

1. La fabricación de una estrella llamada Rita Hayworth

Rita Hayworth fue probablemente la mayor estrella de Hollywood de los años cuarenta. Su personaje en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) la convirtió en un mito cinematográfico, que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, la fotografía que la hizo famosa, la que por primera vez la elevó hasta las más altas cotas de popularidad en los Estados Unidos, no fue vista en la España de la época. En agosto de 1941, la revista *Life* la consagró como la *pin-up* más famosa del momento, junto a la también actriz Betty Grable. Era una fotografía en la que posaba de rodillas sobre una cama con sábanas de satén, vistiendo tan solo un ajustado negligé de encaje. Su autor, Bob Landry, escogió entre las instantáneas captadas en la sesión precisamente esta, que había tomado de forma accidental con una luz de *flash* demasiado brillante, que se reflejaba sobre su espalda. Sin embargo, observó que este efecto añadía a la imagen una mayor sensación de profundidad y un misterioso atractivo⁸⁰. La actriz, al dirigir su mirada, entre irónica y sensual, acompañada de una sonrisa, hacia un lugar indeterminado junto al objetivo de la cámara, dotaba a la escena de una premeditada intención provocativa. Unos meses después, los Estados Unidos entrarían en guerra y este retrato, junto a otros posados de la actriz, fueron distribuidos masivamente entre los soldados y la convirtieron en un icono sexual⁸¹.

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

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

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

Su ascenso al firmamento cinematográfico ha sido a menudo expuesto como ejemplo paradigmático de fabricación de una estrella por los grandes estudios, si bien tampoco se trató de un proceso inusual dentro de la lógica del *star-system* norteamericano⁸². Con todo, según Adrienne McLean, la autora de una de las biografías más interesantes sobre la actriz, su excepcionalidad fue precisamente su resultado, el altísimo grado de éxito alcanzado⁸³. Una estrella que reunía una mezcla inusual de belleza hiperbólica y manufacturada, perfectamente a la moda, con un físico saludable y que podía presentarse como una vampiresa, pero a su vez con inocencia de espíritu⁸⁴.

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

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

Latina en Hollywood, norteamericana en España

Margarita Carmen Cansino nació en Nueva York, el 17 de octubre de 1918. Era hija de artistas, del bailarín andaluz Eduardo Cansino y de la actriz de ascendencia irlandesa Volga Haworth. No asistió a la escuela por estar continuamente de gira con su familia y a los doce años comenzó a actuar como bailarina junto a su padre por diversos locales de los Estados Unidos y México. Para estos espectáculos, se acicalaba para parecer mayor y sexualmente provocativa, mientras que fuera del escenario era una niña tímida⁸⁵.

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

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

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

⁸⁵ Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

En su biografía, Barbara Leaming desveló que Rita había sufrido abusos, incluso sexuales, por parte de su padre durante su infancia y adolescencia. Una información que le habría sido facilitada por Orson Welles, a quién la actriz se lo confió durante su matrimonio en los años cuarenta⁸⁶. Esta revelación ha servido a diversos autores para explicar el origen de las grandes inseguridades de la actriz, sus relaciones con hombres dominantes o su deseo de encontrar la felicidad en un hogar, que nunca pudo mantener⁸⁷. Es indudable que esa tragedia sufrida de niña pudo haber tenido consecuencias en su comportamiento de adulta, aunque a efectos de la construcción de su imagen, carece de valor para nosotros, puesto que el público lo desconocía.

En uno de los tugurios donde actuaba, fue descubierta por un ejecutivo de la Fox en 1935. Rodó una infinidad de pequeños papeles, sin embargo, el estudio finalmente no le renovó el contrato y fue la Columbia la que se hizo con sus servicios. Aquí entró en escena una de las figuras más influyentes en su carrera: el productor Harry Cohn, quien estuvo decidido a convertirla en una estrella mediante un intenso proceso de entrenamiento y de la transformación de su apariencia personal. Primero la fogueó en títulos de serie B y con algunos préstamos a otros estudios, hasta que finalmente comenzó a situarla como protagonista del cartel⁸⁸.

Entre tanto, en 1937 huyó de casa para contraer matrimonio con Edward Judson, un avisado negociante que guardaba relación con algunos personajes de Hollywood. Ella tenía dieciocho años y él superaba los cuarenta. «Yo me casé por amor, pero para él fue una inversión», diría la actriz más tarde. Estuvieron juntos cinco años, y en ese tiempo él la manejó a su antojo. La consideraba una creación propia y le dictaba cómo había de comportarse, vestirse, andar o que hablara en un registro más grave porque pensaba que tenía la voz demasiado aguda. Según Leaming, Eddie Judson no le ayudó en nada a respetarse a sí misma, sino que la empujó a que todo lo juzgara a través de sus ojos. Una actitud que se repetiría en sus posteriores relaciones con maridos y amantes⁸⁹.

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

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

⁸⁷ McLean, *Being Rita Hayworth*.

