

## 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 candelerero, 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»<sup>461</sup>.

<sup>461</sup> «¿Cuántos corazones tiene la mujer? El corazón de Rita Hayworth en cuatro planos justos», *Primer plano* n.º 678, 11 de octubre de 1953.

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<sup>462</sup>. 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 podían 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-

<sup>462</sup> 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<sup>463</sup>.

### **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<sup>464</sup>.

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<sup>465</sup>. La

<sup>463</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, 66-71 y 99-108.

<sup>464</sup> Mara Donapetry, «Conversación con Sara Montiel: trátame de tú», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000), 225-233.

<sup>465</sup> 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<sup>466</sup>. 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<sup>467</sup>.

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.

<sup>466</sup> Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (Barcelona: Península, 1981), 136.

<sup>467</sup> *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 mantenían 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<sup>468</sup>.

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.

<sup>468</sup> André Fayard, «Festival cinematográfico de Cannes», *Fotogramas* n.º 69, 15 de septiembre de 1949.

Si damos por válida 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<sup>469</sup>. 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<sup>470</sup>.

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, Sofia 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<sup>471</sup>. Su belleza física, en armonía con el paisaje natural,

<sup>469</sup> Gundle, *Bellissima*, 143-145.

<sup>470</sup> Stephen Gundle, «Hollywood glamour and mass consumption in postwar Italy», *Journal of Cold War studies* 4, n.º 3 (2002), 95-118.

<sup>471</sup> 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<sup>472</sup>. 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<sup>473</sup>.

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<sup>474</sup>.

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<sup>475</sup>. 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)<sup>476</sup>.

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

<sup>472</sup> 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.

<sup>473</sup> Marcia Landy, *Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 109–112.

<sup>474</sup> *Primer Plano* n.º 505, 18 de junio de 1950.

<sup>475</sup> 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.

<sup>476</sup> 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»<sup>477</sup>.

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<sup>478</sup>. 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<sup>479</sup>. Un propósito de contricción que

<sup>477</sup> Gómez Tello, «El cine en góndola. Venecia día a día», *Primer plano* n.º 622, 14 de septiembre de 1952.

<sup>478</sup> Walter Vaccari, «Silvana Mangano, la número 1», *Primer plano* n.º 645, 22 de marzo de 1953.

<sup>479</sup> «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»<sup>480</sup>.

### 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*.

<sup>480</sup> «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 cesará 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 inadmisibile». 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 eludir las 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»<sup>481</sup>.

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

<sup>481</sup> *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<sup>482</sup>.

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

<sup>482</sup> 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»<sup>483</sup>. 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-

<sup>483</sup> 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<sup>484</sup>. 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<sup>485</sup>.

Practican ejercicios de equilibrio 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!...»<sup>486</sup>.

<sup>484</sup> «La opinión pública tiene la palabra. He aquí su referéndum anual», *Primer plano* n.º 795, 8 de enero de 1956.

<sup>485</sup> «Noticario», *Radiocinema* n.º 250, 7 de mayo de 1955.

<sup>486</sup> 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»<sup>487</sup>. 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»<sup>488</sup>. 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»<sup>489</sup>.

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<sup>490</sup>.

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

<sup>487</sup> Robert Grayson, «Rita Hayworth empieza a tener miedo de la vida», *Fotogramas* n.º 420, 14 de diciembre de 1956.

<sup>488</sup> «Rita Hayworth se enfrenta con el fantasma de la felicidad perdida», *Fotogramas* n.º 362, 4 de noviembre de 1955.

<sup>489</sup> Sholto Adams, «Rita Hayworth símbolo de una época», *Fotogramas* n.º 377, 17 de febrero de 1956.

<sup>490</sup> 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 arrojar 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, ilustra 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<sup>491</sup>.

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.

<sup>491</sup> «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)»<sup>492</sup>. 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»<sup>493</sup>.

<sup>492</sup> Donald, «Fuego escondido», ABC, 3 de diciembre de 1957.

<sup>493</sup> 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 horribles. 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»<sup>494</sup>. En 1966, la cinta fue presentada a una revisión, y esta 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»<sup>495</sup>. 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»<sup>496</sup>. 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.

<sup>494</sup> Gil, *La censura cinematográfica en España*, 72-73.

<sup>495</sup> *Pal Joey*. Expediente de censura n.º 36060 (1966). Archivo General de la Administración.

<sup>496</sup> 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<sup>497</sup>. *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

<sup>497</sup> 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»<sup>498</sup>. 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 pseudo-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<sup>499</sup>. 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<sup>500</sup>.

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»<sup>501</sup>. 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.

<sup>498</sup> Expósito García, *De la garçonne a la pin-up*, 24-25.

<sup>499</sup> Foucault, *Historia de la sexualidad*.

<sup>500</sup> 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.

<sup>501</sup> «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»<sup>502</sup>.



Figura 69. Fotograma de *Pal Joey*.

<sup>502</sup> «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<sup>503</sup>.

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<sup>504</sup>.

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 dificult-

<sup>503</sup> 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.

<sup>504</sup> 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*<sup>505</sup>.

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-

<sup>505</sup> 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<sup>506</sup>. 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<sup>507</sup>.

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<sup>508</sup>.

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

<sup>506</sup> Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», 6-18.

<sup>507</sup> Solomon, «Reflexivity and metaperformance».

<sup>508</sup> 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<sup>509</sup>. 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<sup>510</sup>.



Figura 71. *Primer plano* n.º 834, 7 de octubre de 1956.  
Fuente: Filmoteca de Catalunya.

<sup>509</sup> Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento*, 205-214.

<sup>510</sup> 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<sup>511</sup>.

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 afaná por desmentir buena parte de las leyendas que circularon sobre ella y en presentarla como «una simple muchacha bonita», muy normal y sencilla<sup>512</sup>. 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)»<sup>513</sup>.

<sup>511</sup> Higashi, *Stars, fans, and consumption*, 97-105.

<sup>512</sup> «Kim Novak, una simple muchacha bonita», *Primer plano* n.º 838, 4 de noviembre de 1956.

<sup>513</sup> «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<sup>514</sup>.

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»<sup>515</sup>. 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»<sup>516</sup>. 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 succulento, «¡¡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

<sup>514</sup> Richard Barrie, «Kim Novak ha encontrado un nuevo amor: un general dominicano», *Fotogramas* n.º 495, 23 de mayo de 1958.

<sup>515</sup> Natalia Aspesi, «Kim Novak, sin perder su dulce sonrisa, les mandó al diablo», *Fotogramas* n.º 550, 12 de junio de 1959.

<sup>516</sup> «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*»<sup>517</sup>. 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»<sup>518</sup>.

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 ingravidas 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.

<sup>517</sup> Portada, *Imágenes* n.º 173, noviembre de 1958.

<sup>518</sup> Gómez Tello, «De entre los muertos», *Primer plano* n.º 977, 5 de julio de 1959.