unidos, que arruina los proyectos de Sadie. Su desesperación inicial, se torna calma cuando las palabras de Davidson le convencen de su necesidad de salvación. Confía en él como un hombre íntegro que ha sabido revelarle la verdad sobre sí misma. Sin embargo, Davison se siente atraído locamente por ella y una noche la viola. Al día siguiente, no puede soportar los remordimientos por su acto o tal vez el escándalo que pueda acarrearle, y se suicida tirándose por un acantilado.



Figura 63. Fotograma de *La bella del Pacífico.*

Una historia turbia, por más que tenga un final feliz y la pareja supere todas las adversidades. Ese microcosmos tropical, podía ser diseccionado por los espectadores de la España franquista desde diferentes planos, entre los que no debe excluirse una analogía con su propia realidad. Una sociedad enclaustrada y agobiada por un ambiente hostil del que muchos desearían escapar tras haber recalado allí como consecuencia de la guerra. A pesar de todo, intentan recuperar la alegría y las ganas de vivir, pero sus ánimos se ven aplastados por una fuerza poderosa que enarbola la bandera de la moral y de la religión. Si se hubiera tratado de un misionero con sotana la metáfora sería tan obvia que la censura nunca la hubiera tolerado. Pero es un feligrés protestante, ni siquiera es un pastor a pesar de su relevancia dentro de la comunidad.

La distribuidora ya intuía que esta secuencia podía ser problemática y vale la pena fijarse en las dos versiones de la sinopsis de la película que depositó ante la Junta Superior de Censura en fases distintas del trámite administrativo. Ambas ligeramente diferentes y sintomáticamente ninguna de ellas ajustada con precisión a la historia. En una expone: «Davidson aprovechando que todas las personas están en una fiesta indígena, intenta abrazarla. Más tarde en un accidente Davidson muere…». Y en el otro resumen del argumento, algo más explícito, indica: «Davidson no puede disimular por más tiempo la pasión que siente por Sadie, y le declara violentamente su amor. Poco después sufre un accidente y muere». Por tanto, nada de suicidio, sino un fatal accidente. Y en cuanto a la violación, trataba de hacerla pasar por un simple atrevimiento efusivo o como máximo por una expresión incontrolada de amor. Un disimulo que no engañó a los revisores, que alertan de que «un pastor protestante viola violentamente a una chica». Si bien para el vocal eclesiástico la agresión sexual era

«un adulterio del pastor protestante con Rita Hayworth que es inadmisible». En esta línea se pronunciaron los que abogaron por prohibir la película, dado que el «inspector o pastor» que «representa el deseo de moralización y orden es luego el falso, o por lo menos el que sucumbe y se suicida».

A la postre, la cinta fue autorizada, aunque, a instancias del vocal eclesiástico, se dictaron diversas supresiones. La distribuidora intentó eludirlas en la copia doblada, pero tuvo que enmendarlas tras la revisión del doblaje, pues le advirtieron que «insiste en que el "malo" hable de moral, de pecado, de concupiscencia».

Sobre este personaje concreto finalmente se obligó a corregir un diálogo en que Davidson es acusado de «"fanático" con intenciones ocultas» por uno de sus acompañantes, un doctor que representa la voz juiciosa, comprensiva y moderada. También la sustitución de «la palabra "sacerdote" por otra en la discusión de Davison y Sadie» y «"concilio" por "consejo"». De igual modo, «la frase "Dios le perdonará" por "Dios le perdona"». Y añade: «Poner de relieve que Davidson es una persona influyente y no celador de la moral». La caída en la tentación del hipócrita puritano y su posterior suicidio acapararon las objeciones, si bien tampoco faltó la imposición de que se eliminara el principio de una canción que Sadie tararea sobre la cama y un baile hawaiano, sobre el que se acabó transigiendo, al alegar la distribuidora que «no encierra ninguna mala intención y consideramos que en las pantallas de España se han visto miles de bailes parecidos»[481].

Por lo demás, quien viera la película podría deducir que ni Sadie ni los soldados están haciendo realmente nada malo, y que tan solo se divierten. También resulta extrema y ridícula la prohibición de beber en domingo por ser el Día del Señor, o de que no haya en la isla aparatos de radio porque difunden contenidos y músicas inadecuadas. Si a la salida de la sala les hubieran preguntado a los espectadores qué pensaban, por ejemplo, de la obligación que ellos mismos padecían de ponerse el albornoz en las playas o de los besos que les eran hurtados en las películas, seguramente emitirían opiniones similares.

Los discursos moralistas de Davidson se antojan patéticos e incluso son tachados de rigoristas por alguno de sus acompañantes. Todo ello para concluir que se trata de una farsa enorme, pues el gran represor es un reprimido, el único hombre que no ha sabido contenerse, pues los soldados han tratado siempre a Sadie con absoluto respeto a pesar de que podrían haber interpretado que se les insinuaba con sus canciones y sus bailes. Poderosos ruines, mojigatos

[481] *La bella del Pacífico*. Expediente de censura n.º 12617 (1954/1955). Archivo General de la Administración.

depravados, intolerantes abusadores… ¿Acaso no serían estos algunos de los calificativos que muchos dirigirían hacia las autoridades de la dictadura? En cierta manera, la película estaba poniendo en cuestión la virtualidad de un sistema coercitivo que no respondía al verdadero interés de sus miembros sino al de la élite.

Por supuesto, que no estamos sugiriendo que todos los espectadores tuvieran iguales convicciones, ni que realizarían este ejercicio mental y menos aún que entrarían en profundas disquisiciones intelectuales a partir de una película de la que esperarían, ante todo, entretenimiento. Pero en este caso, como en el resto de las películas, es necesario que, desde nuestro lugar en el presente, hagamos un esfuerzo de empatía con el público que acudía entonces a las salas para tratar de explicitar las condiciones y perspectivas, con las que, consciente o inconscientemente, se sentaban ante la pantalla. En definitiva, de reconstruir el contexto de recepción como primer paso para entender las reapropiaciones del texto fílmico.

Por otra parte, es cierto que el trasfondo colonialista en que se desarrolla el filme dificulta las lecturas diáfanas en este sentido. Los destinatarios de la Palabra de Dios no son los blancos que viven en las islas, sino los nativos. La recua de prohibiciones no va dirigida los soldados, cuyo comportamiento queda fuera, hasta cierto punto, de su incumbencia, sino a los indígenas que hay que civilizar a través de la religión. Son tratados al unísono con prevención, ya que están dominados por una «violencia salvaje», y con condescendencia, puesto que son considerados seres inferiores en entendimiento. Una doble moral que de todas formas tampoco sería ajena al franquismo, que distinguía entre clases o géneros a la hora de aplicar sus sanciones. En este caso, se podría hacer un paralelismo entre hombres y mujeres, en tanto que los soldados representarían a los primeros y los nativos a las segundas, a partir de un discurso tradicional y discriminatorio que vincula la feminidad con la naturaleza, mientras que la masculinidad encuentra su lugar en la razón y la cultura[482].

En este mismo sentido, tampoco son inocuas las invectivas de Davidson contra las «golfas» o que llame «furcia» a Sadie por trabajar en un club de Honolulu que era una «plaga moral», «una trampa infame para los soldados», puesto que la responsabilidad, y por ende el castigo, ha de recaer sobre quien ejerce la prostitución. Un maniqueísmo que tiene sus dobleces. La esposa de Davidson es tan implacable como el marido en sus juicios, ante lo que Sadie

[482] Mary Nash, *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos* (Madrid: Alianza, 2004), 36-38.

exclama: «¡Líbrame de las mujeres!». En cambio, Phil es capaz de ver en ella más allá de las circunstancias a las que la ha arrastrado la vida. Cuando Davidson le revela su pasado, al principio reacciona con furia y le espeta: «¿Cómo voy a casarme contigo? Inmundicia. Cuando pienso en todos esos hombres que te han…». Sin embargo, más tarde recapacita y está dispuesto a irse con ella. Dos actitudes bien diferentes que expuestas sobre el atrofiado universo moral nacionalcatólico no pasarían inadvertidas.

En este contexto general es en el que hay que enfocar el personaje de Sadie en la encarnación de Rita Hayworth. Su comportamiento transgresor ya no es solo aparente o a lo sumo sugerido como en otros filmes. La publicidad ya anunciaba que era «una aventurera alegre y desenvuelta, insinuante, con un pasado tormentoso»[483]. Sadie disfruta siendo provocativa porque forma parte de su esencia, y al mismo tiempo ya no se plantea al espectador la duda sobre su decencia, pues es fehaciente que ha ejercido la prostitución. Su personaje se asemeja al de *La dama de Trinidad*, pero entre uno y otro dista el abismo de haber comerciado con su cuerpo. El final feliz no viene propiciado porque se aclaren los malentendidos, sino porque se comprendan las faltas, pues ni siquiera Phil pronuncia la palabra perdón, sino olvido, cuando de nuevo le propone que se marchen juntos.

Miss Sadie Thompson, como la propia imagen de la estrella retratada en las revistas, no es una mujer virtuosa, pero sí honesta y luchadora. En un par de secuencias, aparece sola rodeada de niños nativos, a los que trata con dulzura. Un instante de intimidad que nos permite atisbar que alberga un corazón generoso bajo la apariencia de frivolidad, y que da pie al paralelismo entre la Rita glamurosa y la madre trabajadora que se desvive por sus dos hijas.

