

## Epílogo. Epitafio inacabado

Tras *Pal Joey*, Rita Hayworth protagonizó tres títulos que han sido considerados por la crítica cinematográfica como algunos de los más respetados de su carrera: *Mesas separadas* (Delbert Mann, 1958), *Llegaron a Cordura* (Robert Rossen, 1959) y *Sangre en primera página* (Clifford Odets, 1959). Según Adrienne McLean, irónicamente Rita era precisamente alabada por haber dejado atrás su rol de diosa del amor, que los estudios le habían impuesto y que ella nunca había abrazado<sup>519</sup>.

De esta tríada, tan solo el primero llegó a exhibirse en las salas españolas antes del cambio de década. *Mesas separadas* era una adaptación teatral que supuso un reto interpretativo para Hayworth, junto a otros nombres de reconocido prestigio artístico como David Niven, Deborah Kerr o Burt Lancaster. La actriz había cumplido ya los cuarenta años y se ponía en la piel de una famosa exmodelo de modas, que acude a una pensión costera del sur de Inglaterra para reencontrarse con John (Lancaster), el marido de quien se había divorciado tiempo atrás. Una ruptura violenta que lo abocó a la bebida y a esconderse en aquel espacio recóndito.

La llegada de Ann al establecimiento donde se cobija un grupo de almas perdidas es apoteósica. Elegante y enjoyada, con un abrigo de pieles y un porte tan exagerado como el volumen de equipaje que acarrea. Es una norteamericana extraña en ese refugio apartado. Pero pronto se hace evidente que su personaje es tan patético y solitario como el resto de los huéspedes que cada día comparte comedor en mesas separadas. Su gran problema es la no aceptación del paso del tiempo, admitir que su época de gloria ha acabado.

No ha regresado junto a John para recuperar su amor, sino para al reconquistarlo, confirmarse ante sí misma que aún conserva su capacidad de seducción. Su fingida autosuficiencia oculta el terror a la decrepitud y la soledad. «¿No crees de verdad que he cambiado mucho?», le pregunta, esperando

<sup>519</sup> McLean, *Being Rita Hayworth*, 203-204.

justamente escuchar las palabras que él está dispuesto a regalarle: «No lo creo. Sigues siendo la mujer más hermosa, la más atractiva que he conocido nunca». Están solos en la terraza y se besan apasionadamente. Un beso que, como nos revela el cambio en las voces del doblaje, la censura se encargó de suprimir.



**Figura 72. Fotograma de *Mesas separadas*.**

Ella le recuerda que están en un lugar público y le invita a subir a su habitación. En el ínterin, John descubre por una llamada telefónica sus mentiras. Conocía de antemano sus intenciones de casarse con la dueña de la pensión por más que hubiera mostrado sorpresa. Comprende que no le importa y que solo lo ha buscado para enardecer su vanidad. Cuando sube a su habitación, ella lo recibe con una combinación negra y un batín transparente, mientras va apagando las luces hasta que quedan en penumbra. Se acerca y lo besa, mientras él continúa impasible. Pero entonces John vuelve a encender las luces y le endilga con violencia mientras le atrapa su cara entre las manos: «Ya veo el maquillaje ahora. Arrugas que antes no percibía, al principio... y habrá más, y más. Y algún día esta cara empezará a decaer y no habrá nada en ella que haga suplicar a un hombre, que le impulse...». Al día siguiente, tras una noche de borrachera de uno y lamentos de la otra, se reencuentran, se piden perdón y ella le confiesa que tiene miedo a envejecer. Se dan cuenta de que se necesitan y a su manera se aman.



**Figura 73. Fotograma de *Mesas separadas*.**

Más allá de los giros dramáticos, no sería complicado establecer una analogía entre el personaje y el devenir de la propia actriz, en la que ambos encadenaban divorcios con maridos inadecuados. No sorprende que esta comparación sea un lugar común en sus biografías o en los análisis del filme, puesto que ya los contemporáneos emitieron un juicio similar en su día: «Parece estar contándonos a través de su personaje la tragedia de su existencia sentimental»<sup>520</sup>. Es más, sometía su propio proceso de envejecimiento al escrutinio de la audiencia, que estaba en condiciones discernir a la perfección entre el antes y el después de la actriz. Ante los espectadores, estaba dando fe de su preocupación por que su físico se estuviera marchitando<sup>521</sup>.

