

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 cuentas⁴¹⁸.

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.

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 sibilamente, aunque resulte incómoda⁴¹⁹.

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.

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 recordar 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 actriz⁴²².

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 ello⁴²³.

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 personal⁴²⁵. 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 podrán 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 toreo⁴²⁹. 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 españolero, 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 Ali 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 Gento⁴³¹.

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 inconvenientes⁴³³.

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 importaría 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 teje-maneges 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 fingida⁴³⁴.

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 Alejandro 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 acuesta⁴³⁵. 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 enamorada⁴³⁶. 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 extasia 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 caplipso... Una danza más tórrida que el baiiao, 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 femenino⁴³⁹. 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 cuerpo⁴⁴⁰. 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 hombre⁴⁴¹.

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 propio⁴⁴².



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 son⁴⁴³.



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 españolada 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 altura⁴⁴⁵.

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 papel⁴⁴⁷. 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 española⁴⁴⁸.

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 difundieron los viajeros europeos que visitaron España en el siglo XIX⁴⁵⁰. 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 española⁴⁵¹.

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 carnalmente⁴⁵². 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 súplica⁴⁵³.

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 cultural⁴⁵⁴.



Figura 58. *Imágenes*, Il 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 besos⁴⁵⁶, 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 desenfadada 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 Guerra⁴⁵⁷.

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 beneficio⁴⁵⁸.

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.