Asimismo, tampoco es ya una jovencita, sino una mujer madura, que sin embargo no ha perdido un ápice de atractivo. Algo más gruesa que en *Gilda*, Sadie no porta diseños elegantes, sino que en esta ocasión el vestuario, a cargo también del modisto Jean Louis, busca explotar su vertiente más terrenal. Blusas que transparentan el sujetador, vestidos ceñidos, faldas que se abren para mostrarnos unas piernas torneadas. El magnetismo y la sensualidad que emana de su cuerpo y su rostro son estimulantes, y no importa que seamos conscientes de que para la estrella también ha pasado el tiempo. Al ser despojada de la sofisticación parece que nos aproximamos a una Rita más real, sin artificios. Vemos correr las gotas de sudor sobre su piel o recuperar el aliento tras un baile. Descubrimos una actitud despreocupada, como si no hubiera que inquie-

[483] Publicidad de *La bella del Pacífico*, *ABC* edición de Sevilla, 25 de octubre de 1955.

tarse más que por gozar del momento, por deleitarse del placer de danzar y cantar sin ataduras. Hay un punto de autenticidad en sus expresiones joviales, que nos induce a creer que ella es realmente así y que es así es como se siente feliz. Una naturalidad que funde al personaje con la actriz, que abandona los peinados y vestuarios perfectos para mostrarnos a una mujer corriente. Tal vez, la mujer que soñarían quienes la observaran desde la butaca.

Afrodita acechada por el edadismo

Rita Hayworth frisaba el final de la treintena y seguía reteniendo muchos de sus encantos. En España, la encuesta anual que *Primer plano* realizaba entre sus lectores la ignoraba entre las mejores actrices extranjeras de 1956, pero seguía manteniéndola entre el selecto grupo de las más atractivas con un destacado octavo puesto[484]. Sin embargo, los periodistas, a rebufo de sus colegas norteamericanos, comienzan a invocar su edad para anticipar que ha entrado en nueva fase de su carrera, en el ocaso de la estrella.

A veces, recurren a la sorna, con sentencias que traslucen un ajuste de cuentas ante un comportamiento, léase su vida sentimental, que se considera inapropiado:

> El agente de publicidad de Rita Hayworth inventó el término diosa del amor aplicado a su cliente, y la idea corrió cual reguero de pólvora haciendo famosa a Rita. Pero como las diosas envejecen, engordan o sencillamente el público se cansa de quemar incienso a sus altares, otra diosa escaló el trono tumbando a Rita: Ava Gardner[485].

Practican ejercicios de equilibrismo ante una realidad incontestable: sus fans aún no le han retirado su admiración o al menos continúan intentando recuperar a Gilda en cada uno de sus nuevos filmes. Así, transcriben el comentario de una cronista de Hollywood que anotaba que un periódico inglés la había marcado como «una actriz pasada», pero que *Salomé* llevaba recaudados nueve millones y medio de dólares: «¡Si a eso llaman estar pasada!…»[486].

[484] «La opinión pública tiene la palabra. He aquí su referéndum anual», *Primer plano* n.º 795, 8 de enero de 1956.

[485] «Noticiario», *Radiocinema* n.º 250, 7 de mayo de 1955.

[486] Sheilah Graham, «En Hollywood», *Fotogramas* n.º 316, 17 de diciembre de 1954.

Rita Hayworth no se escapa de los prejuicios del edadismo al que son sometidas la inmensa mayoría de las actrices: «La estrella se encuentra en el momento del declive, y cuando una mujer deja de ser joven para estar "bien conservada"». Tampoco se vacila sobre qué motivos han acentuado este proceso, ya que está intentando «rehabilitarse después de varios años de descanso de pleitos y de amarguras»[487]. Se insiste en que «la suerte se ha cebado un poco con ella y quizá sienta cansancio y un poco de desengaño en sus sueños de gloria»[488]. Esto es, los sinsabores derivados de sus matrimonios fracasados, que son indefectiblemente traídos a colación.

Junto a ello, se entona un lamento hacia quien se reconoce que ha marcado una época en Hollywood: «Esta artista no fue simplemente una actriz y una bailarina. Fue la que impuso una moda durante varios años (…) ya no es la Afrodita que entusiasma a los públicos. Otras artistas más jóvenes y menos sofisticadas han acaparado el éxito»[489].

Es curioso que la defensa más cerrada contra el edadismo provenga de un periodista español caracterizado por sus opiniones retrógradas respecto a la mujer. José Sanzrubio habla de «la edad maravillosa», y pone precisamente a Hayworth como ejemplo:

> Una mujer hermosa de cuarenta años está en la cumbre de su armonía; ya no hay para ella secretos para administrar su palabra, sus artes de seducción. Por si alguien lo ignorara, Rita Hayworth, que ha llegado estos días a esa frontera de la vida, acaba de decir esta gran verdad: – Tuve la impresión de un nuevo alumbramiento. Me estaba naciendo, en mis propias narices, ante mi asombro, una cosa muy bonita: la inteligencia[490].

Probablemente hay que leer el elogio como un dardo contra quienes aún no han alcanzado esa sensatez, y que padecen «el impulso temerario de la juventud».

No es, de cualquier forma, la opinión generalizada hacia la estrella que en aquellos días se dejaba sentir en la prensa. El mismo rotativo la había sentenciado

[487] Robert Grayson, «Rita Hayworth empieza a tener miedo de la vida», *Fotogramas* n.º 420. 14 de diciembre de 1956.

[488] «Rita Hayworth se enfrenta con el fantasma de la felicidad perdida», *Fotogramas* n.º 362, 4 de noviembre de 1955.

[489] Sholto Adams, «Rita Hayworth símbolo de una época», *Fotogramas* n.º 377, 17 de febrero de 1956.

[490] J. Sanzrubio, «La edad maravillosa», *Primer plano* n.º 955, 1 de febrero de 1959.

unos años atrás con el titular «El ocaso de Rita Hayworth». Argumentaba que se había visto obligada a aceptar una película que otras actrices habían rechazado por las duras condiciones de su rodaje: «Ante las serpientes, lluvias, picaduras de insectos de la isla tropical», los estudios esperaban su negativa, y sin embargo, «guardó la sonrisa como clavada en su rostro, obedeció fielmente las órdenes del director, repitió tantas veces como se le pidió una escena, aunque consistiera en arrojarse al agua». Una «Rita desconocida, sin caprichos, sumisa, obediente y disciplinada», que indujo a «todo Hollywood» a preguntarse qué había causado «tan asombrosa transformación». La respuesta es tajante: Había cumplido treinta y ocho años y «perdido muchas ilusiones en esta vida». «La estatua ha bajado del pedestal» y «se ha humanizado». Una claudicación que la ha llevado a renunciar a sus «vanidades artísticas» y a los «caprichos de diva», en favor de las «razones de madre». Hayworth admite que necesita dinero porque no quiso plegarse a las condiciones del acuerdo que le imponía Alí Khan «porque perdía parte de los derechos sobre su hija». Una fotografía en la que posa con ropa informal, no especialmente favorecedora, aunque con un rostro bello y sonriente, ilustraba la página. El texto concluye, literalmente, con una enseñanza, que nos remite, de nuevo, a una historia de redención y de domesticación de la mujer rebelde:

> Moraleja: Es una patética historia este combate de la que fué (sic) una de las mujeres más admiradas del mundo por conquistar un poco de esa fama y ese dinero que se le fueron de las manos. Pero ahora Rita Hayworth debe ser más admirada que cuando todo era fácil y sonriente para ella[491].

La película en cuestión que originó este artículo era *Fuego escondido* (Robert Parrish, 1957). Ciertamente supuso el regreso al trabajo de Hayworth tras una pausa de cuatro años, y su estreno en España fue casi simultáneo al norteamericano. Junto a dos marineros forma un triángulo amoroso, que realmente es un polígono de múltiples vértices si nos atenemos al pasado de su personaje. Ella encarna a Irina, una atractiva mujer de Europa oriental que desde que acabara la guerra ha ido pasando de hombre en hombre como medio para sobrevivir. Ahora, atrapada sin documentación en una isla del Caribe y perseguida por la policía, su último amante paga a Felix (Robert Mitchum) y a Tony (Jack Lemmon) para que la lleven clandestinamente a otro puerto donde buscar una escala más segura. El primero es un perdedor descreído. El segundo, un joven ingenuo en busca de aventuras.

491 «El ocaso de Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 834, 7 de octubre de 1956.



Figura 64. ***Primer plano*** **n.º 834, 7 de octubre de 1956. Fuente: Filmoteca de Catalunya.**

Huelga detenerse en la trama, dado que esta pivota fundamentalmente sobre la rivalidad que se establece entre los dos protagonistas masculinos. Con todo, es muy relevante observar cómo se construye su papel poniéndolo en relación con el momento vital por el que atraviesa la propia actriz, tal como atestigua una de las críticas cinematográficas: «Cuadra el tipo que representa a Rita Hayworth. Es una mujer marcada por padecimientos morales y físicos, una mujer bella, pero sin la fragancia de la juvenilidad (sic)»[492]. Su misma vida privada era empleada como un señuelo en la publicidad del filme: «Alejada del cine por su azarosa vida sentimental, vuelve Rita Hayworth al ritmo del limbo y del calipso, en un extraordinaria y modernísima superproducción»[493].

492 Donald, «Fuego escondido», *ABC*, 3 de diciembre de 1957.

493 Publicidad de *Fuego escondido*, *Fotogramas* n.º 467, 8 de noviembre de 1957.



Figura 65. Fotograma de *Fuego escondido.*

Representa otra vez a una mujer de vueltas de todo, pero comparada con títulos anteriores, ya apenas le restan asideros sobre los que sostenerse. No es en absoluto una heroína. Sería fácil ver en Irina a una mujer que carece de escrúpulos, pero también a una víctima: «Yo no soy buena. Me siento acabada. He pasado lo inimaginable, por situaciones que no las podrías concebir ni en tus pesadillas más horrendas. Me ha maltratado la gente. Me he envilecido». Desde una posición de magnánima superioridad moral, no por ello insincera, se la puede perdonar, tal como hace Tony. O bien se la puede comprender, como Félix, que ve en ella su propio reflejo y una oportunidad única de hallar una compañera con la que caminar juntos por la vida. Quizá una tesitura similar ante la que se encontrarían sus fans.