No era solo su belleza lo que estaba en juego, sino su propio estatus de estrella, pues ambos componentes aparecían íntimamente ligados, con el edadismo como telón de fondo. Así había sucedido ya con *Pal Joey*, cuando algún corresponsal de Hollywood no tuvo reparos para verter afirmaciones gruesas como que estaba «bastante deteriorada y sin ofrecer ningún interés como lo ofreciera años atrás en *Gilda*» o que «aparece mostrando –y haciendo esfuerzos por mostrarlo– una juventud que se marchó hace ya mucho tiempo, físicamente arruinada»<sup>522</sup>. Dicho sea de paso, una crueldad que probablemente impactaría al

<sup>520</sup> Gómez Tello, «Mesas separadas», *Primer plano* n.º 964, 5 de abril de 1959.

<sup>521</sup> Salzberg, *Beyond the looking glass*, 97-99.

<sup>522</sup> Luis Alfonso Garatea, «Sus dos cariños», *Radiocinema* n.º 396, 22 de febrero de 1958.

aficionado español, que no estaba acostumbrado a que a las estrellas *nacionales* se las tratara con esa falta de respeto. Mayor conmoción causaría entre aquellas seguidoras que se preguntarían en qué posición quedaban ellas mismas cuando a una mujer que había sido un símbolo sexual y que todavía conservaba buena parte de sus encantos se la trataba de ese modo. En cualquier caso, no vamos a descubrir ahora los efectos del edadismo sobre las mujeres practicado por la industria cinematográfica. Simplemente anotemos este caso a modo de ejemplo, a partir de la propuesta de Margaret M. Gullette para los estudios etarios, de cómo el Hollywood clásico aplicaba la narrativa del declive, hostil y amenazadora para el sujeto, en contraposición a la narrativa del progreso, que permitiría proyectar el futuro como una fase de crecimiento<sup>523</sup>.

Tal vez con esa intención, mediante su trabajo en *Mesas separadas*, Rita Hayworth trató de virar su imagen de diva a la de gran intérprete, pero ese salto no iba a resultar nada fácil. Ya hemos visto, que, desde mediados de la década, los periodistas venían insistiendo en transmitir la idea de que su reinado estaba llegando a su fin. Se la consideraba una estrella crepuscular y en el «ocaso de Rita Hayworth» no hay dudas de quien es su auténtica heredera, en un ciclo de auge y caída que se entiende como consustancial al propio *star-system* de Hollywood: «Marilyn Monroe, a la que por nuestra parte sabemos ya que la destronará cualquier día otra rival. Entonces Marilyn, como ahora Rita, descubrirá que también las estrellas son humanas»<sup>524</sup>. Ahora conocemos que no fue así, que una muerte temprana convirtió a Marilyn Monroe en un mito eterno que jamás ha envejecido. Pero para la inmensa mayoría de las estrellas que no corrieron esa misma suerte, y más aún en el caso de Hayworth que tuvo que acarrear con las consecuencias de la enfermedad de Alzheimer tardíamente diagnosticada, la narrativa del declive fue una etiqueta inexorable.

Había, no obstante, la salida que ya hemos apuntado, su reconversión artística, tal como la cronista Sheila Graham, una de las principales *comadres* de Hollywood, se encargó de proclamar:

Una de las cosas más sorprendentes que se han producido en el cine en los últimos años es, sin duda, la increíble transformación operada en Rita Hayworth, la mujer a quien todos daban por perdida para el cine cuando empezó a marchitarse su espléndida belleza. Entre las estrellas de los años 40, ninguna llegó a poseer la seducción de Rita que, después de «Gilda». Se

<sup>523</sup> Margaret Morganroth Gullette, *Aged by culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

<sup>524</sup> «El ocaso de Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 834, 7 de octubre de 1956.

convirtió en el indiscutible prototipo de la «vamp» hollywoodense. Pero una «vamp» de un nuevo estilo: la muchacha que, víctima de su propia belleza es en el fondo buena chica y sabe renunciar al lujo a cambio del amor.

Pero después de sus repetidos fracasos matrimoniales y del cruel paso de los años, la juventud se fue esfumando poco a poco y la imagen que de Rita veíamos en la pantalla no era más que una sombra de aquella hermosa mujer de otros tiempos. Y como en tantas ocasiones ha sucedido, se la empezó a apartar porque nadie suponía que la actriz fuera capaz de interpretar otros papeles que los de una mujer seductora<sup>525</sup>.