⁸⁸ Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

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

muy marcados en sus primeros, e irrelevantes, papeles. Supuso un duro trabajo de gimnasio, una cura de adelgazamiento severa, cambios de vestuario y de maquillaje, y un doloroso y largo tratamiento de electrolisis para depilar y despejar su frente. Judson era quien decidía y la obligó a hacerlo. Sus cabellos morenos ahora teñidos de rojo y su silueta firme y estilizada fueron sus elementos característicos⁹⁰. Y como culmen, la adopción de un nuevo nombre artístico. Dejó de ser Margarita Carmen Cansino para llamarse simplemente Rita, seguido del apellido irlandés de su madre, Haworth, al que se añadió una «y» para que sonara *yankee*.

El empeño que la Columbia puso en este proceso no era inusual en la época dorada de Hollywood. El sistema de estrellas era una de sus bases e invertía en su mantenimiento mucho dinero. Necesitaba de un amplio elenco de intérpretes con el que sostener la producción de cerca de medio millar de películas al año. Tenían que dedicar grandes esfuerzos para disponer de un amplio abanico de actores y actrices para cubrir todo tipo de papeles. No bastaba con descubrir diamantes en bruto que pulir. Las estrellas había que fabricarlas. Y sabían cómo hacerlo⁹¹.

La insistencia de que Hayworth fue uno de los mayores ejemplos de estrella manufacturada por los estudios, junto a la idea recurrente de que fue una mujer infeliz por no haber encontrado la estabilidad familiar que tanto ansiaba, suele traducirse en que en muchos textos se enfatice su condición de víctima, más aún si se relaciona con el penoso final debido a la enfermedad de Alzheimer. De ahí surgen afirmaciones como que fue una mujer sumisa, prototipo de la que solo añora llevar una vida humilde y hogareña⁹². Asimismo, su consideración de símbolo sexual, tiende a reducirla a una imagen unidimensional e icónica.

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

⁹⁰ Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

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

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

puso fin a cada uno de sus cinco matrimonios y demostró ser una madre entregada a sus hijas a pesar de no contar con el apoyo de los progenitores. Fue una mujer trabajadora y una de las primeras actrices en formar su propia compañía en 1947, lo que la dotó de capacidad para aprobar los guiones y compartir los beneficios de sus películas. No se trata de encumbrarla como una adalid del feminismo, pero tampoco obviar las contradicciones y negociaciones que contiene la construcción de su imagen⁹³.

En el caso de Hayworth, pero también en el de otras, el objetivo no era simplemente mejorar su apariencia, sino hacerlo de acuerdo con unos cánones étnicos que resultaran más amigables para el segmento de población principal al que iba dirigido su producto. Es decir, para los blancos norteamericanos, que encontrarían más dificultades para empatizar con una joven de acusados rasgos latinos. En ese imaginario social, actrices como Dolores del Río no gozaban de la misma facilidad de asimilación cultural que otras extranjeras como Greta Garbo o Marlene Dietrich, puesto que el discurso liberal del *melting pot* hallaba límites en el color de la piel⁹⁴.

Sin embargo, Adrienne McLean advierte de que no hubo una erradicación de las raíces latinas de Hayworth, sino que por el contrario estas fueron un componente esencial en la construcción de su imagen. En su primera portada en una revista de tirada nacional, en febrero de 1940 en *Look*, posa con un vestido de escote palabra de honor, un peinado y tocado de cabello de aire flamenco, aunque tañe unas maracas y no unas castañuelas. En el reportaje interior se mencionaba que era medio española. El proceso de transformación aún no había concluido, pero la referencia a sus orígenes étnicos como fuente de su atractivo será una constante. El recuerdo de su ancestro español nunca fue completamente suprimido, al igual que su procedencia humilde, que avivaba la continua invocación del sueño americano. Su etnicidad servía asimismo como garantía de su autenticidad como estrella, frente a la sombra de haber sido un producto elaborado. Su herencia española e irlandesa funcionaría como prueba de que su talento y su erotismo eran genuinos y no artificiales⁹⁵.

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

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

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

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

estereotipo latino que norteamericano. Más tarde, ya como Rita Hayworth, mantuvo la expresión del aura emocional y de la sexualidad que era asumida como un prejuicio sobre lo latino, incluso cuando interpretaba papeles netamente norteamericanos. Pero era frecuente que las tramas de sus películas se situaran en localizaciones exóticas, en las que Rita puede ser considerada como un híbrido colonial, según la categoría acuñada por el investigador Homi Bhabha, en tanto que representaba una intersección entre la maestría del colonizador y el temor y la fascinación por el otro colonizado. Pero a diferencia de otras actrices como Dolores del Río, Lupe Vélez o Carmen Miranda que también encajarían en la idea de híbrido colonial, es significativo que esta característica en Rita Hayworth fuera, a la vez, un signo de su propia agencia⁹⁶.