Figura 66. Fotograma de *Fuego escondido.*

Igual sucede con su apariencia física. Se mueve con un porte elegante, que deja una estela seductora que los hombres se ven impelidos a seguir. Pero los primeros planos nos ofrecen un rostro bello en el que el maquillaje no puede disimular la huella del tiempo. Ha perdido la frescura de antaño y –tanto el personaje como la actriz– parece cansada. Pero hay un instante en que estalla toda su fuerza interior y su cuerpo expresa la liberación de todas las amarguras. En la fiesta de carnaval, baila junto a los habitantes de la isla. No es una danza glamurosa, sino atávica, que interpreta descalza, con movimientos espasmódicos y estilo vulgar. Aunque se haya convertido en la reina de la pista, su baile no es un espectáculo en sí, sino que pertenece a ese espacio de celebración que se respira auténtico. Mujeres y nativos, género y raza, fuera de la normatividad heteropatriarcal y blanca. Cuando acaba, exhausta y sudorosa, vuelve a sentarse junto a Félix. Otro caballero, aparentemente norteamericano, se le acerca para invitarla a bailar, ahora que la música ha atemperado su ritmo. Entonces, el personaje de Mitchum, por más que hasta entonces solo había evidenciado desprecio hacia su «pasaje», como si fuera su celoso y protector propietario, humilla al pretendiente obligándole a bailar con él. Entre tanto, Irina ha abandonado el bar y ha vuelto al barco. Sobre su camastro la vemos con la mirada perdida y los ojos húmedos. La felicidad no dura más que un instante para una mujer marcada.



Figura 67. Fotograma de *Fuego escondido.*

«La pelirroja o la rubia»: Rita Hayworth vs. Kim Novak

Inmediatamente después de *Fuego escondido,* Rita Hayworth rodó *Pal Joey* (George Sidney, 1957), que en España fue prohibida porque «habría que cortar

tanto que prácticamente quedaría casi con el título y la palabra fin», mientras que otro censor la juzgó de «estilización elegante de la pornografía repartida a prorrata entre una rica y una guapa»[494]. En 1966, la cinta fue presentada a una revisión, y está vez fue autorizada para mayores de 18 años, con la estipulación de introducir algunas modificaciones. A saber: «Suprimir las imágenes al final de la ducha cuando ella se acerca al cristal» y «sustituir la frase: ¿Por qué no se quita todo lo que le molesta y hacemos un ensayo?, por otra menos cruda»[495]. De modo que podemos comprobar cómo cerca de diez años después, la censura se ha relajado, pero sigue bien impregnada de mojigatería.

A mediados de la década de los cincuenta, sin embargo, los aficionados al cine sí estuvieron informados sobre la promoción de un filme titulado *Pal Joey*, que de nuevo trajo a colación el debate sobre la decadencia de la actriz. Por una parte, tenía que aparentar ser unos cuantos años mayor que la principal figura de la producción, Frank Sinatra, quien realmente la superaba en tres. Buena parte del argumento descansaba en que el *crooner* tenía que escoger entre una rica y madura Hayworth, vieja gloria del espectáculo, y una joven aspirante a artista, a quien daba vida Kim Novak. La Columbia había creído ver en la sexi rubia la heredera ideal de Hayworth, y no tuvo ningún reparo en alentar su contraposición. Admitía que la más joven y «moderna» estrella había arrebatado el papel a la artista «consagrada». Las revistas reproducían supuestas declaraciones de Novak en las que afirmaba crudamente: «Me encanta substituir a Rita Hayworth. He sido toda mi vida una admiradora suya. En mi infancia no me perdía uno solo de sus films»[496]. También decía haber rechazado el vestuario que iba destinado a su compañera de reparto «alegando que el torso era demasiado estrecho para sus medidas».

Hayworth no solo luchaba contra su edad, sino contra un nuevo tipo de estrella cinematográfica, de físico más rotundo y voluptuoso, que se estaba imponiendo a nivel mundial. En esa misma crónica se asegura que también Gina Lollobrigida la había desplazado del papel de Esmeralda en la adaptación de la novela *El jorobado de Notre Dame*, pues no solo Kim Novak «conspira contra su regreso», si no «todas las actrices del "sexy" y del "glamour", que han llegado más tarde al cine», entre las que cita a Ava Gardner, Marilyn Monroe, Anita Ekberg y Jayne Mansfield.

494 Gil, *La censura cinematográfica en España*, 72-73.

495 *Pal Joey*. Expediente de censura n.º 36060 (1966). Archivo General de la Administración.

496 Robert Grayson, «Rita Hayworth empieza a tener miedo de la vida», *Fotogramas* n.º 420, 14 de diciembre de 1956.

Este nuevo modelo de feminidad era fruto de los cambios sociales que se estaban operando en los Estados Unidos, que afectaban directamente a las mujeres. Es innegable que el regreso al hogar tras la movilización por la guerra fue acompañado de importantes mejoras en las labores domésticas que recaían sobre ellas. Los años cincuenta fue la época de la expansión de los electrodomésticos entre las clases medias, que podían acceder al consumo masivo gracias al crecimiento económico generalizado y a instrumentos financieros como la compra a plazos. Es también la época de la creación de los grandes suburbios residenciales, de bonitas viviendas unifamiliares, pero que aislaban a las esposas, cada vez con mayor nivel de formación, entre sus paredes.

Eran las reinas de un hogar cómodo y acogedor, y las principales agentes del sistema de consumo. Se las impulsaba a cuidar su aspecto físico a través de la moda y la cosmética y se las animaba a tomar un papel más activo sexualmente, eso sí, solo en el tálamo conyugal, ya que su misión de maternidad se extendía a ser alegres y complacientes con el marido, el proveedor material de la familia. Si «la chica de la puerta de al lado» había simbolizado los valores éticos protestantes durante la década anterior, ahora se imponía el ideal de la soleada y divertida California, con sus atractivas sirenas rubias, que a diferencia de las primeras, mostraban un comportamiento sexualmente abierto y abrazaban los placeres de consumo[497]. *Photoplay* sanciona a las *pin-ups* como modelo y continuamente les dedica reportajes en el que incluye este epíteto en los titulares y se ilustran con fotografías en que las actrices lucen piernas y escotes como reclamo. Marilyn Monroe, Janet Leigh o Liz Taylor son las más populares; pero también tienen cabida otras más maduras como Virginia Mayo, Esther Williams, Jane Russell o la misma Rita Hayworth.

Era, por tanto, una liberación femenina falaz, que realmente suponía una actualización del establecimiento de las dos esferas, pública y privada, en función del género. Si en Norteamérica era una regresión, no está claro que este discurso lo fuera en la España de la década central del siglo pasado. Ese *statu quo* ya había sancionado legalmente desde años atrás, el acceso a la sociedad de consumo era todavía una quimera y el disfrute de la sexualidad femenina era un tabú.

Mercedes Expósito contrapone este modelo de mediados de siglo que equipara con la *pin-up* a la mujer fatal, en tanto que se propone como una referencia visual para el aprendizaje de «la gestualidad de una feminidad y

[497] Higashi, *Stars, fans, and consumption,* 16-17.

una "sexidad" no amenazante». Pero también podían ser vistas como el reverso de las chicas puritanas y sumisas, y en ese sentido «funcionar también como el icono de la libertad sexual»[498]. Resulta lógico pensar que esta sería la mirada que muchas españolas dirigirían hacia las curvilíneas estrellas de Hollywood, que dominaban las páginas de las revistas con el propósito de atraer a los lectores heterosexuales, a modo de material seudo-erótico. Supone la elaboración de un discurso sobre el sexo el que, al señalar aquello prohibido, aquello que queda fuera de la normatividad y de los códigos morales, determina a su vez el objeto de deseo[499]. Desde esta perspectiva, las contradicciones que encarnan estas actrices afloran con fuerza, máxime cuando desde la ortodoxia nacionalcatólica serían condenables por su doble carga de tentadoras para los hombres y liberadoras para las mujeres.

En los Estados Unidos, el *sueño americano* tuvo como contrapartida ese paradójico «malestar sin nombre» que acuñó Betty Friedan en su libro *La mística de la feminidad*. En España, esa insatisfacción también se dio, pero ya a finales de los sesenta, en forma de una emoción melancólica y de ausencia de sentido vital que pudieron sufrir algunas mujeres debido a la promesa incumplida del amor romántico[500].

Este era el contexto de recepción cuando se anuncia que con *Pal Joey*, su cuarta película tras su regreso a Hollywood, Rita Hayworth «va a intentar lo imposible: la reconquista de aquella popularidad de vampiresa en la que actualmente la han reemplazado»[501]. Pero carece de sentido abundar más sobre esta cinta, puesto que no pudo ser vista entonces. Tal vez si los espectadores hubieran tenido esa posibilidad hubieran enmendado la mayor de las proposiciones que alimentaban el filme: su declive. En la película, es innegable que Kim Novak es la figura emergente y que, a sus 24 años, despliega un magnetismo y una sensación de modernidad que no está al alcance de su competidora, con casi cuarenta. Hayworth ya no posee la frescura de antaño, pero resiste dignamente el embate. Derrocha elegancia, se enfunda un vestuario ajustado y se consiente emular el famoso baile del guante de *Gilda*. En definitiva, luce una belleza madura que hubiera resultado igualmente envidiable para muchas de sus seguidoras.

498 Expósito García, *De la* garçonne *a la* pin-up, 24-25.

499 Foucault, *Historia de la sexualidad.*

500 Mercedes Arbaiza, «El malestar de las mujeres en España (1956-1968)», *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 28, n.º 2 (2021), 415–445.

501 «Rita vuelve a Hollywood», *Primer plano* n.º 844, 16 de diciembre de 1956.



Figura 68. Fotograma de *Pal Joey.*

Una polémica que, sin que los espectadores dispusieran de pruebas para juzgarla, sí difundió en algún momento la prensa española, al informar de que en los Estados Unidos «el estreno por lo visto fue un éxito extraordinario para Rita Hayworth y una gran sorpresa para sus detractores». Si bien se añadía que «otros creen lo contrario y dicen que en efecto lo que tanto temían ha ocurrido, que es ya demasiado vieja para esos papeles y no puede competir con Kim Novak»[502].