Graham prosigue explicando que su actual marido, el productor James Hill, fue quien «se dio cuenta de las grandes posibilidades artísticas de su mujer» y encaminó su carrera hacia otros rumbos. De nuevo, pues, una figura patriarcal salvífica la redime. Ahora bien, a un precio elevado, el de la renuncia al propio pasado y el reconocimiento de que su gloria estuvo propiciada por un pecado de juventud. En última instancia, no deja de ser un simple ejercicio de retórica, porque son escasos aquellos símbolos sexuales femeninos que ascendieron a la categoría de divas de la interpretación y cuya veteranía fue declarada un rasgo de distinción. Es más, se trataba de la exigencia absurda de un acto de contrición, puesto que Hollywood no paraba de lanzar nuevas estrellas que calcaban muchos de sus rasgos de sus antecesoras con el único interés de seguir alimentando la fábrica de sueños con jóvenes atractivas. Tal vez realmente no hubiera un ápice de cinismo en las palabras de Sheila Graham y su voluntad fuera sincera. Quizá, pero a la luz de hoy en día la sentencia con la concluyó su crónica fechada precisamente en los estertores de la década, pueda sonar al epitafio de una estrella:

Lo que no cabe duda es que Rita Hayworth ha iniciado una nueva carrera artística, lo cual es una prueba indiscutible de su inteligencia<sup>526</sup>.

¿Y ya está? ¿Una decena más de títulos, la mayoría escasamente recordados, representa la apoteosis artística de una actriz con una carrera tan deslumbrante? Como hemos visto, el relato de una vida desgraciada, en buena medida marcada por sus fracasos sentimentales, se ha impuesto a menudo como hilo explicativo

<sup>525</sup> «Sensación en Hollywood. Rita Hayworth anula a su “Gilda” y se convierte en una actriz dramática», *Fotogramas* n.º 571, 6 de noviembre de 1959.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

de toda su trayectoria. Sin embargo, a nuestros efectos, como venimos repitiendo, el balance sobre su biografía carece de trascendencia. Nos interesa la proyección de su imagen estelar y las interpretaciones que de ella pudieron derivarse en cada contexto histórico concreto.

La joven de rasgos latinos que Hollywood convirtió en un símbolo sexual fue para el franquismo una incómoda «compatriota», que, a la vez que era motivo de orgullo de un nacionalismo banal, personificaba la modernidad de las democracias occidentales contra las que el régimen se debatía. Su enorme atractivo la encumbró como un modelo de feminidad en la España de posguerra, misérrima tanto en lo económico como en lo moral. A través de su figura, tal como se ha procurado mostrar a lo largo de estas páginas, podemos aproximarnos no solo al devenir de una carrera cinematográfica apasionante, sino también a cómo era aquella sociedad, de la que la construcción de la estrella de Rita Hayworth es reveladora de buena parte de sus tensiones y contradicciones.

El fenómeno Rita Hayworth no se redujo a su papel protagonista en *Gilda*, pero es indudable que esta película causó un terremoto en todo el mundo, y especialmente de tal magnitud en nuestro país, que no pudo ser soslayado. Cuantas veces la actriz fuera vista sobre la pantalla con posterioridad, su personaje de Gilda funcionaría como un crisol que alteraría la percepción. Daba igual que se tratase de un filme como *Sangre y arena*, rodado cinco años antes, como de su más reciente trabajo. Para los espectadores y espectadoras de los cuarenta y los cincuenta, Rita Hayworth era ante todo Gilda. E igual sucedía con los medios periodísticos, que tampoco podían escapar de esa comparación. Tal era su potencia que la censura franquista no supo atajar su impacto. Probablemente, tan solo la vigencia de un imaginario estimulado por el *star system* de Hollywood lo hizo factible, y del mismo modo no se puede entender fuera del contexto de la dictadura franquista.

*Gilda* no suele ser calificada como una de las mayores joyas de la historia del cine, aunque es incuestionable que es uno de sus títulos más memorables. En especial, la secuencia de la actuación musical de *Put the blame on Mame*, por cuanto ya se expuso más arriba. Si hoy resulta todavía subyugante, incluso en una pantalla de televisión, cabe suponer la impresión que provocaría entonces, en aquellos santuarios de la iconografía que eran a menudo las salas cinematográficas. Aquel baile sería para los apologetas del régimen el epítome del pasaje del fruto prohibido, el *summum* de la manifestación del objeto de deseo. Y sin embargo, al mismo tiempo, era la expresión de un ansia de libertad, de independencia, de rebeldía... la reivindicación de una mujer que reclamaba el reconocimiento de su agencia como sujeto. Una osadía que es castigada con

una bofetada tan célebre como la propia coreografía. Quizá porque en el fondo es ante todo una muestra de impotencia.

«Echadle la culpa a Mame, chicos». Pero no de un pavoroso incendio en Chicago, de una tempestad de nieve en Manhattan o de un terremoto en San Francisco, como irónicamente se le acusaba en la canción. Sino de ser una fuerza de la naturaleza, entallada en un ajustado traje de satén negro, capaz, con su danza, de causar un seísmo que hizo temblar la España del primer franquismo.