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

Resulta paradójico que el baile funcionara como una metáfora de su empoderamiento que desafiara la pasividad femenina tradicional, pero a la vez las asimilara al mito de la mujer de piel morena como pasional y promiscua y las confine a papeles racializados y sexualizados. Para los varones anglosajones, el cuerpo de la bailarina latina era la promesa y la culminación de la conquista nacional y sexual. Mientras que ellas a menudo eran emparejadas con hombres blancos, los latinos normalmente estaban encasillados en papeles de romántico noble salvaje o de peligroso criminal, y en pocas ocasiones lo hacían con actrices blancas, pues su virtud debía quedar protegida⁹⁷. En cualquier caso, una cosa era el romance interracial y otra la miscegenación, entendida como procreación y consanguinidad, que era rechazada por mor de la defensa de la familia tradicional blanca⁹⁸.

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

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

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

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

fenómeno de movilidad racial, que era igualmente útil a la industria para expandirse por mercados de fuera de los Estados Unidos. Jugaba con la ventaja respecto a otras de haber nacido en el país y que a pesar de que los personajes que encarnaba eran fuertes y con una alta dosis de sexualidad, no era tan exagerada como, por ejemplo, Carmen Miranda. Además, en la reinención de su imagen contaba a su favor con su ascendencia irlandesa. Asimismo, el estudio entendió que aunque su linaje era europeo por ambos progenitores y no latinoamericano, su conexión con México, donde había sido descubierta, era insoslayable. Muchos norteamericanos creían que este era su país de procedencia, fruto de una amalgamada concepción de lo latino. Por tanto, era inviable convertirla en rubia al estilo de otras, mientras que el cabello pelirrojo, al tiempo que la mudaba completamente norteamericana, le permitía mantener una conexión con su pasado, que acentuaba su carácter personaje sexualizado e independiente⁹⁹.

Así pues, su maleabilidad racial le allanó su camino hacia la glamurización. No obstante, al contrario de lo que habían sostenido la mayoría de sus biógrafos, McLean demostró que este borrado de su identidad latina no fue taxativo. No se llevó a cabo de la noche al día y se realizó de cara al público, de modo que sus coetáneos eran conocedores de sus orígenes españoles y además de tanto en tanto los medios se los recordaban¹⁰⁰. Sin embargo, como ya hemos indicado, era identificada habitualmente como mexicana. Una equivocación que todavía es posible encontrar actualmente en algunos textos.

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

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

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

¹⁰⁰ McLean, *Being Rita Hayworth*.

del mercado editorial español. Se refiere a ella como Rita Cansino, con una foto de antes de su transformación física. Se trata de una doble plana en la que se destacan diversas actrices que están despuntando en ese momento. Aparece su fotografía junto a una pequeña apostilla: «La ingenua mujercita que no sabe nada de nada»¹⁰¹. Hace referencia a la clasificación de papeles cinematográficos primitivos entre la ingenua y la vampiresa. Una dualidad que, desde un patrón androcéntrico, oponía a la chica virtuosa, normalmente interpretada por actrices blancas norteamericanas, y a la mujer destroza-hogares, a menudo encarnada por latinas u orientales¹⁰². Aquí resulta paradójico que a ella se la coloque entre las primeras, mientras que acabará siendo uno de los exponentes de las segundas.



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

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

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

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

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

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

El estreno en los Estados Unidos de *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941), la adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, en el que fue su primer papel protagonista de éxito, despertó un cierto interés hacia ella, especialmente por su condición de vampiresa y por el realismo de «las escenas pasionales»¹⁰⁴. Con todo, no deja de ser curioso que su confirmación como estrella llegue con la interpretación de una mujer española, cuando se habían invertido tantos esfuerzos en mitigar su apariencia latina¹⁰⁵.

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

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

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

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

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

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

Los periodistas españoles se nutrían de las informaciones que les llegaban desde los Estados Unidos acerca de la actriz sin todavía acabar de digerirlas. Así, la revista *Cámara* en enero de 1942 le dedicó una plana completa a un retrato de estudio en el que la actriz posa con un cuidado vestuario y dirige una mirada desafiante hacia la cámara, acompañado por un pie de foto en el que se la describía como la «estrella más rutilante de la hora actual en la constelación de Hollywood». Sin embargo, en otra página de ese mismo número se comenta en un breve que «Rita Hayworth se llama la nueva pareja de baile de Fred Astaire», dando a entender que se trata de una desconocida¹⁰⁶. Sus papeles junto al afamado bailarín como sustituta de Ginger Rogers contribuyeron a que su nombre comenzara a cobrar relevancia.

Sea como sea, resulta muy complicado en estos primeros años de la década discernir cuál era su imagen, probablemente porque no existía. Faltaba el primer componente «distintivo y privilegiado» sobre el que se construye la estrella, sus películas¹⁰⁷, y ciertamente las revistas tampoco sabían ofrecer de ella más que trazos aislados. Se informaba de sus estrenos y proyectos cinematográficos, pero que eran ajenos a la cartelera española, como el mencionado *Sangre* y

¹⁰⁶ *Cámara* n.º 4, enero de 1942.