Figura 69. Fotograma de *Pal Joey.*

[502] «Rita, la triunfadora», *Fotogramas* n.º 479, 31 de enero de 1958.

El debate estaba servido, pero para nuestros propósitos, eso es algo intrascendente. La realidad es que *Pal Joey* sirvió para transmitir la idea de que se estaba produciendo un cambio generacional en el firmamento de Hollywood. Aun así, por más que a veces se sustentara sobre comentarios mordaces, tampoco se podía eludir el hecho de que el fulgor de la estrella Hayworth todavía no se había apagado. En la adaptación de este musical de Broadway, el color del cabello de sus dos protagonistas invitaba asimismo a una elección dicotómica, «la rubia o la pelirroja». Sin embargo, aunque se dedujera previamente que ya había una ganadora, algunos cronistas aseguraban que Rita estaba disposición de reconquistar «la popularidad perdida» después de tantos avatares.

> Como Ave Fénix resurge de sí misma en un impulso de amor propio sorprendente. Para su belleza madura y cálida, un papel fascinante ajustado a su medida en el nuevo film «La rubia o la pelirroja», donde se la enfrenta con su rival, la irresistible belleza rubia Kim Novak, que pese a su juventud no logra eclipsarla en ningún momento. El talento de Rita Hayworth sale triunfante de esta prueba, con la cual ha vuelto a ganar el favor del público americano[503].

A pesar de que los estudios, como hicieran en otras muchas ocasiones, trataron de aparentar ante el público que había una guerra entre divas por el trono, la relación entre ambas actrices en el set de rodaje fue más que cordial. En la práctica, ni Novak sustituyó a Hayworth a ojos de sus fans ni pretendió hacerlo, pues rechazó representar el estereotipo de diosa del amor. En consecuencia, incluso tuvo que aguantar más difamaciones y menosprecios que los que había sufrido Rita durante sus disputas con el sistema de estudios. Finalmente, se puede concluir que fue capaz de controlar su carrera de una manera que le había sido negada a la primera[504].

En puridad, Kim Novak no estaba llamada a ser simplemente el reemplazo de Hayworth, sino que la Columbia quería competir con su nueva estrella contra el ascenso vertiginoso de Marilyn Monroe para la 20th Century Fox. Las similitudes entre ambas actrices van más allá de un determinado físico y pueden englobarse en un modelo que Hollywood quiso catapultar como el de «la bomba rubia». Como en el caso de Monroe, Novak también tuvo dificul-

503 M. Brissac, «Rita Hayworth, la inolvidable “Gilda” de hace dos lustros, a la reconquista de la popularidad perdida», *Blanco y negro*, 24 de mayo de 1958.

504 McLean, *Being Rita Hayworth*, 200-205.

tades para ser tomada en serio por su talento como intérprete, si bien se le concedieron más oportunidades que a la primera para no ser encasillada en papeles de *rubia tonta*[505].

Sin que sus primeras películas hubieran tenido resonancia en España, en 1954 las revistas comenzaron a concederle espacio en sus páginas con fotografías que resaltaban su belleza y sensualidad. Al año siguiente, ocupó las primeras portadas, y su nombre iba casi siempre asociado a calificativos como «despampanante» o «relampagueante». Eran frecuentes las comparaciones con Monroe y era presentada como su «más temible competidora».



Figura 70. ***Imágenes*** **n.º 173, noviembre de 1958. Fuente: Filmoteca Española.**

El drama *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955), por primera vez junto a Frank Sinatra, pudiera haber sido una buena rampa de lanzamiento, pero el filme no entró en las carteleras españolas hasta 1967. Así que fue *Picnic* (Joshua Logan, 1955), estrenada aquí en octubre de 1956, el que dio pie a que por primera vez Novak fuera enjuiciada como actriz. Sin embargo, su interpre-

505 Matthew Solomon, «Reflexivity and metaperformance: Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak», en *Larger than life: Movie stars of the 1950s*, ed. por Barton Palmer (New Brunswick: Rutgers University Press, 2010), 107–129.

tación fue bastante ignorada en las críticas cinematográficas, que se fijaron ante todo en su encanto físico.

Tampoco es de extrañar. El propio filme nombraba a su personaje, Madge, como reina de la belleza de la localidad. En ese microcosmos en el que imperan la hipocresía moral y los valores tradicionales, irrumpe un joven atleta, Hal (William Holden), para ponerlo todo patas arriba. Comenzando por la propia vida de Madge, que, decide huir con él y abandonar al novio, el heredero del potentado del lugar, que había de asegurarle el porvenir. No es una decisión irreflexiva fruto de una pasión que se ha fraguado en apenas un par de días, sino que además está alentada por su hermana menor, la más inteligente y formada. Una resolución tomada por sí misma, en contra del criterio de su madre, como búsqueda de la auténtica felicidad. Hal y Madge se reconocen el uno en el otro, y ella misma le confiesa su hartazgo de representar el papel de la chica guapa, de ser siempre el objeto de la mirada masculina, tal como según Laura Mulvey actuaba la cámara en el Hollywood clásico[506]. Sin embargo, en la película hay una inversión en este proceso, y el objeto de deseo que precipita los acontecimientos es el cuerpo musculoso de Hal. A diferencia de Madge, él inicialmente parece sentirse encantado siendo el centro de atención y se exhibe sin pudor como un adolescente. Hasta que Rosemary, la maestra solterona (Rosalind Russell), por los efectos del alcohol y del ardor tanto tiempo reprimido, pierde por completo la compostura y lo acosa sexualmente[507].

La película se puede insertar en la controversia creada por los informes de Alfred Kinsey sobre el comportamiento sexual de los norteamericanos publicados entre 1948 y 1953, que venían a señalar que la represión de la libido tenía unos efectos devastadores para el orden social. En este sentido, *Picnic* no era una excepción, puesto que en otros muchos títulos que pueden ser englobados en el género del melodrama, el cuerpo, ya sea el femenino o el masculino, se sitúa como el *locus* donde se inscribe la identidad personal. El cuerpo se conforma como un sujeto de deseo que ansía expresarse libremente por encima de los códigos dominantes y la sexualidad es reconocida como un componente central de la naturaleza humana[508].

Si en los Estados Unidos la propuesta de la película pudo ser motivo de discusión, es fácil pensar que sus implicaciones serían mucho más impactantes en el contexto español. En primer lugar, porque colocar la sexualidad como eje

506 Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», 6–18.

507 Solomon, «Reflexivity and metaperformance».

508 Pravadelli, *Classic Hollywood*, 32-47.

de las relaciones interpersonales más allá de su mera función reproductiva era casi un anatema. Además, no era común ver sobre la pantalla la representación del deseo femenino. Por esa época, *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) convirtió a Sara Montiel en el primer mito sexual del franquismo no solo por servir de objeto de deseo a los varones heterosexuales, sino por ser ella misma un sujeto deseante[509]. En todo caso, en *Picnic* la erotización masculina encarnada por William Holden y la mirada anhelante que le dirigen mujeres de todas las edades, no requieren de descifrar una connotación, sino que se sitúan en el nudo de la historia. El hecho de que sea el personaje de Rosalind Russell, el mayor símbolo de la rectitud moral, su principal agente, sitúa una vez más la hipocresía social en primer término. No solo en cuanto tiene de falsedad, sino también en cómo impide a los miembros de la comunidad alcanzar la felicidad. De igual modo, la puesta en escena, en la que la cámara parece deleitarse a través de distintas secuencias en el torso desnudo y depilado de Holden, *incorpora* una mirada homoerótica que tampoco pasaría desapercibida[510].



Figura 71. ***Primer plano*** **n.º 834, 7 de octubre de 1956. Fuente: Filmoteca de Catalunya.**

509 Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento*, 205-214.

510 Alberto Mira, *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine* (Madrid: Egales, 2008), 139-140.

Tal vez, una percepción de la masculinidad que reposara sobre el orgullo viril viera en la actitud de Rosemary una molestia eludible y soportable, compensada por el atractivo que despierta entre las muchachas más bonitas. Es verdad que Hal, un trotamundos pobre, es expulsado de la pequeña ciudad donde esperaba encontrar su lugar y que es tachado de farsante y de «Apolo de pacotilla». Sin embargo, el oprobio y el ridículo han recaído quizá con mayor peso sobre la maestra, que por una noche dejó llevarse por sus auténticas emociones. En esa comunidad, a la mujer solo le cabe resignarse a un matrimonio con el hombre adecuado. Por eso cobra tanto valor que Madge huya de aquel ambiente opresivo.

En este punto, conectaría con la propia vida privada de Kim Novak, quien no se sometió a las reglas dictadas. Se la relacionó con diversos hombres, entre los que estaban Frank Sinatra, el director de cine Richard Quine, el exmarido de Hayworth Alí Khan o un conde italiano, entre otros, y se la involucró en escándalos por infidelidades conyugales. En el seguimiento que una revista no sensacionalista como *Photoplay* dedicó a sus romances encadenados se percibe una velada crítica hacia su falta de interés por sentar la cabeza y abandonar los devaneos. Sin embargo, es difícil hallar rastro en esta publicación de sus dos idilios más controvertidos: el que mantuvo con el hijo del dictador dominicano Rafael Trujillo y con el actor negro Sammy Davis Jr., en el que sí se cebaron otros medios. Uno por su inconveniencia política y otro porque traspasaba el tabú de las relaciones interraciales. Es decir, puede deducirse que Kim Novak vivió, hasta cierto punto, como quiso, en un ejercicio de libertad poco común en una década en que la mujer estaba tan ligada a los convencionalismos de género[511].

En España, el tratamiento informativo sobre la vida sentimental de la estrella tiene su miga. Las revistas se conformaron con airear algunos de sus idilios y especular sobre si acabarían en boda. Incluso, existe algún reportaje que se afanó por desmentir buena parte de las leyendas que circularon sobre ella y en presentarla como «una simple muchacha bonita», muy normal y sencilla[512]. Sobre los dos rumores polémicos antes mencionados, se extendió un silencio, aunque no completo. *Radiocinema* parecía hasta enorgullecerse de que se especulara sobre su enlace con «el joven teniente coronel Trujillo (el atrayente hijo del Generalísimo Rafael Trujillo y Molina, de la República Dominicana)»[513].

