

Introducción

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

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

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

Rita Hayworth en la España de Franco no es una biografía de la artista ni de tantas otras que son retratadas en estas páginas. El propósito fundamental de este libro es observar cómo se llevó a cabo la construcción de las estrellas de Hollywood en los años cuarenta y cincuenta y de qué modo estos procesos evidenciaron las tensiones generadas por las políticas franquistas de género. El cine era a mediados del siglo pasado el gran medio de entretenimiento de masas, y sus protagonistas, figuras populares y carismáticas que se erigieron no solo en objetos de deseo, sino también en modelos de feminidad, a menudo transgresores respecto al ideal nacionalcatólico de mujer o que así pudieron ser apropiados por las espectadoras que acudían a las salas. Todo ello enmarcado aún en el apogeo del *star-system* norteamericano. La capacidad de atracción de las estrellas desbordaba los márgenes de la propia película y las convertía en mitos, tal como señalara Roland Barthes en 1957 al evocar el rostro de Greta Garbo como perturbador de multitudes¹. El primer plano fue el invento técnico

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

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

Pero, por descontado, este no fue el primero ni el único. Anteriormente, otras estrellas, como la, ya citada, *Divina Garbo*, encarnaron desafíos a la concepción patriarcal de la feminidad como los expuestos en estas páginas. Más allá de nuestras fronteras y también en las producciones españolas. Este libro forma parte de un estudio más amplio sobre las estrellas cinematográficas como modelos heterodoxos de género durante el primer franquismo. Un período en que la dictadura trató de adoctrinar e imponer al conjunto de las españolas un canon de feminidad acorde con lo que, de manera general, podríamos identificar como principios del nacionalcatolicismo. Un arquetipo en el que se sintieron a gusto las diferentes culturas políticas que convergieron en el franquismo (siendo las dos hegemónicas la falangista y la nacionalista reaccionaria), porque tenía como origen común el discurso católico y tradicional construido durante el primer tercio del siglo³, si bien este consenso básico tampoco aseguraba la univocidad en sus mandatos.

Se tradujo en disposiciones coercitivas y campañas de moralización, que no fueron específicas del caso español ni de este período concreto, pero que alcanzó en estos años de posguerra una especial intensidad. La Iglesia jugó un papel destacado en la elaboración y exigencia de este discurso sobre la sexualidad y el género, que alentaba la castidad, la obediencia, el sacrificio... Pese a su presencia ubicua, su efectividad fue limitada y no paralizó el surgimiento de contramodelos⁴, como los que en este volumen se plantean. El mismo cine español fue un buen ejemplo. El régimen lo empleó como un mecanismo propagandístico y adoctrinador por su capacidad en la creación de identidades, pero no pudo controlar la subjetividad de las reapropiaciones de los mensajes por parte del público⁵.

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

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

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

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

Tras abordar el desafío al ideal de feminidad que encarnaron diversas intérpretes españolas, centrado especialmente en las actrices Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes⁶, he fijado la atención en las de Hollywood, cuya lejanía podía dificultar el proceso de identificación, aunque disponían de un mayor atractivo. Desde los años veinte, el cine norteamericano era el preferido del público en la Europa occidental y sus estrellas, vehículos para la promoción de una cultura de consumo de masas, que no distinguía entre clases sociales⁷. En España sucedía igual que en el resto del continente, y también las producciones norteamericanas se impusieron sobre las trabas proteccionistas. A finales de la década de los cuarenta, se estima que representaban más del setenta por ciento de la recaudación de las salas, a pesar de los reparos económicos y morales de las autoridades franquistas⁸.

Cabría suponer que las películas de Hollywood sirvieron para orear el ambiente rancio que desprendía la dictadura, pero solo hasta cierto punto. No solo porque la censura se encargó de mitigarlo, sino porque la propia industria norteamericana se plegó durante este período al chantaje de la Iglesia católica, que, a través de la Legión de la Decencia, se arrogó la facultad de decidir, por ejemplo, qué cantidad de sexo y violencia era admisible en la pantalla, so pena de boicotear todo filme que considerasen ofensivo⁹. Mediante el sistema de autorregulación introducido por el llamado Código Hays en 1934, Hollywood se instaló en un cómodo mecanismo en el que, a cambio de garantizar la estabilidad en las taquillas, renunció a que el cine interpretara de una manera honesta y no restrictiva la moral y las costumbres, la economía o la política de la sociedad norteamericana¹⁰. Así pues, nos encontramos con una doble mediación respecto a la censura de películas norteamericanas. Por descontado, se debe tener muy

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

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

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

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

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

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

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

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

En cuanto al marco teórico-metodológico adoptado en la investigación, tan solo apuntar que responde a una aproximación a la disciplina de los *star studies* desde la historia cultural y de género, en la que se parte de la concepción de las estrellas cinematográficas como una representación cultural, en la que se puede distinguir, aunque de forma no dicotómica, discursos y prácticas. Siguiendo la definición ya clásica de Richard Dyer, se trata de una imagen compleja, intertextual y polisémica, que no solo está construida desde diferentes fuentes, sino que tiene una fuerte carga de subjetividad también por parte de cada receptor¹¹. En nuestro caso, se ha tomado como *corpus* documental, por una parte, las películas que Rita Hayworth, como el resto de las artistas mencionadas, interpretó, y que fueron estrenadas entonces en España¹². Son solo algunas de las producidas, puesto que solo esas sirvieron para la construcción directa de su imagen; sin embargo, hay que tener en cuenta que del resto también llegó un eco parcial. Por

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

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

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

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

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

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

las campañas promocionales, los éxitos de taquilla... tampoco eran los mismos a los que, hoy por hoy, consideramos comúnmente asentados¹³. De cualquier modo, es indudable que los expedientes de censura, más allá de constatar la estrechez del universo mental en que se sustentaba la dictadura, nos orientan de cómo se esperaba que esas secuencias fueran interpretadas.

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

La línea argumental del libro es la construcción de la imagen estelar de Rita Hayworth en España, junto a otras actrices coadyuvantes en la interpretación de su trayectoria; pero está precedida por unas páginas que, a modo de prefacio, nos sitúan ante los problemas fundamentales que a continuación se tratan. En este capítulo inicial, se abordan las principales cuestiones relativas a la conformación de las estrellas cinematográficas como modelos de género y a las contradicciones que generaron en el seno del régimen franquista. Erotización, maternidad y vida familiar, romances, matrimonios y divorcios, etcétera, son debates latentes que las revistas especializadas alimentaron en su contribución a promover un ideal de feminidad y como instrumento para la educación informal de las españolas¹⁴.

En este sentido, hay que tener presente que estos medios periodísticos no practicaron solo un adoctrinamiento directo. Efectivamente, lanzaban mensajes que servían para dar la aprobación o para criticar determinadas actitudes de las estrellas que se proponían como una guía de comportamiento femenino. Pero en añadidura apelaban, de forma deliberada o no, a la conexión emocional de las lectoras con esas figuras, si bien tampoco siempre en la dirección que hubieran pretendido. Se trata, siguiendo a Jo Labanyi, de fijarnos no solo en lo que los textos *significan*, sino también en lo que *hacen*, en el estudio de las emociones como prácticas culturales¹⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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