¹⁰⁷ Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, 87.

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

Desde finales de 1941, los Estados Unidos habían entrado en guerra contra los *amigos* del régimen franquista y el contexto bélico y político había provocado que el cine norteamericano hubiera visto mermada su difusión en España. En estos momentos, el cine alemán gozaba de una importante presencia en las pantallas, con un número parejo de producciones a las norteamericanas, que eran las favoritas del público y, por tanto, de los distribuidores y exhibidores. Las relaciones con la Alemania nazi en el ámbito cinematográfico no fueron tan fluidas como pudiera pensarse, debido a discrepancias en intereses comerciales o en otras cuestiones como la censura¹¹⁰. Obviamente, nada de ello se traslucía en las revistas cinematográficas, que colaboraron en la puesta en marcha de un estrellato germano. De manera que actrices como Marika Rokk o Zarah Leander compartían portadas con las españolas o las de Hollywood.

Con todo, la demanda del público mantuvo la presencia del cine norteamericano en las carteleras, a pesar del descenso en el número de filmes importados. Los españoles estaban acostumbrados al consumo de producciones de Hollywood desde la década de los veinte e incluso prefería acudir a ver cintas norteamericanas antiguas antes que sus alternativas. Los recelos que despertaban entre algunos sectores del régimen, especialmente entre los falangistas, no pasaron de la censura de algunos títulos que consideraron ofensivos y de la prohibición de aquellos protagonizados por figuras que había tomado abiertamente partido por la causa de la República, como James Cagney, Joan Crawford o Charlie Chaplin¹¹¹.

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

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

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

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

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

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

Todo ello sin olvidar que estas imágenes de *pin-up* apelaban al valor del soldado encarnado exclusivamente en un varón heterosexual y que iban acompañadas a menudo de mensajes racistas de defensa de la mujer blanca frente a la amenaza del hombre asiático. Un factor más que ayuda a explicar por qué las fotografías de la rubia Betty Grable alcanzaron una mayor difusión que las de la latina Rita Hayworth¹¹³.

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

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

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

servir de modelo para la libre expresión e incluso de promoción femenina¹¹⁴. Es evidente que ofrecían una fantasía y alimentaban el deseo, inalcanzable, para el espectador heterosexual masculino. Pero las *pin-up*, al no ser tan explícitamente sexuales, facultaban un rango de lecturas de la imagen. Así los textos que las acompañaban podían orientar la interpretación de su significado. Al ofrecer su cuerpo como objeto de escrutinio, se sugiere que está poniendo su sexualidad a disposición del varón que mira, pero asimismo que la sexualidad femenina es activa¹¹⁵.

Posteriormente volveremos a abordar el debate sobre la representación sexual femenina, pero quedémonos ahora con que en cierta manera tanto Hayworth como Grable están encarnando un ideal de feminidad para los norteamericanos. Quien sería más tarde calificada como «diosa del amor» podría ser vista asimismo durante este período como un tipo de diosa de guerra, cuya imagen era utilizada para decorar bombarderos¹¹⁶.

La popularidad de ambas provenía de los musicales, y ambas compartían también su atractivo físico, *glamour* y la inscripción en un discurso de ascenso social desde posiciones humildes. Pero más allá de esas coincidencias, tenían notables divergencias, que se harán más patentes con el avance de sus respectivas carreras. Fundamentalmente, mientras que Betty Grable parecía disfrutar de su estatus de *pin-up* y de estrella de la comedia musical, único género en el que trabajó, cuyos filmes hacían más dinero cuando ella mostraba sus piernas, Hayworth era más ambiciosa y no se conformaba con la popularidad sino que aspiraba a ser considerada realmente como una actriz¹¹⁷.

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

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

¹¹⁴ Buszek, *Pin-up grrrls*, 224.

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

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

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

fue la única actriz que sirvió de modelo para este tipo de escenas, sino que casi todas protagonizaron retratos similares. Cabe preguntarse, pues, por qué este y no otros se convirtió en un emblema. Tan solo la foto en camisón de Hayworth antes mencionada adquirió una relevancia similar. Pero su estudio, la 20th Century Fox, vio en ella un potencial por el que valía la pena apostar. Y no se equivocó, pues sus películas batieron récords de recaudación durante toda la década y su imagen que representaba a la vez la normalidad de «la chica de al lado» y el gancho sexual, atrapó a las audiencias¹¹⁸.