511 Higashi, *Stars, fans, and consumption,* 97-105.

512 «Kim Novak, una simple muchacha bonita», *Primer plano* n.º 838, 4 de noviembre de 1956.

513 «Kim Novak atrae al dinero», *Radiocinema* n.º 413, 21 de junio de 1958.

Entre dictadores anda el juego, cabe pensar. Por su parte, *Fotogramas* otorgaba al romance carta de normalidad y obviaba otras consideraciones, para limitarse a comentar que «sale mucho en compañía del joven general de 29 años Rafael Trujillo», que «no se trata solo de un hombre joven y apuesto», sino uno de «los hombres más ricos del mundo». Y generoso, dado que le regaló a la actriz un caro automóvil Mercedes[514].

Su relación con Sammy Davies Jr. en los Estados Unidos de la década de los cincuenta no era en absoluto un asunto insignificante, pero aquí apenas tomó vuelo. Tan solo se coló en una entrevista para *Fotogramas* cuando la estrella viajó a Italia por turismo y una periodista la interrogó sobre el mismo:

> – ¿Es cierto que quiso casarse con Sam Davis y que la productora se opuso al temer un escándalo?
>
> – Si de verdad quisiera un hombre nada me separaría de él.

Una lacónica y rotunda respuesta que se inserta en el marco de unas declaraciones muy contundentes acerca de sus idilios y de qué opinan sus padres de que a los veintiséis años siga soltera: «Piensan que es asunto mío»[515]. No era la primera vez que los lectores de *Fotogramas* podían descubrir a una Novak inconformista. En otra entrevista se quejaba del trato discriminatorio de Hollywood hacia las actrices solteras: «Cuando una actriz está casada, nadie se mete con ella; pero si es soltera, todo el mundo se cree con derecho a fisgonear en su vida»[516]. Por tanto, prácticas y discursos que facultan reivindicar a Kim Novak como una defensora de principios feministas.

Ello no obsta para que en buena medida su imagen de estrella descansara en el atractivo físico, que era continuamente ensalzado por las revistas, a instancias de la propia industria. Ella es el objeto de un inusual concurso que se pone en marcha en el otoño de 1956, después del estreno de *Picnic*, y en el que se anima a los lectores de *Primer plano* y de *Fotogramas* «a describir a Kim Novak». El premio es suculento, «¡¡10.000 pesetas!!», y los participantes tenían que adivinar las medidas de su estatura, peso, cintura, busto, cadera y color de ojos y de cabello. Su cosificación no admite dudas, aunque tan solo en uno de los anuncios

514 Richard Barrie, «Kim Novak ha encontrado un nuevo amor: un general dominicano», *Fotogramas* n.º 495, 23 de mayo de 1958.

515 Natalia Aspesi, «Kim Novak, sin perder su dulce sonrisa, les mandó al diablo», *Fotogramas* n.º 550, 12 de junio de 1959.

516 «Kim se queja de Hollywood», *Fotogramas* n.º 538, 20 de marzo de 1959.

se introduce una fotografía de la actriz. Es un retrato de su rostro, pues hay que remarcar que en las ilustraciones que reproducen las revistas no se suele recurrir a composiciones de cuerpo entero para resaltar su sensualidad sino a los primeros planos. Son fundamentalmente su gesto, su mirada, la perfección de sus líneas faciales los elementos con los que se pretende provocar una respuesta lasciva. De hecho, en las abundantes portadas y fotografías a toda plana de páginas interiores que protagoniza en estos años su rostro ocupa todo el espacio.

La promoción de *Eddie Duchin* (George Sidney, 1956) insistió en la erotización de «la vampiresa de la era atómica, la seductora y rubia jovencita que dejó tan grato recuerdo en *Picnic*»[517]. La mayoría de los anuncios del filme reproducían la imagen de Novak, con un vestido sugerente y liviano, con la espalda al aire, arrodillada ante un pianista. El actor era Tyrone Power, quien había fallecido en Madrid hacía unas semanas, y la publicidad lo presentaba como un homenaje póstumo al artista.

La participación de Novak en una película de Alfred Hitchcock elevó su consideración gracias al prestigio del director, hasta el punto de que con *De entre los muertos (Vértigo)* (1958) algún crítico cinematográfico mostró su «sorpresa al descubrir junto a sus condiciones fotogénicas una auténtica fibra dramática»[518].

Solo un par de meses más tarde de su estreno en Madrid, en septiembre de 1959, se proyectaba *Me enamoré de una bruja* (Richard Quine, 1958), que volvía a jugar con su belleza y misterio, pero en un registro de comedia. Durante buena parte del metraje su personaje camina descalza, con maneras sensuales e ingrávidas que acentúan su carácter deliberadamente felino. Es una joven independiente, o mejor dicho, una bruja capaz de dominar su entorno y sobre todo a su nuevo vecino (James Stewart). Sin embargo, cuando se enamora, tal como cuentan las leyendas tradicionales mágicas, pierde todos sus poderes. La principal constatación de que es una mujer real es que tiene la capacidad de llorar. El sentimentalismo se conforma como primer rasgo de la feminidad, y su destino es fundar una familia junto al hombre que ama, desprovista de todo aquello que le otorgaba una posición preeminente. La lección para las espectadoras de ambos lados del Atlántico era diáfana, si bien Kim Novak aún tardará bastante en aprenderla y no contraerá matrimonio hasta bien entrada en la treintena.

517 Portada, *Imágenes* n.º 173, noviembre de 1958.

518 Gómez Tello, «De entre los muertos», *Primer plano* n.º 977, 5 de julio de 1959.

Epílogo. Epitafio inacabado

Tras *Pal Joey*, Rita Hayworth protagonizó tres títulos que han sido considerados por la crítica cinematográfica como algunos de los más respetados de su carrera: *Mesas separadas* (Delbert Mann, 1958), *Llegaron a Cordura* (Robert Rossen, 1959) y *Sangre en primera página* (Clifford Odets, 1959). Según Adrienne McLean, irónicamente Rita era precisamente alabada por haber dejado atrás su rol de diosa del amor, que los estudios le habían impuesto y que ella nunca había abrazado[519].

De esta tríada, tan solo el primero llegó a exhibirse en las salas españolas antes del cambio de década. *Mesas separadas* era una adaptación teatral que supuso un reto interpretativo para Hayworth, junto a otros nombres de reconocido prestigio artístico como David Niven, Deborah Kerr o Burt Lancaster. La actriz había cumplido ya los cuarenta años y se ponía en la piel de una famosa exmodelo de modas, que acude a una pensión costera del sur de Inglaterra para reencontrarse con John (Lancaster), el marido de quien se había divorciado tiempo atrás. Una ruptura violenta que lo abocó a la bebida y a esconderse en aquel espacio recóndito.

La llegada de Ann al establecimiento donde se cobija un grupo de almas perdidas es apoteósica. Elegante y enjoyada, con un abrigo de pieles y un porte tan exagerado como el volumen de equipaje que acarrea. Es una norteamericana extraña en ese refugio apartado. Pero pronto se hace evidente que su personaje es tan patético y solitario como el resto de los huéspedes que cada día comparte comedor en mesas separadas. Su gran problema es la no aceptación del paso del tiempo, admitir que su época de gloria ha acabado.

No ha regresado junto a John para recuperar su amor, sino para al reconquistarlo, confirmarse ante sí misma que aún conserva su capacidad de seducción. Su fingida autosuficiencia oculta el terror a la decrepitud y la soledad. «¿No crees de verdad que he cambiado mucho?», le pregunta, esperando

[519] McLean, *Being Rita Hayworth*, 203-204.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.08
Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo.
Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

justamente escuchar las palabras que él está dispuesto a regalarle: «No lo creo. Sigues siendo la mujer más hermosa, la más atractiva que he conocido nunca». Están solos en la terraza y se besan apasionadamente. Un beso que, como nos revela el cambio en las voces del doblaje, la censura se encargó de suprimir.



Figura 72. Fotograma de *Mesas separadas.*

Ella le recuerda que están en un lugar público y le invita a subir a su habitación. En el ínterin, John descubre por una llamada telefónica sus mentiras. Conocía de antemano sus intenciones de casarse con la dueña de la pensión por más que hubiera mostrado sorpresa. Comprende que no le importa y que solo lo ha buscado para enardecer su vanidad. Cuando sube a su habitación, ella lo recibe con una combinación negra y un batín transparente, mientras va apagando las luces hasta que quedan en penumbra. Se acerca y lo besa, mientras él continúa impasible. Pero entonces John vuelve a encender las luces y le endilga con violencia mientras le atrapa su cara entre las manos: «Ya veo el maquillaje ahora. Arrugas que antes no percibía, al principio… y habrá más, y más. Y algún día esta cara empezará a decaer y no habrá nada en ella que haga suplicar a un hombre, que le impulse…». Al día siguiente, tras una noche de borrachera de uno y lamentos de la otra, se reencuentran, se piden perdón y ella le confiesa que tiene miedo a envejecer. Se dan cuenta de que se necesitan y a su manera se aman.



Figura 73. Fotograma de *Mesas separadas.*

Más allá de los giros dramáticos, no sería complicado establecer una analogía entre el personaje y el devenir de la propia actriz, en la que ambos encadenaban divorcios con maridos inadecuados. No sorprende que esta comparación sea un lugar común en sus biografías o en los análisis del filme, puesto que ya los contemporáneos emitieron un juicio similar en su día: «Parece estar contándonos a través de su personaje la tragedia de su existencia sentimental»[520]. Es más, sometía su propio proceso de envejecimiento al escrutinio de la audiencia, que estaba en condiciones discernir a la perfección entre el antes y el después de la actriz. Ante los espectadores, estaba dando fe de su preocupación por que su físico se estuviera marchitando[521].

No era solo su belleza lo que estaba en juego, sino su propio estatus de estrella, pues ambos componentes aparecían íntimamente ligados, con el edadismo como telón de fondo. Así había sucedido ya con *Pal Joey*, cuando algún corresponsal de Hollywood no tuvo reparos para verter afirmaciones gruesas como que estaba «bastante deteriorada y sin ofrecer ningún interés como lo ofreciera años atrás en *Gilda*» o que «aparece mostrando –y haciendo esfuerzos por mostrarlo– una juventud que se marchó hace ya mucho tiempo, físicamente arruinada»[522]. Dicho sea de paso, una crueldad que probablemente impactaría al

520 Gómez Tello, «Mesas separadas», *Primer plano* n.º 964, 5 de abril de 1959.

521 Salzberg, *Beyond the looking glass*, 97-99.

522 Luis Alfonso Garatea, «Sus dos cariños», *Radiocinema* n.º 396, 22 de febrero de 1958.

aficionado español, que no estaba acostumbrado a que a las estrellas *nacionales* se las tratara con esa falta de respecto. Mayor conmoción causaría entre aquellas seguidoras que se preguntarían en qué posición quedaban ellas mismas cuando a una mujer que había sido un símbolo sexual y que todavía conservaba buena parte de sus encantos se la trataba de ese modo. En cualquier caso, no vamos a descubrir ahora los efectos del edadismo sobre las mujeres practicado por la industria cinematográfica. Simplemente anotemos este caso a modo de ejemplo, a partir de la propuesta de Margaret M. Gullette para los estudios etarios, de cómo el Hollywood clásico aplicaba la narrativa del declive, hostil y amenazadora para el sujeto, en contraposición a la narrativa del progreso, que permitiría proyectar el futuro como una fase de crecimiento[523].

Tal vez con esa intención, mediante su trabajo en *Mesas separadas*, Rita Hayworth trató de virar su imagen de diva a la de gran intérprete, pero ese salto no iba a resultar nada fácil. Ya hemos visto, que, desde mediados de la década, los periodistas venían insistiendo en transmitir la idea de que su reinado estaba llegando a su fin. Se la consideraba una estrella crepuscular y en el «ocaso de Rita Hayworth» no hay dudas de quien es su auténtica heredera, en un ciclo de auge y caída que se entiende como consustancial al propio *star-system* de Hollywood: «Marilyn Monroe, a la que por nuestra parte sabemos ya que la destronará cualquier día otra rival. Entonces Marilyn, como ahora Rita, descubrirá que también las estrellas son humanas»[524]. Ahora conocemos que no fue así, que una muerte temprana convirtió a Marilyn Monroe en un mito eterno que jamás ha envejecido. Pero para la inmensa mayoría de las estrellas que no corrieron esa misma suerte, y más aún en el caso de Hayworth que tuvo que acarrear con las consecuencias de la enfermedad de Alzheimer tardíamente diagnosticada, la narrativa del declive fue una etiqueta inexorable.

Había, no obstante, la salida que ya hemos apuntado, su reconversión artística, tal como la cronista Sheila Graham, una de las principales *comadres* de Hollywood, se encargó de proclamar:

> Una de las cosas más sorprendentes que se han producido en el cine en los últimos años es, sin duda, la increíble transformación operada en Rita Hayworth, la mujer a quien todos daban por perdida para el cine cuando empezó a marchitarse su espléndida belleza. Entre las estrellas de los años 40, ninguna llegó a poseer la seducción de Rita que, después de «Gilda». Se

[523] Margaret Morganroth Gullette, *Aged by culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

[524] «El ocaso de Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 834, 7 de octubre de 1956.

> convirtió en el indiscutible prototipo de la «vamp» hollywoodense. Pero una «vamp» de un nuevo estilo: la muchacha que, víctima de su propia belleza es en el fondo buena chica y sabe renunciar al lujo a cambio del amor.
>
> Pero después de sus repetidos fracasos matrimoniales y del cruel paso de los años, la juventud se fue esfumando poco a poco y la imagen que de Rita veíamos en la pantalla no era más que una sombra de aquella hermosa mujer de otros tiempos. Y como en tantas ocasiones ha sucedido, se la empezó a apartar porque nadie suponía que la actriz fuera capaz de interpretar otros papeles que los de una mujer seductora[525].

Graham prosigue explicando que su actual marido, el productor James Hill, fue quien «se dio cuenta de las grandes posibilidades artísticas de su mujer» y encaminó su carrera hacia otros rumbos. De nuevo, pues, una figura patriarcal salvífica la redime. Ahora bien, a un precio elevado, el de la renuncia al propio pasado y el reconocimiento de que su gloria estuvo propiciada por un pecado de juventud. En última instancia, no deja de ser un simple ejercicio de retórica, porque son escasos aquellos símbolos sexuales femeninos que ascendieron a la categoría de divas de la interpretación y cuya veteranía fue declarada un rasgo de distinción. Es más, se trataba de la exigencia absurda de un acto de contrición, puesto que Hollywood no paraba de lanzar nuevas estrellas que calcaban muchos de sus rasgos de sus antecesoras con el único interés de seguir alimentando la fábrica de sueños con jóvenes atractivas. Tal vez realmente no hubiera un ápice de cinismo en las palabras de Sheila Graham y su voluntad fuera sincera. Quizá, pero a la luz de hoy en día la sentencia con la concluyó su crónica fechada precisamente en los estertores de la década, pueda sonar al epitafio de una estrella:

> Lo que no cabe duda es que Rita Hayworth ha iniciado una nueva carrera artística, lo cual es una prueba indiscutible de su inteligencia[526].

¿Y ya está? ¿Una decena más de títulos, la mayoría escasamente recordados, representa la apoteosis artística de una actriz con una carrera tan deslumbrante? Como hemos visto, el relato de una vida desgraciada, en buena medida marcada por sus fracasos sentimentales, se ha impuesto a menudo como hilo explicativo

525 «Sensación en Hollywood. Rita Hayworth anula a su "Gilda" y se convierte en una actriz dramática», *Fotogramas* n.º 571, 6 de noviembre de 1959.

526 *Ibidem.*

de toda su trayectoria. Sin embargo, a nuestros efectos, como venimos repitiendo, el balance sobre su biografía carece de trascendencia. Nos interesa la proyección de su imagen estelar y las interpretaciones que de ella pudieron derivarse en cada contexto histórico concreto.

La joven de rasgos latinos que Hollywood convirtió en un símbolo sexual fue para el franquismo una incómoda «compatriota», que, a la vez que era motivo de orgullo de un nacionalismo banal, personificaba la modernidad de las democracias occidentales contra las que el régimen se debatía. Su enorme atractivo la encumbró como un modelo de feminidad en la España de posguerra, misérrima tanto en lo económico como en lo moral. A través de su figura, tal como se ha procurado mostrar a lo largo de estas páginas, podemos aproximarnos no solo al devenir de una carrera cinematográfica apasionante, sino también a cómo era aquella sociedad, de la que la construcción de la estrella de Rita Hayworth es reveladora de buena parte de sus tensiones y contradicciones.

El fenómeno Rita Hayworth no se redujo a su papel protagonista en *Gilda*, pero es indudable que esta película causó un terremoto en todo el mundo, y especialmente de tal magnitud en nuestro país, que no pudo ser soslayado. Cuantas veces la actriz fuera vista sobre la pantalla con posterioridad, su personaje de Gilda funcionaría como un crisol que alteraría la percepción. Daba igual que se tratase de un filme como *Sangre y arena*, rodado cinco años antes, como de su más reciente trabajo. Para los espectadores y espectadoras de los cuarenta y los cincuenta, Rita Hayworth era ante todo Gilda. E igual sucedía con los medios periodísticos, que tampoco podían escapar de esa comparación. Tal era su potencia que la censura franquista no supo atajar su impacto. Probablemente, tan solo la vigencia de un imaginario estimulado por el *star system* de Hollywood lo hizo factible, y del mismo modo no se puede entender fuera del contexto de la dictadura franquista.

Gilda no suele ser calificada como una de las mayores joyas de la historia del cine, aunque es incuestionable que es uno de sus títulos más memorables. En especial, la secuencia de la actuación musical de *Put the blame on Mame*, por cuanto ya se expuso más arriba. Si hoy resulta todavía subyugante, incluso en una pantalla de televisión, cabe suponer la impresión que provocaría entonces, en aquellos santuarios de la iconografía que eran a menudo las salas cinematográficas. Aquel baile sería para los apologetas del régimen el epítome del pasaje del fruto prohibido, el *summum* de la manifestación del objeto de deseo. Y sin embargo, al mismo tiempo, era la expresión de un ansia de libertad, de independencia, de rebeldía… la reivindicación de una mujer que reclamaba el reconocimiento de su agencia como sujeto. Una osadía que es castigada con

una bofetada tan célebre como la propia coreografía. Quizá porque en el fondo es ante todo una muestra de impotencia.

«Echadle la culpa a Mame, chicos». Pero no de un pavoroso incendio en Chicago, de una tempestad de nieve en Manhattan o de un terremoto en San Francisco, como irónicamente se le acusaba en la canción. Sino de ser una fuerza de la naturaleza, entallada en un ajustado traje de satén negro, capaz, con su danza, de causar un seísmo que hizo temblar la España del primer franquismo.

Referencias bibliográficas

Aguado, Ana. «Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República». *Ayer* 60 (2005): 105-134.

Altman, Rick. *The American film musical*. Londres: British Film Institute, 1989.

Álvarez López, Esther. «Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora». En *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, editado por Mª del Carmen Rodríguez Fernández, 67-92. Madrid: Jaguar, 2007.

Álvarez Rodrigo, Álvaro. *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2022.

Álvarez Rodrigo, Álvaro. «"¡Mujer! Quiero hablar contigo…" La construcción de la feminidad a través las revistas cinematográficas durante el primer franquismo». *Historia y memoria de la Educación* 19 (2024): 437-469.