Su popularidad parecía descansar en una vulgaridad hiperbólica, en dos niveles. Por una parte, en una publicitada, y confesada por ella misma, falta de un talento real para actuar, cantar o bailar, y por otra, en su erotismo. Sin embargo, era a su vez frecuentemente expuesta como esposa y madre entregada, que disfrutaba de una vida feliz en el hogar, que antepone a su carrera¹¹⁹. Esa vulgaridad era precisamente lo que la hacía atractiva para los jóvenes de ambos sexos. Ellas podían identificarse con su imagen de chica humilde pero muy ambiciosa, que era capaz de alcanzar sus aspiraciones. Para ellos, representaba a una mujer hermosa pero alcanzable, un tipo de chica con la que podrían coquetear si se la encontrasen en un bar. Por eso, tanto sus películas como sus fotografías, que eran reproducidas a todo color, tenían tal aceptación¹²⁰.

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

En cualquier caso, aquello que no resultará en absoluto sorprendente es que ninguna de esas fotografías de *pin-up* que le otorgaron tan alta cota de popularidad en los Estados Unidos fuera aquí publicada. Es más, prácticamente se obvia dicho fenómeno. Una situación bien diferente a lo que sucedió en la Italia de la posguerra, cuando estas imágenes fueron uno de los medios que utilizaron los Estados Unidos para difundir sus valores culturales tras el período fascista. Funcionaban como un símbolo de que Norteamérica era una tierra de abundancia, placer, prosperidad y consumo en un país devastado por la guerra¹²¹.

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

¹¹⁹ McLean, «Betty Grable and Rita Hayworth».

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

¹²¹ Gundle, *Bellissima*, 112.

En su país de origen, las reticencias morales hacia la circulación de *pin-up* que mostraron algunos sectores religiosos, quedaron anuladas por el apoyo por parte del Gobierno y de la industria cinematográfica. Incluso se aplaudía a las jóvenes que, a imitación de sus modelos, enviaban a los combatientes sus propios retratos, muchos de ellos en bañador, con suéteres ajustados o en poses sugerentes¹²². Unas iniciativas que serían intolerables dentro del universo mental nacionalcatólico. Por supuesto que no respecto a la idea de un varón protector y de una mujer que necesitaba ser protegida, sino en cuanto a reivindicar una feminidad que tenía que ser casta y en absoluto sexualizada.

En la prensa española el término *pin-up* sí que era empleado, aunque da la impresión de que se trata de un anglicismo del que se apropiaron los periodistas con la intención de introducir un vocablo moderno en sus textos sin preocuparse demasiado en no tergiversar su significado. De igual modo, y sin ningún reparo, podía ser aplicado para elogiar a actrices españolas, como Amparo Rivelles, catalogada por *Primer plano* como «nuestra pin-up número 1» en 1947¹²³.

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

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

¹²² Westbrook, «“I want a girl”», 587-614.

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

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

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

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

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

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

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

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

fección. Ya no se requiere su concurso activo para animar a las tropas, sino que se promociona su misión como esposa y madre. Así, hallamos que se reproducen reportajes de autores norteamericanos sobre el rancho al que se retira los fines de semana junto a su familia, en el que se ensalza su vertiente doméstica¹²⁷. Se recalca que «la rubia incendiaria, sucesora de la Harlow y de tantas otras vamps, acaba de ser mamá»¹²⁸. O, a modo de colofón, se reproduce un artículo firmado por ella misma en el que se sincera sobre su vida familiar¹²⁹. La coloca sin dudar por encima de su carrera, que adapta para poder estar el máximo tiempo posible con su marido e hijos. Concluye que el suyo es un gran amor, pero no espectacular, sino como el de la gente corriente, y por tanto se presta a resaltar su faceta ordinaria de estrella, que posibilita a sus seguidoras una mayor identificación con su ídolo.

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

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

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

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

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

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

de la completa disponibilidad de la actriz, que nunca rechazaba una entrevista o una sesión de fotos a la que los redactores podían acudir si tenían que rellenar algún hueco¹³⁰.

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

Esta posición subsidiaria respecto a su esposo comenzó a quebrarse cuando ella empezó a sentirse segura para dirigir su carrera. Pero Judson no estaba dispuesto a desprenderse de su principal fuente de ingresos y tampoco tenía nada que perder si se organizaba un escándalo periodístico. En público se mostraba condescendiente con su mujer, de la que afirmaba que era una joven maravillosa pero que actuaba así porque estaba agotada y nerviosa, al mismo tiempo que ponía impedimentos a la solicitud de divorcio¹³¹.

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

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

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

¹³¹ *Ibidem*, 79.

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

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

En estos momentos, las revistas estaban difundiendo que Rita Hayworth ha vuelto a casarse, ni más ni menos, que con Orson Welles, el chico prodigio de Hollywood. En los Estados Unidos, la boda fue una noticia bomba. El divorcio de Judson era fácil de entender dada la enorme diferencia de edad entre los cónyuges, su irrelevancia en la jerarquía de la industria y las muestras de obsesión respecto a la carrera de su esposa que había ido dejando entrever. Ahora se hablaba del matrimonio entre el chico maravilloso y la chica vitamina, o la bella y el cerebro. También podía ser interpretado como un signo de resistencia a la dominación paternal por parte del estudio respecto a su estrella, ya que el enlace no fue conocido previamente ni era aprobado por el poderoso jefe de la Columbia Harry Cohn. Poco después, el nacimiento de su hija Rebecca, de la que se destacaba la herencia artística que recibía por parte de ambos progenitores, suavizaba sus efectos al reconducirlo dentro del discurso imperante de la maternidad¹³⁴.

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

Solo los ángeles tienen alas: Rita alza el vuelo

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

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

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

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

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

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

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

Por una parte, está la diferenciación entre los lugares cargados de exotismo donde se desenvuelven los nativos y aquellos otros en los que se mueven los protagonistas blancos. Por otro lado, las estancias que en el edificio de la compañía ocupan el bar y las oficinas. En la primera hombres y mujeres comparten el tiempo de ocio, pero las segundas están reservadas al grupo de hombres, si bien las recién llegadas se atreverán a traspasar esas puertas. Pues este es uno de los ejes sobre el que pivota la narración: la intrusión femenina en un espacio de camaradería masculina, en el que incluso se podrían percibir indicios de homosexualidad entre los miembros del grupo, que comparten experiencias extremas¹³⁶.

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

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

la resistencia del varón a ser domesticado, a la renuncia de la libertad, y de ahí su incapacidad para comprometerse con una relación sentimental que le inste a abandonar su pasión por volar. La metáfora de la amenaza de una mujer que le corta las alas resulta apropiada. Según Pravadelli, lo que se plantea es cómo el deseo masculino desviado debe ser reconducido hacia la heterosexualidad, al sustituir Geoff a su mejor amigo por la mujer de la que se ha enamorado¹³⁷.



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

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

¹³⁷ *Ibidem*.

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



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

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

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

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

Solo los ángeles tienen alas fue el descubrimiento del magnetismo que Rita Hayworth ejercía en la pantalla; y que tenía su correlato en las fotografías que publicaban las revistas. Suelen ser retratos que enfatizan la belleza de la actriz, en algunos de los cuales posa con prendas un tanto sugerentes. Entre 1943 y 1945, *Cámara* es el medio que le dedica un mayor número de fotografías, en ocasiones a toda plana. En las primeras, que habrían sido captadas en fechas anteriores, aún se aprecian los últimos retoques en el cambio de su apariencia, como el tratamiento de depilación de la frente o el teñido de sus cabellos¹³⁸, para emerger más tarde con todo su esplendor. No obstante, se advierte de que su éxito no es solo debido a su extraordinaria fotogenia, sino a su vena artística y a una larga preparación¹³⁹.

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

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

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

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



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

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

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



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

El estreno en los Estados Unidos de la adaptación de *Sangre y arena* dio pie a notificar al lector su verdadero nombre, mientras se recordaba que su abuelo Antonio ya había entusiasmado al público norteamericano con sus bailes flamencos¹⁴¹. También la prensa generalista como el diario *ABC* sumaba parabienes a este hallazgo, pero lo hacía con un desapasionamiento que más adelante transmutará en fervor patriótico. Pero todavía no. Ahora, el autor se conforma con criticar que en Hollywood los artistas se cambien el nombre y elude que en España, en esos mismos momentos, algunos de los más afamados intérpretes, como por ejemplo Alfredo Mayo, Imperio Argentina, Conchita Montes o Ana Mariscal, habían adoptado seudónimos. Y añade: «No seré yo quien riña aquí una batalla para reivindicar el españolismo de esta joven artista, pero, de todos modos, me parece interesante establecer su filiación»¹⁴².

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

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

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

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

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

Pero ya hemos visto que «Cinelandia» despertaba tanta fascinación como reparos morales. Así cuando se publica la noticia sobre la indemnización por el divorcio reclamada por Eddie Judson, se cuela un sibilino «Rita Haywort (sic) –antes Rita Cansino–, la famosa e insinuante doña Sol de *Sangre y arena*, que a sí misma se titulaba descendiente directa de españoles...», que accede a establecer cierto alejamiento con aquellas actitudes no propias de nuestra tradición¹⁴⁴. Pero estas apreciaciones son una excepción, y se asegura que es una «intérprete única del baile español». Comenzó su carrera artística a los catorce años junto a su padre, «un célebre bailarín aragonés», con el que recorrió los Estados Unidos, México y Centroamérica, «llevando a numerosos sitios el arte y el encanto seculares de las danzas típicas españolas». Sus éxitos actuales «representan el fruto de un trabajo intenso y de una voluntad inflexible»¹⁴⁵.



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

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

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

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

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

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

Se trataba de dos productos a la medida de Astaire, pero en los que Hayworth demostraba que era un buen recambio para Ginger Rogers. En ambos interpreta a una mujer moderna, valiente y sarcástica, pero también un poco sentimental y vulnerable. Con un *sex-appeal* del que no es consciente, alejada de los arquetipos de mujer fatal que encarnará en otros títulos, puesto que las convenciones del género no admitirán la introducción de este tipo de personajes femeninos hasta décadas más tarde, y los argumentos siguen el esquema clásico en el cual una pareja de enamorados tiene que sortear todos los impedimentos que le van surgiendo al paso hasta lograr su unión¹⁴⁶.

En estos momentos, los periódicos insertan anuncios de publicidad de «la mejor superproducción de Fred Astaire», «con la escultural Rita Hayworth». En las diferentes versiones publicadas por *ABC* se resalta iconográficamente tanto el romanticismo de la historia como la espectacularidad de los bailes, no en vano estos son los dos elementos que se emplearon para traducir el título original *You Were Never Lovelier*, algo así como “nunca fuiste más encantadora”. La presencia del músico catalán Xavier Cugat entre el elenco también es destacada como un atractivo de la cinta¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

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

Los lectores ya conocían que Rita Hayworth y Carmen Miranda «hoy, son las estrellas más sensacionales, las que atraen la atención del público por interpretar las danzas más en boga». En dicho reportaje, las similitudes entre ambas intérpretes se plasmaban también en la caracterización de estilo brasileño con la que Hayworth aparece en una fotografía, bailando con unas congas en las manos y vistiendo un top y una falda de volantes¹⁴⁸. Una estampa que nos puede resultar ridícula por lo inapropiada, aunque tampoco lo era menos la imagen grotesca de una Carmen Miranda, hija de emigrantes portugueses, a la que se identificaba como la quintaesencia del Brasil carnavalesco¹⁴⁹. No obstante, es chocante que en España se asumiera, al menos inicialmente, esta catalogación amalgamada que no distinguía entre realidades culturales.

Por tanto, la tipificación étnica de Rita Hayworth, por más que se anotara su origen español, quedaba confundida en el exotismo genérico que Hollywood aplicaba a la latinidad, como una categoría abstracta y amorfa del otro¹⁵⁰. Una síntesis cultural que tampoco era ajena al contexto concreto de la Segunda Guerra Mundial y a la política de buena vecindad practicada por el gobierno estadounidense hacia el sur del continente. Motivos ideológicos y políticos patrocinaron que las producciones norteamericanas incluyeran elementos latinos¹⁵¹. Para Hollywood, además, constituía un medio para su expansión en este mercado, en un momento que el conflicto bélico afectaba gravemente sus distribuciones en Europa. Ello obligaba a los estudios a maniobrar sobre un campo de minas. Por un parte, tenían que ofrecer a sus audiencias domésticas el esperado espectáculo exótico asociado a estos países en el imaginario colectivo norteamericano, y, por otro, no ofender los valores culturales de los públicos extranjeros con narrativas racistas que provocaran rechazo¹⁵².

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

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

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

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

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

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

sin mayor problema. En realidad, el único verdadero elemento latino de la producción lo aportaba Xavier Cugat y su orquesta con la cantante Lina Romay¹⁵³.

Las reminiscencias hispanas de Hayworth, manifestadas, como ya hemos comentado, principalmente a través de la danza, participarían en esta sintonía, y servirían a la vez como ejemplo del mito de la latina de Hollywood que ha convertido su atractivo sexual en un producto comercializable gracias a un proceso de transformación hacia las convenciones étnicas blancas. Al ser emparejada con Fred Astaire, alcanzaría la condición de chica completamente norteamericana. Supuso la culminación de su movilidad racial, si bien a través de la danza retuvo su exotismo y su sensualidad, y sobre esta ambigüedad se alzó su estrellato¹⁵⁴.

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

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

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

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

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

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

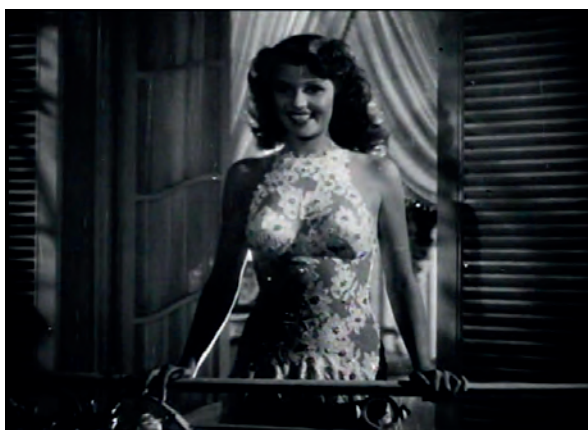


Figura 7. Fotograma de *Bailando nace el amor*.

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



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

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



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

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



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

Unas sensaciones que se acentúan cuando su cuerpo se pone en movimiento al compás de la música y demuestra su dominio de la danza. Una interpretación fluida y elegante, especialmente de piernas hacia arriba. Tenía una extraordinaria capacidad de ejecución con la cabeza, hombros y caderas, junto al cuidado movimiento de sus brazos largos y de sus manos aprendido mediante las danzas latinas¹⁵⁵. El baile concedía a las actrices mostrar las cualidades asociadas con las modas modernas, las nuevas telas y diseños. Ponía el foco en sus cuerpos y en su deseabilidad como compañeras románticas, lo que ha llevado a señalar que, aunque Hollywood las solía representar como mujeres independientes, no eran competitivas respecto al varón y mantenían su estatus de una belleza pasiva¹⁵⁶. De un modo paralelo, estas percepciones se trasladaban fuera de la pantalla, y a menudo el trabajo de las actrices no era tan valorado y admirado como el de sus contrapartes masculinas, léase Gene Kelly o Fred Astaire, de manera que reforzaría la impresión de que nos hallamos ante narrativas heterosexistas que promueven modelos de pasividad y fetichización.

¹⁵⁵ McLean, *Being Rita Hayworth*, 123.

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

Sin embargo, como advierte McLean, Rita Hayworth transformaba sus interpretaciones musicales en algo diferente, a través de su manifiesta competencia como bailarina, comparable a la de sus parejas de baile Kelly o Astaire, que demostraba un talento que ponía en evidencia estas asunciones sobre la diferencia sexual. Podía ser un instrumento que activara el deseo masculino, pero también a través su cuerpo energético transmitía el suyo propio de bailar y de expresar alegría¹⁵⁷.

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

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

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

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

disponían de agencia sexual, y en última instancia el color de su piel era inherente a que fueran pasionales e incluso promiscuas¹⁵⁸.

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

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

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

¹⁵⁸ Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*.

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

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

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

Pero estas contradicciones forman parte del conjunto de oposiciones binarias sobre el que se sustenta por definición el musical americano: masculino y femenino, orden y libertad, ricos y pobres... Dicotomías aparentemente insalvables que a la postre son reconciliadas y contribuyen a la estabilidad social. Pues la declarada vocación de entretenimiento del género no implica una ausencia de mensaje y de simple escapismo. Este es fundamentalmente la defensa del amor romántico heterosexual como elemento fundador del matrimonio, que a su vez garantiza y encarna los valores culturales hegemónicos¹⁵⁹.

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

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

presenta bajo el balcón de la habitación de María disfrazado de caballero andante dispuesto a sincerarse y a rogar su perdón. Resulta patético, pero cree estar así satisfaciendo un sueño infantil de su amada, quien acaba bajando al jardín para unirse en el baile final, símbolo del goce del amor, que sellan con un beso. Las desavenencias han sido superadas. Los amantes se han unido y debemos aceptar que serán felices juntos por siempre, que la permanencia de la pareja está asegurada. Ese último número corográfico simboliza la celebración del matrimonio. El triunfo del amor romántico, que se proyecta hacia la eternidad. Como en un cuento de hadas, el musical acaba con el matrimonio, o su representación simbólica, con objeto de mostrar que no existe un modelo de relaciones intersexuales que no sea el cortejo¹⁶⁰.

Con todo, este discurso tiene un contrapunto en la réplica que encierra la propia película, o al menos, en los flecos que deja sueltos por mor de enfatizar la comicidad de las situaciones y que permite una apropiación en sentido contrario o diferente al propuesto. El musical americano, como otros géneros, justifica la necesidad del matrimonio, pero no provee de una receta para su éxito. Al cortar el relato en el momento del matrimonio proyecta la idea de que su fracaso se debe a los modelos de relaciones interpersonales de la vida casada. Se da la paradoja de que el matrimonio se funda sobre el mito del amor romántico, pero el romanticismo entre la pareja no tiene por qué pervivir. De hecho, supone su fin. El cortejo ha concluido y desde entonces se convierte en nostalgia¹⁶¹. La contrapartida para la mujer es la seguridad. El cierre del filme da por sentado que a partir de ese momento ya no habrá más cambios que vuelvan a separar a la pareja. La indisolubilidad del matrimonio se da por supuesta. Sin embargo, esta idea choca frontalmente con el mensaje que se transmite a través de las revistas cinematográficas de Hollywood como un lugar donde la familia carece de consistencia y los divorcios están a la orden del día. Por tanto, no tiene credibilidad alguna la proyección de ese *happy end* hacia el futuro. El vínculo matrimonial en Norteamérica es débil, no supone ninguna garantía de perdurabilidad. Se confirma que el amor romántico es pasajero, pero que ni siquiera la convivencia armónica, o al menos estable, entre los cónyuges está asegurada.

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

¹⁶⁰ *Ibidem*, 51, 262-263.

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

tiva de reforma de la moral sexual, como reacción de la Iglesia frente a los cambios que se estaban operando durante los años veinte y treinta en los países occidentales, y que en la España de posguerra se reclamaba como urgente tras los *desmanes* de la República. Se afirmaba que la fortaleza del matrimonio no se hallaba en el amor romántico sino en el espiritual, que el deseo sexual mermaba. La pasión se consideraba un sentimiento frágil y pasajero. La unión de los cónyuges tenía que fundarse en un proyecto en común basado en los principios de caridad, sacrificio y abnegación¹⁶².

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

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

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

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

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

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