Álvarez Rodrigo, Álvaro. «¿Qué película vemos después del No-Do? Cine y ocio: las revistas cinematográficas como instrumento de orientación política y moral durante el primer franquismo». En *Divertirse en dictadura. El ocio en la España franquista*, editado por Lucía Prieto Borrego y Claudio Hernández Burgos, 129-154. Madrid: Marcial Pons, 2024.

Álvarez Rodrigo, Álvaro. «Los católicos en el primer franquismo. La vida cotidiana en el barrio del Botánico de Valencia». En *El franquismo en Valencia: formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*, editado por Ismael Saz y Alberto Gómez Roda, 265-290. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2025.

Amaba, Roberto. *¡Esas mujeres!: retratos del Hollywood dorado*. Valencia: Shangrila, 2022.

Andreu, Xavier. «Presentación». En *Vivir la nación. Nuevos debates sobre el nacionalismo español*, editado por Xavier Andreu, IX-XIV. Granada: Comares, 2019.

Arbaiza, Mercedes. «El malestar de las mujeres en España (1956-1968)». *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 28, n.º 2 (2021): 415-445.

https://dx.doi.org/10.5209/art.002.09

Rita Hayworth en la España de Franco. Estrellas de Hollywood, feminidad y nacionalcatolicismo. Álvaro Álvarez Rodrigo. © Ediciones Complutense, 2025.

Arce, Rebeca. *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008.

Arco Blanco, Miguel Ángel del. «La corrupción en el franquismo: el fenómeno del gran estraperlo». *Hispania Nova* 16 (2018): 620-645.

Aresti, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio: hombres y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2010.

Balló, Jordi y Marga Carnicé. «Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 23 (2017): 29-48.

Balmori, Guillermo. «Mitomanía». En *Gilda. El libro del 75 aniversario*, editado por David Felipe Arranz *et al.*, 142-153. Madrid: Notorious, 2021.

Barrera, Begoña. «Estilos emocionales y censuras culturales: la Sección Femenina en la posguerra». *Ayer* 124 (2021): 251-276.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

Basinger, Jeanine. *A woman's view: How Hollywood spoke to women, 1930-1960*. Middletown: Wesleyan University Press, 1995.

Basinger, Jeanine. *The star machine*. Nueva York: Vintage, 2009.

Belluscio, Marta. *Vestir a las estrellas: la moda en el cine*. Barcelona: Ediciones B, 1999.

Berenguer, Luis. «Gilda y los cárteles». En *Derecho mercantil y cine*, editado por Pablo Fernández Carballo-Calero, 91-110. Madrid: Aranzadi, 2016.

Bergès, Karine. «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42, n.º 2 (2012): 91-103.

Biesen, Sheri Chinen. *Music in the shadows: Noir musical films*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

Billig, Michael. *Nacionalismo banal*. Madrid: Capitán Swing, 2014.

Black, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

Black, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Akal, 2012.

Blaetz, Robin. «Ingrid Bergman: The face of authenticity in the land of illusion». En *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, editado por Sean Griffin, 50-69. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

Blaetz, Robin. *Visions of the Maid: Joan of Arc in American film and culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2001.

Blasco Herranz, Inmaculada. «Género y nación durante el franquismo». En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

Bou, Núria. *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria, 2006.

Buckley, Cheryl y Hilary Fawcett. *Fashioning the feminine*. Londres: I.B. Tauris, 2002.

Buckley, Réka. «Marriage, motherhood, and the Italian film stars of the 1950s». En *Women in Italy, 1945-1960: An interdisciplinary study*, editado por Penelope Morris, 35-49. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.

Buckley, Réka. «Glamour and the Italian female film stars of the 1950S». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 28, n.º 3 (2008): 267-289.

Buszek, Maria Elena. *Pin-up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture*. Londres: Duke University Press, 2006.

Carman, Emily S. «Mapping the body: Female film stars and the reconstruction of postwar Italian national identity». *Quarterly Review of Film and Video* 31, n.º 4 (2014): 322-335.

Carrera Suárez, Isabel. «El rostro femenino de Europa: *Casablanca*, Ingrid Bergman y el orientalismo del cine clásico de Hollywood». En *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, editado por María del Carmen Rodríguez Fernández, 45-66. Madrid: Jaguar, 2006.

Clúa, Isabel. *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.

Colmeiro, José. «Nationalising Carmen: Spanish cinema and the spectre of francoism». *Journal of Iberian and Latin American Research* 15, n.º 1 (2009): 1-26.

Coma, Javier. «Ángeles del mal, ensueños funestos y falsas heroínas: la mujer fatal en el cine negro». En *Diablesas y diosas (14 perversas para 14 autores)*, editado por Joaquim Romaguera y Suárez Ramió Eduardo, 25-34. Barcelona: Laertes, 1990.

Coma, Javier. *La brigada Hollywood: guerra española y cine americano*. Barcelona: Flor del Viento, 2002.

Coutel, Evelyne. «Mujer pasional, mujer ávida de emociones: registro afectivo y actrices nacionales en Popular Film (1926-1937)». *Iberic@l. Revue D'études Ibériques Et Ibéro-Américaines* 6 (2014): 89-102.

Coutel, Evelyne. «La estrella como elemento perturbador: el ejemplo de Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta». *Secuencias* 46 (2017): 33-57.

Coutel, Evelyne. «El auteurismo como canon patriarcal: la promoción del "director" y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*». *Archivos de la Filmoteca* 78 (2020): 77-94.

Díaz-Cintas, Jorge. «Film censorship in Franco's Spain: The transforming power of dubbing». *Perspectives* 27, n.º 2 (2019): 182-200.

Doane, Mary Ann. *Femmes fatales*. Nueva York: Routledge, 1991.

Donapetry, Mara. «Conversación con Sara Montiel: trátame de tú». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 225-233.

Dyer, Richard. *Only entertainment*. Londres: Routledge, 1992.

Dyer, Richard. «Postscript: Queers and women in film noir». En *Women in film noir*, editado por E. Ann Kaplan, 123-129. Londres: British Film Institute, 1998.

Dyer, Richard. «Resistance through charisma: Rita Hayworth and Gilda». En *Women in film noir*, editado por E. Ann Kaplan, 115-122. Londres: British Film Institute, 1998.

Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós, 2001.

Evans, Peter William. «Putting the blame on Carmen: la versión de Rita Hayworth». *Archivos de la Filmoteca* 51 (2005): 66-83.

Expósito García, Mercedes. *De la* garçonne *a la* pin-up*: mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2016.

Febo, Giuliana Di. «La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género». En *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*, editado por Isabel Morant, 217-237. Madrid: Cátedra, 2005.

Felleman, Susan. *Art in the cinematic imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.

Fernández Vilches, Gloria. «El mito de Carmen en el cine de Hollywood». *Archivos de la Filmoteca* 51 (2005): 10-15.

Foertsch, Jacqueline. *American culture in the 1940s*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

García Carrión, Marta. «España, sesión continua: nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera». En *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, editado por Alejandro Quiroga y Ferran Archilés, 97-119. Granada: Comares, 2018.

García Fernández, Mónica. *Dos en una sola carne: matrimonio, amor y sexualidad en la España franquista (1939-1975)*. Granada: Comares, 2022.

García Fernández, Mónica. «Models and counter-models of the catholic ideal of purity: Sexual morality and emotions in the early Francoist period». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 31 (2025): 67-79.

Gasca, Luis. *Rita Hayworth: alma latina*. Valencia: La Máscara, 1995.

Gelley, Ora. *Stardom and the aesthetics of neorealism: Ingrid Bergman in Rossellini's Italy*. Nueva York: Routledge, 2012.

Gil, Alberto. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

Gledhill, Christine. «Klute 1: A contemporary film noir and feminist criticism». En *Women in film noir*, editado por E. Ann Kaplan, 20-34. Londres: British Film Institute, 1998.

Graham, Helen. «Gender and the State: Women in the 1940s». En *Spanish cultural studies*, editado por Helen Graham y Jo Labanyi, 182-195. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Grazia, Victoria de. «Mass culture and sovereignty: The American challenge to European cinemas, 1920-1960». *The Journal of Modern History* 61, n.º 1 (1989): 53-87.

Grazia, Victoria de. *El imperio irresistible: un minucioso análisis de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización europea*. Barcelona: Belacqva, 2006.

Grossman, Julie. *Rethinking the femme fatale in film noir*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.

Gubern, Román. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981.

Gubern, Román. «La herencia del *star system*». *Archivos de la Filmoteca* 18 (1994): 13-23.

Gubern, Román y Domènec Font. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975.

Gullette, Margaret Morganroth. *Aged by culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Gundle, Stephen. *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy*. New Haven: Yale University Press, 1997.

Gundle, Stephen. «Hollywood glamour and mass consumption in postwar Italy». *Journal of Cold War Studies* 4, n.º 3 (2002): 95-118.

Gundle, Stephen. *Glamour: A history*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.

Haskell, Molly. «Barbara Stanwyck. Dreams of starting over». *Sight & Sound* 29, n.º 3 (2019): 36-41.

Hernández Burgos, Claudio. «Franquismo suave: el nacionalismo banal de la dictadura». En *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, editado por Alejandro Quiroga y Ferran Archilés, 137-157. Granada: Comares, 2018.

Hershfield, Joanne. *The invention of Dolores del Rio*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Higashi, Sumiko. *Stars, fans, and consumption in the 1950s: Reading Photoplay*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.

Kuhn, Annette. *The power of the image: Essays on representation and sexuality*. Londres: Routledge, 2013.

Labanyi, Jo. «Historia y mujer en el cine del primer franquismo». En *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, editado

por Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas, 85-112. Madrid: Ocho y Medio, 2009.

Labanyi, Jo. «Doing things. Emotion, affect and materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies* 11, n.º 3-4 (2010): 223-233.

Landy, Marcia. *Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

LaPlace, Maria. «Producing and consuming the woman's film». En *Home is where the heart is*, editado por Christine Gledhill, 138-166. Londres: British Film Institute, 1987.

Laprade, Douglas Edward. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005.

Leaming, Barbara. *Si aquello fue felicidad…: la vida de Rita Hayworth*. Barcelona: Tusquets, 1990.

León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

Lloyd Llewellyn-Jones. «"Salome, Nice Girl": Rita Hayworth and the problem of the Hollywood biblical vamp». En *The reception of ancient virtues and vices in modern popular culture*, editado por Eran Almagor y Lisa Maurice, 206-230. Leiden: Brill, 2017.

Llopis, Bienvenido. *La censura franquista en el cartel de cine*. Madrid: Notorious, 2013.

Longworth, Karina. *Seduction: Sex, Lies, and Stardom in Howard Hughes's Hollywood*. Nueva York: Harper Collins, 2018.

Losada, Miguel. *Nunca hubo una mujer como Rita Hayworth*. Madrid: T&B, 2018.

Loyo Gómez, Hilaria. «En la estela de Carmen: Marlene Dietrich en "The Devil is a Woman"». *Archivos de la Filmoteca* 51 (2005): 48-65.

Lugowski, David M. «Claudette Colbert, Ginger Rogers, and Barbara Stanwyck: American homefront women». En *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, editado por Sean Griffin, 96-119. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

Lukszo, Ula. «Noir fashion as noir as fashion». En *Fashion in film*, editado por Adrienne Munich, 54-82. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Martin, Angela. «"Gilda didn't do any of those things you've been losing sleep over!": The central women of 40s films noirs». En *Women in film noir*, editado por E. Ann Kaplan, 202-228. Londres: British Film Institute, 1998.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 2002.

McCracken, Ellen. *Decoding women's magazines: From Mademoiselle to Ms.* Londres: Macmillan, 1993.

McLean, Adrienne. «The Cinderella Princess and the instrument of evil: Surveying the limits of female transgression in two postwar Hollywood scandals». *Cinema Journal* 34, n.º 3 (1995): 36-56.

McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth: Labor, identity, and Hollywood stardom*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

McLean, Adrienne. «Betty Grable and Rita Hayworth: Pinned Up». En *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, editado por Sean Griffin, 166-190. Piscataway: Rutgers University Press, 2011.

Melero, Alejandro. «Complicaciones sentimentales». En *Gilda. El libro del 75 aniversario*, editado por David Felipe Arranz *et al.*, 102-113. Madrid: Notorious, 2021.

Melero, Alejando. «La dama de Trinidad, secuela imposible». En *Gilda. El libro del 75 aniversario*, editado por David Felipe Arranz *et al.*, 166-177. Madrid: Notorious, 2021.

Miguel, Agustí de. *Rita Hayworth*. Madrid: Edimat, 1998.

Mira, Alberto. *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales, 2008.

Miret, Rafel y Carles Balagué. *Películas clave del cine musical*. Barcelona: Ma non tropo, 2009.

Montero, Julio y María Antonia Paz. *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)*. Madrid: Cátedra, 2009.

Morcillo, Aurora. *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2015.

Mulvey, Laura. «Visual pleasure and narrative cinema». *Screen* 16, n.º 4 (1975): 6-18.

Mulvey, Laura. «Introduction: 1970s feminist film theory and obsolesce object». En *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*, editado por Laura Mulvey y Anna Backman Rogers, 17-26. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Nash, Mary. *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza, 2004.

Nieto Ferrando, Jorge. *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009.

Nieto Ferrando, Jorge y José Enrique Monterde. *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Madrid: Shangrila, 2018.

Ordóñez, Marcos. *Beberse la vida: Ava Gardner en España*. Madrid: Aguilar, 2004.

Ortega López, Teresa María. «Olas de antifeminismo en España en la Segunda República, la Guerra Civil y la dictadura de Franco». *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 29, n.º 1 (2022): 217-237.

Otero-González, Uxía. «Catholic dressing in the Spanish Franco dictatorship (1939-1975): Normative femininity and Its sartorial embodiment». *Journal of Religious History* 45, n.º 4 (2021): 582-602.

Ovalle, Priscilla Peña. *Dance and the Hollywood Latina: Race, sex, and stardom*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2011.

Pelka, Anna. «Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido». *Historia Social* 79 (2014): 23-42.

Pereira Baena, Francisco Javier y Dolores Ramos Palomo. «¿Qué hay del cine en el primer franquismo? Adoctrinamiento, mujeres-patria y otras representaciones». En *Control social, represión y otras violencias sobre las mujeres en las dictaduras ibéricas (1933-1975)*, editado por María Dolores Ramos, Encarnación Barranquero y Víctor J. Ortega, 241-268. Madrid: Dyckinson, 2023.

Place, Janey. «Women in film noir». En *Women in film noir*, editado por E. Ann Kaplan, 47-68. Londres: British Film Institute, 1998.

Pravadelli, Veronica. *Classic Hollywood: Lifestyles and film styles of American cinema, 1930-1960*. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

Pullen, Kirsten. *Like a natural woman: Spectacular female performance in classical Hollywood*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2014.

Regueillet, Anne-Gaelle. «Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad». *Hispania. Revista española de historia* 64, n.º 218 (2004): 1027-1042.

Roca i Girona, Jordi. *De la pureza a la maternidad: la construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

Rodríguez López, Sofía. «Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo». *Asparkía* 16 (2005): 177-198.

Rodríguez Tranche, Rafael. «El cartel de cine en el engranaje del *star system*». *Archivos de la Filmoteca* 18 (1994): 135-143.

Ros, Enric. «La forja de un mito». En *Gilda. El libro del 75 aniversario*, editado por David Felipe Arranz *et al.*, 6-15. Madrid: Notorious, 2021.

Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.

Sabine, Maureen. «Ingrid Bergman-A modern Magdalene: "Saint to whore and back again" in *Casablanca*, *The bells of St. Mary's* and *The Inn of the sixth happiness*». *Theology & Sexuality* 13, n.º 1 (2006): 63-78.

Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

Salzberg, Ana. *Beyond the looking glass: Narcissism and female stardom in studio-era Hollywood*. Oxford: Berghahn Books, 2014.

Sánchez Noriega, José Luis. «Sangre y arena». En *El universo de Rita Hayworth*, editado por Guillermo Balmori, 136-141. Madrid: Notorious, 2018.

Santas, Constantine y James M. Wilson. *The essential films of Ingrid Bergman*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.

Saz, Ismael. *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

Sharot, Stephen. «Social class in female star personas and the cross-class romance formula in Depression-era America». *Screen* 56, n.º 2 (2015): 172-194.

Slide, Anthony. *Inside the Hollywood fan magazine: A history of star makers, fabricators, and gossip mongers*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

Solomon, Matthew. «Reflexivity and metaperformance: Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak». En *Larger than life: Movie stars of the 1950s*, editado por Barton Palmer, 107-129. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010.

Stacey, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Londres: Routledge, 1994.

Stokes, Melvyn. *Gilda*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

Tello Díaz, Lucía. «Melonoir». En *Gilda. El libro del 75 aniversario*, editado por David Felipe Arranz *et al.*, 76-87. Madrid: Notorious, 2021.

Trindade, Luís. «Vicarious passions: The private life of Hollywood stars in 1950s Portuguese magazines». *European Review of History: Revue Européenne D'histoire* 27, n.º 4 (2020): 429-449.

Vernon, Kathleen. "Reading Hollywood in/and Spanish cinema: From trade wars to transculturation». En *Refiguring Spain: Cinema, media, representation*, editado por Marsha Kinder, 35-64. Durham: Duke University Press, 1997.

Vincendeau, Ginette. *Stars and stardom in French cinema*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2000.

Vincent, Mary. «Camisas nuevas: Style and Uniformity in the Falange Española, 1933-43». En *Fashioning the body politic: Dress, gender, citizenship*, editado por Wendy Parkins, 167-188. Londres: Bloomsbury, 2002.

Vincent, Mary. «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006): 135-151.

Vincent, William. «Rita Hayworth at Columbia, 1941-1945: The fabrication of a star». En *Columbia Pictures: Portrait of a studio*, editado por Bernard F. Dick, 137-148. Lexington: The University Press of Kentucky, 2015.

Westbrook, Robert B. «"I want a girl, just like the girl that married Harry James": American women and the problem of political obligation in World War II». *American Quarterly* 42, n.º 4 (1990): 587-614.

Wexman, Virginia Wright. *Creating the couple: Love, marriage, and Hollywood performance*. Oxford: Princeton University Press, 1993.

Williams, Melanie y Ellen Wright. «Betty Grable: An American icon in wartime Britain». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 31, n.º 4 (2011): 543-559.

Williams, Michael. *Film stardom and the ancient past: Idols, artefacts and epics*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

Williams, Michael. «A Venus in marble and bakelite: Ava Gardner and *One touch of Venus* (1948)». *Celebrity Studies* 11, n.º 1 (2020): 43-59.

Su *striptease* en *Gilda* fue uno de los mayores escándalos de la posguerra y la convirtió en un icono erótico tan fascinante para el público como criticado por algunas instancias del régimen franquista. Sin embargo, tan solo unos meses antes del estreno de la película en España, Rita Hayworth era exaltada como motivo de orgullo nacional debido a sus ancestros sevillanos. Así, durante los años cuarenta y cincuenta, sin solución de continuidad, los periodistas la ensalzaron como «nuestra compatriota» antes de tildarla de inmoral, y luego le rindieron pleitesía como «princesa» para finalmente celebrar su crepúsculo.
***Rita Hayworth en la España de Franco* no es una biografía de la actriz ni de otras que son retratadas en estas páginas, sino una aproximación desde la historia cultural a la construcción de su imagen en el contexto de la dictadura. Las estrellas de Hollywood se erigieron no solo en objetos de deseo, sino también en modelos de feminidad, a menudo transgresores respecto al ideal nacionalcatólico de mujer o que así pudieron ser apropiados por las espectadoras que acudían a las salas. Su carisma y seducción desbordaban la pantalla y la elevaban a la categoría de mito.**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID