

3. Cuando los españoles se acostaron con Rita Cansino/ Hayworth y se levantaron con Gilda

Si quedaban dudas sobre el potencial subversivo del personaje de Gilda, estas fueron disipadas por las reacciones furibundas que se prodigaron según la película iba proyectándose por la geografía española. A las condenas y prohibiciones lanzadas desde despachos eclesiásticos y civiles, se sumaron acciones a pie de calle, como las llevadas a cabo por grupos falangistas que lanzaron tinta contra los carteles anunciadores o por la congregación de feligreses católicos que pretendían disuadir a los espectadores de entrar a las salas. La censura oficial había transigido con el estreno del filme, pero la Iglesia exhortaba a los feligreses a no acudir a verla. El público, por su parte, estaba tan acostumbrado a la tijera de los censores, que algunos creyeron que se les estaba privando del *striptease* y que se había cortado la continuación del espectáculo tras despojarse del guante. Cuentan que hubo avispados que a la salida de los cines vendían fotografías de mujeres desnudas sobre las que se había pegado el rostro de Hayworth²⁶³.

El escándalo que rodeó a la película fue su mejor campaña de publicidad. El morbo alentaría a comprar la entrada, pero también podía ser entendido como un acto de resistencia frente a las imposiciones de la dictadura. Si para el régimen era merecedora de repudio, asistir a su proyección se convertiría en una forma de transgresión política y psíquica contra el sistema social represivo y el control moral ejercido por el Gobierno, el Partido y la Iglesia²⁶⁴.

²⁶³ Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España* (Barcelona: Euros, 1975), 57.

²⁶⁴ Kathleen Vernon, «Reading Hollywood in/and Spanish cinema: From trade wars to transculturation,» en *Refiguring Spain: Cinema, media, representation*, ed. por Marsha Kinder (Durham: Duke University Press, 1997), 35–64.

No podemos más que presuponer cuáles eran las motivaciones que llevaron a una ingente cantidad de personas a ver la película, a pesar de las presiones en contra a las que eran sometidas. No obstante, y reconociendo que carece de valor demoscópico, podemos fijarnos en diversos testimonios orales de jóvenes de entonces, que mayoritariamente se declaraban católicos²⁶⁵. Casi todos los informantes recuerdan que la película fue estrenada en el cine Rialto de Valencia y la polémica que se generó alrededor de ella y de cuanto sobre ella circulaba de boca en boca: que si era un «pecado mortal» y una inmoralidad; que los que iban a ver la película luego no podían comulgar; que «¡Uy!, con el dichoso guante, Dios sabe lo que armaron»; «que era una cosa muy pecaminosa, una cosa muy provocativa, que provocaba a los hombres». Pero, en definitiva, que «fue un *boom* como dicen ahora. Y fíjate si era famosa, que cuando cogían la gripe, decían que habían cogido la Gilda». Una amplia mayoría dice que no fue a verla, pues solían acatar las indicaciones de la Iglesia a la hora de escoger los títulos de la cartelera. Pero hay también un grupo significativo que cuenta que aquello no fue obstáculo para asistir a su exhibición.

Es indudable que la película tuvo un impacto enorme, pero no excepcional si nos fijamos en el que también causó en otros países de nuestro entorno. En Italia, por ejemplo, Vittorio De Sica hace que el protagonista de *El ladrón de bicicletas* (1948) recorra Roma pegando los carteles anunciadores de la película con la efigie de Rita Hayworth y, años más tarde, Pier Paolo Pasolini escribió en su libro *Amado Mio* que la sexualidad de Gilda fue como un grito de alegría, un dulce cataclismo²⁶⁶. Sus significados son filtrados de manera diferente a través de cada contexto nacional e histórico. En el título más representativo del neo-realismo de la posguerra italiana, aquella atractiva imagen de Rita, fumando, con su vestido escotado de satén negro, que su infeliz protagonista fijaba por las paredes de la ciudad, simbolizaba la opulencia de los Estados Unidos frente a la pobreza que padecía el país²⁶⁷. En España, no por menos mísera pero sí por más reprimida, cobraría una fuerza más en la línea percibida por Pasolini, como una pequeña vía de fuga a la transgresión moral.

²⁶⁵ Se trata de un conjunto de fuentes orales obtenidas mediante más de una veintena de entrevistas semiestructuradas a raíz de una investigación sobre las actitudes sociales y políticas en el primer franquismo, cuyos resultados fueron publicados en un libro en 1999, ahora reeditado: Álvaro Álvarez Rodrigo, «Los católicos en el primer franquismo. La vida cotidiana en el barrio del Botánico de Valencia», en *El franquismo en Valencia: formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*, ed. por Ismael Saz y Alberto Gómez Roda (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2025), 265–290.

²⁶⁶ Gundle, *Bellissima*, 109.

²⁶⁷ Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 98-100.

La (des)conexión entre la actriz y el personaje

Los ataques que, desde diversos ámbitos, azotaron la película no se gestaron de la noche a la mañana y ni fueron espontáneos ni previsibles. Unos días después del estreno en Madrid, *Primer plano* publicaba un artículo admirativo hacia la película, como «la producción que mayores y unánimes elogios ha merecido en todas partes». «Una obra maestra» que ha llevado a Hayworth «a la cumbre de la popularidad». El tono del artículo crea la duda de si estamos ante un texto informativo o publicitario, que concluye con la proclama de «Todo Madrid, y pronto toda España, gritará: “nunca hubo una mujer como Gilda”». Dos imágenes de la película, una con un sugestivo camisón y otra la de la famosa bofetada, ilustran la página. Aquello más relevante es la confusión que comienza a crearse entre el personaje y la actriz, a la que se refiere indistintamente como si fuera una sola realidad: «Gilda lo eclipsa todo porque es una nueva Rita Hayworth»²⁶⁸.



Figura 26. *Primer plano* n.º 377, 4 de enero de 1948. Fuente: Filmoteca Española.

²⁶⁸ C. de S., «Gilda», la mujer que despertó la admiración del mundo entero», *Primer plano* n.º 377, 4 de enero de 1948.

El diario *ABC*, en su edición andaluza, utilizaba su imagen como gancho comercial para vender ejemplares y obsequiaba a sus lectores con una fotografía de la actriz que «la gentil estrella de origen sevillano, ha tenido la delicadeza de enviar (...) cariñosamente dedicadas, en recuerdo del éxito obtenido en Sevilla»²⁶⁹.

Por tanto, es difícil atisbar reproches morales en la acogida que el filme obtuvo en sus primeras semanas de estreno. Pero progresivamente, las cosas iban a cambiar. En el mes de febrero, *Imágenes* publicó un texto, que aunque no lleva firma, ofrece la impresión de estar suscrito por la propia actriz. O mejor dicho, por el personaje, puesto que, según reza su titular, «Gilda nos habla de Rita Hayworth» y no al revés. Se trata de un artículo a doble página que suena extrañamente autoexculpatorio. De redacción ampulosa, en él se enmarañan la primera y la tercera persona del singular sin que sepamos bien quién está hablando, «para contar a los lectores lo que ella nunca fue... y lo que en cambio ha sido la actriz encargada de dar voz, cuerpo y color a una heroína sensual y novelesca»²⁷⁰.

El texto comienza con el argumento de que «la voluptuosa mujer creada por E.A. Ellington», que la Columbia ha adaptado al cine, surge de un guion al que ella tuvo que adaptarse. A «su temperamento fogoso», al «*sex-appeal*», al «*glamour*», «*pin up girl*»... «y otras palabritas yankis que para fortuna de los españoles no tienen traducción». Pregunta abiertamente «¿por qué me hacen a mí responsable de las locuras pasionales que cometo en la película de Rita Hayworth? (...) no soy más que un pretexto para lucirse ella».

Para justificar la disociación entre el personaje y la actriz repasa su trayectoria vital y artística. Curiosamente ya no es una compatriota sino una «actriz nacida en Nueva York, pero hija de padres españoles», si bien se debió a «su origen hispano» «que los directores se fijaran en ella». Parece absurdo que justamente en el momento que más se podría henchir el pecho por el triunfo mundial de una española, esta cuestión pase casi inadvertida. Probablemente resultaría problemático ondear la bandera y encender el orgullo nacionalista a partir de una imagen que estaba siendo denostada por importantes sectores del régimen.

Se precisa un descargo de culpas para que, a ojos del algunos, esa misma configuración de mujer seductora que ha llevado a la estrella a los más alto,

²⁶⁹ «Rita Hayworth obsequiará hoy y mañana, con una bellísima fotografía, a todos los espectadores de "Gilda"», *ABC*, edición de Sevilla, 8 de enero de 1948.

²⁷⁰ «Gilda nos habla de Rita Hayworth», *Imágenes* n.º 33, febrero de 1948.

no arrolle su integridad moral. Pero no solo del personaje pues, como ya vimos, también en la biografía de Hayworth había fisuras: «Rita no es la mujer pasional de sus películas. Ni es tampoco una heroína de novela rosa. Otras actrices menos fatales, como Lana Turner y Mauren O'Sullivan cuentan en su haber con más fracasos amorosos». Su divorcio de Ed Judson se dulcifica alegando que el matrimonio fue un error de juventud, propiciado «por un primer impulso y una vehemencia muy española». Fue una «triste experiencia» que, «cuando empezó de nuevo a creer en el amor», la abocó a brazos de un hombre inteligente. Pero para Orson Welles su «verdadero amor» es el arte y no le importaba la «vida hogareña» ni «su hijita Rebeca». Admite que tras la separación se la ha visto en compañía de otros hombres y que por ello hay gente que piensa que su vida privada es como la de Gilda: «Y creo un deber decir que yo soy igual que Rita Hayworth... Pero Rita Hayworth no tiene nada que ver conmigo...»²⁷¹.

Cabe pensar que tras la difusión de este trabajo periodístico se encontrara la mano de la distribuidora de la película que tratara de contener posibles daños colaterales del escándalo causado por *Gilda*. En un mismo sentido, podrían funcionar otras informaciones publicadas por estas fechas por distintos medios que mostraban a Hayworth en escenas familiares y la representaban en el papel de madre.

No obstante, parece que tampoco se renunciaba a jugar a dos bandas, y las cuatro instantáneas que acompañaban el anterior artículo incidían en su vertiente más glamurosa, mientras que en los pies de foto podían leerse frases como «esta expresión de Rita Hayworth requiere los calificativos que le han dedicado: tempestuosa, trepidante, cálida, incendiaria» o «¡La bomba atómica de Bikini!»²⁷².

Este último calificativo se refería a la noticia de que habían bautizado como Gilda a uno de los artefactos con que el ejército norteamericano estaba practicando pruebas nucleares. Las alusiones a este hecho orquestado por el estudio, que provocó la ira de Rita Hayworth²⁷³, eran frecuentes en las revistas desde hacía meses. En el contexto postbélico norteamericano, esta conexión entre la actriz/personaje y la guerra parecía un afortunado acierto para la Columbia, que definía su atractivo sexual como peligroso²⁷⁴. En España, aunque las refe-

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 132.

²⁷⁴ Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 90.

rencias al poderío militar resultaran ajenas, también caló con fuerza su imagen estimulante, que servía de elemento de comparación con las actrices autóctonas. Así, en una columna de *Radiocinema* sobre chismes titulada como «atómica», se comentaba a propósito de Alicia Romay que «cantar esa canción es lo de menos; lo importante es que quien lo cante tenga, como Gilda, sexapal... (sic)»²⁷⁵. O en otra similar de *Primer plano* que «siete veces mejor que Gilda es el castizo piropo que le dijeron a María Paz Molinero»²⁷⁶.

Rita Hayworth es una figura atractiva y moralmente peligrosa a la vez. Sobre todo se teme la libertad sexual de la que hace gala, que es al mismo tiempo la certificación del envidiable deseo que despierta, para hombres y para mujeres. Los periodistas admiten que no les resulta fácil entender cómo Orson Welles ha podido desatender a una fascinante hermosura como ella. Con todo, prevalece la mirada que concede a los cineastas una superioridad respecto a su musa. Las revistas publican reportajes y comentarios sobre ambos, juntos o por separado, pero en los que subyace la idea de que ella debe su éxito a la belleza, sin menospreciar su talento interpretativo, y él, a su genialidad como artista. Una nueva muestra de «auteurismo como canon patriarcal»²⁷⁷.

Sin embargo, tras su divorcio Rita no permanece en casa resignada, como debería hacer un española abandonada por su marido. La separación era admitida por la ley, pero no el adulterio, ya que el matrimonio seguía vigente. Por ello los idilios que se atribuían a Hayworth causaban estupor, pero también un punto de admiración. Una sentencia como la siguiente contendría una fuerte condena moral, siempre que no se diera por supuesto que, como en una comedia romántica, todo se reduce a un flirteo inocente:

La oscilación de la vida sentimental de Rita Hayworth es el centro de la curiosidad de todo el chismorre de Hollywood. Después de su reciente divorcio de Orson Wells, cada cual quiere saber por quién late el corazón de Gilda. Se habló en principio de David Niven. Después del actor Stephen Crane, ex marido de Lana Turner. Más tarde del músico Ted Stauffer, y ahora le toca el turno a Víctor Mature²⁷⁸.

²⁷⁵ Polvorilla, «Columna atómica», *Radiocinema* n.º 144, febrero de 1948.

²⁷⁶ Un espíritu burlón, «Estrictamente confidencial», *Primer plano* n.º 397, 23 de mayo de 1948.

²⁷⁷ Coutel, «El auteurismo como canon patriarcal», 77-94.

²⁷⁸ «Rita reemprende un idilio truncado por su matrimonio», *Fotogramas* n.º 30, 1 de febrero de 1948.

Las revistas dan por confirmado su romance con Mature, pero pronto le asignan otros, como el del actor Peter Lawford, «entusiasmado –¿y quién no? –, pero Rita sigue pensando que es demasiado joven para tomarlo en serio, aunque admite que se divierte muchísimo bailando con él»²⁷⁹. ¿Es posible que aquí el baile sea una metáfora del acto sexual como en *Gilda*? ¿O pensarían los lectores que Rita se conforma solo con salir de copas con sus pretendientes? Ya únicamente esa falta de decoro no sería tolerable para los defensores de la moral nacionalcatólica y si se da a entender que se divierte con amantes, a los que, además, exhibe en público, su condición de mujer pecadora sería una tara inaceptable.

Tal vez sea que su estatus es tan elevado que resulta contraproducente tratar de socavarlo. O que ante esta «hermosa mujer, con sangre y nombre españoles» su estirpe pesa demasiado a la hora de lanzar denuncias. Pero nos encontramos con que sus circunstancias no provocan repudio sino conmiseración, mezclada con una cáustica ironía. En su página tercera, *Primer plano* publica la traducción de «un sabroso artículo de Dorothy Kilgallen sobre los amores de Rita Hayworth». Realizar un repaso de «los hombres que pasaron por su vida» encierra una tácita censura a su comportamiento, pero finalmente se impone su calidad de víctima antes que la de casquivana: «Ella no fue nunca la mujer que escoge, sino la mujer escogida».

El relato, ilustrado con fotografías, parte de su primer matrimonio desgraciado con Ed Judson, que ya no es un generoso magnate sino un «aprovechadón». Luego Rita conocerá el amor con Victor Mature, pero su llamada a filas, en primer lugar, y la intervención del genio Welles a continuación, la conducirán a una segunda boda. «Una espumosa felicidad» culminada con el nacimiento de Rebecca que acabó de nuevo en fracaso. Por último, expone la lista de hombres con los que se le ha relacionado, en la que, además de los ya citados, se añade a Howard Hughes o al «incapturable Jimmy Stewart». Se concluye con el deseo de que «escoja, al fin, y, al fin, sea feliz»²⁸⁰.

Los amoríos de Rita/Gilda se entrelazarán con *Los amores de Carmen* (Charles Vidor, 1948), el título del siguiente proyecto de la actriz. El anuncio del rodaje de una adaptación más de la novela de Prosper Mérimée, de la que se advierte no contará con la partitura de Bizet, levanta suspicacias. Por cuanto tiene de riesgo que se convierta en una «españolada» y por el carácter inequívocamente sensual y transgresor de su protagonista. Ya tendremos ocasión de

²⁷⁹ «Por el ojo de la cerradura», *Fotogramas* n.º 36, 1 de mayo de 1948.

²⁸⁰ «Ahora que Rita está mala, la pobre, he aquí los hombres que pasaron por su vida», *Primer plano* n.º 403, 4 de julio de 1948.

- Yo soy norteamericana – es invariablemente su respuesta.
- ¿Y tu sangre cañí? – le dicen a veces con ánimo de verla sulfurarse.
- Mi madre era franco-irlandesa y yo nací en Nueva York²⁸¹.

Por si no se había captado el mensaje, la corresponsal de *Fotogramas* insiste en que imagina que «a los españoles no les va a gustar ni pizca el saber que Rita no les quiere». A juzgar por algunas fotografías en las que se retrata junto a sus entrevistados y por el tono de sus crónicas, podemos aventurar que Marta Marina Cisternas tendría como guías profesionales a las conocidas periodistas Louella Parsons o Hedda Hopper. *Fotogramas* se convierte en estos momentos en la publicación más beligerante contra la actriz. En ese mismo número, informa que tuvo que repetir seis veces una escena de baile andaluz, «cosa incomprensible en una bailarina que lleva sangre española»²⁸² y en otra sección la ridiculiza a propósito de una instantánea en la que, en su presencia, Joseph Cotten contempla de modo admirativo a otra mujer, a la sazón su esposa, en lugar de a ella: «Quizá por primera vez en su historia sentimental, un hombre no demuestra estar prendido de la encantadora sonrisa de la no menos encantadora Rita»²⁸³.

Es más, no parece haber inconveniente alguno para expresar abiertamente un menosprecio hacia la actriz que raramente se dirige a otras estrellas, tal como muestra este fragmento extraído de un reportaje de *Radiocinema*, que en añadidura le endilga diez años de más a su edad:

Esa ha sido la razón por la que se ha dado una importancia que no tiene a la «estrella» Rita Hayworth, que bordeando los cuarenta asombra al mundo, porque un día se le ocurrió a un productor presentarla como «estrella» con una magnífica peluca rubia y unos trajes que moldeaban su silueta. Rita Hayworth, encerrada en la mediocridad de su primitivo nombre de Rita Cansino, asomó por primera vez el rostro en el cine –entonces sí joven y prodigiosamente bonita– en *Río Rita*, una de las primeras musicales del sonoro, y ha seguido bailando y actuando sin pena ni gloria, porque le hubieran disputado el puesto centenares de mujeres tan bonitas como ella²⁸⁴.

²⁸¹ Marta Marina Cisternas, «Rita no nos quiere», *Fotogramas* n.º 32, 1 de marzo de 1948.

²⁸² «Aquí Hollywood», *Fotogramas* n.º 32, 1 de marzo de 1948.

²⁸³ «Por el ojo de la cerradura: Los encantos de Rita no son apreciados», *Fotogramas* n.º 32, 1 de marzo de 1948.

²⁸⁴ Cecilia A. Mantúa, «El cine es espectáculo», *Radiocinema* n.º 151, octubre de 1948.

En definitiva, parece como si la ambigüedad y las contradicciones del personaje de Gilda se hubieran propagado sobre todos los ámbitos de la imagen de la estrella, como un flujo de vasos comunicantes. Se mueve entre el orgullo por el reconocimiento alcanzado por una artista que, según se dice, debe gran parte de su éxito a su esencia española y la inconveniencia de reivindicar una figura que dista mucho del canon franquista de feminidad. En la cúspide de la fama, los mismos componentes que han fraguado su triunfo la dotan de obstáculos para su aceptación. *Summum* de una feminidad fascinante, ya sea como objeto de deseo masculino o como fuente de inspiración y aspiración de tantas mujeres, se antoja ahora un icono incómodo en el orden moral y nacional, visto desde la perspectiva de la normatividad nacionalcatólica. De ahí la paráfrasis de la famosa expresión atribuida a Rita Hayworth empleada como título a este capítulo: los españoles se acostaron con Margarita Carmen Cansino, por más que disfrazara su identidad española bajo la piel de Rita Hayworth, pero, casi de la noche al día, se levantaron con Gilda y cuanto de perturbación encarnaba su personaje.

No obstante, la expresión está forzada hasta tal punto que subvierte por completo el sentido en que fue originariamente pronunciada: «Los hombres se enamoran de Gilda, pero se despiertan conmigo» (popularizada en la versión errónea de que «se acuestan»). La cita conduce a sentir simpatía por ella como víctima y a distinguir su imagen de la pantalla de la real²⁸⁵. Rita hizo el comentario como un reproche a Virginia Van Upp por socavar su vida privada. Parecía querer decir que los hombres buscan a Gilda en Hayworth y se decepcionan por la personalidad más tímida y tranquila que encuentran²⁸⁶.

Este lamento entroncaba con la idea ya expresada de que la actriz era infeliz por haber caído en brazos de hombres que no supieron amarla ni comprenderla. La cronista de Hollywood Louella Parsons fue una de las principales difusoras de este aforismo, que posteriormente ha sido trasladado acriticamente a casi todas sus biografías²⁸⁷. Sin embargo, en los Estados Unidos, este relato de victimización podía conducir asimismo a uno de resistencia femenina. No es una cuestión baladí, ya que, según un estudio de audiencia de Gallup, la valoración de Rita durante la guerra era solo marginalmente más alta entre hombres que entre mujeres y al acabar el conflicto era más popular entre ellas que entre ellos²⁸⁸.

²⁸⁵ McLean, *Being Rita Hayworth*, 1-2.

²⁸⁶ Stokes, *Gilda*, 60.

²⁸⁷ McLean, *Being Rita Hayworth*, 86-87.

²⁸⁸ *Ibidem*, 219.

Como se ha expuesto anteriormente, el divorcio no era una práctica extendida entre el conjunto de la sociedad norteamericana, pero Hayworth lo hizo hasta en cinco ocasiones. Algunos verían en ello frivolidad ante la institución matrimonial, pero otras mujeres lo interpretarían como una forma de resistir a su relegación al ámbito doméstico. Ella era una madre soltera trabajadora, que no renunciaba a su carrera profesional. Una mujer dañada, como tantas otras, y, en principio débil, maleable y excesivamente ligada a su cuerpo y a su apariencia. Pero al mismo tiempo, era capaz de ser asertiva y franca sobre la naturaleza de la opresión que padecía y desafiante respecto a las convenciones del comportamiento correcto²⁸⁹.

En España, la oportunidad del divorcio había sido cercenada, las opciones de las mujeres para acceder al mercado laboral, dificultadas y la ausencia de la figura paterna en el seno familiar era estigmatizada. El peso que el personaje de Gilda había adquirido en la imagen de Rita Hayworth era tal que prácticamente ambos se habían solapado. Esto favorecía la lectura de la estrella como una narración seudo-cinematográfica. Los *fan magazines* contaban historias centradas en el melodrama, en relatos románticos que a veces acababan en ruptura. Al representar la vida privada de las estrellas, que tanto intrigaba a sus seguidores, las revistas reducían la complejidad social relativa a la feminidad a problemas individuales, y dispensaba dictar evaluaciones sobre su moralidad²⁹⁰.

En el caso de Hayworth, como sucede en el melodrama, la actriz no sería una simple víctima, sino una mujer sancionada por su atrevimiento. El resultado de una vida inmoral, ya fuera por el libertinaje de Gilda o por los divorcios y romances de Rita, era el castigo de la infelicidad. Esta sería la visión propiciada desde las instancias del poder y de la hegemonía masculina. Pero cabía una interpretación alternativa, al igual que sucede con el llamado cine de mujeres y sus discursos incongruentes. La mujer es situada en el centro del universo y sobre ella se desarrolla la trama. Es representada como glamurosa, bella, interesante, y en último término es ella la que tiene que hacer una elección²⁹¹. De igual manera que las espectadoras podían sentir que se sometía a la protagonista de estos filmes a un castigo injusto por su demanda de independencia, Hayworth podía ser compadecida y a la vez reivindicada como una mujer maltratada por pretender escoger su propia vida. Un horizonte complicado de alcanzar para muchas españolas.

²⁸⁹ *Ibidem*, 31-34 y 66-71.

²⁹⁰ Higashi, *Stars, fans, and consumption*, 24-25.

²⁹¹ Basinger, *A Woman's view*, 7 y ss.

El «galimatías» de *La dama de Shanghái*

En este panorama, convergen tres nuevos elementos en la continua reconstrucción de Rita Hayworth como estrella. El lanzamiento de su nueva película en los Estados Unidos, *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1947), que llega a nuestras pantallas en octubre de 1948; al mes siguiente, el estreno en España de *Las modelos* (Charles Vidor, 1944); y la relación sentimental de la actriz con el príncipe Alí Khan, de la que los medios empiezan a ocuparse en 1948.

El anuncio de que Rita iba a trabajar con quien había iniciado un proceso de divorcio era difícil de entender. Se dejaba caer que Welles se regocijaba al impulsarla a encarnar un papel de mujer perversa. Su radical cambio de apariencia, de la larga melena pelirroja al pelo corto teñido de rubio, mereció algunos comentarios, pero no causó la sorpresa que cabría esperar y que sí generó en los Estados Unidos. Se acusaba a Welles de haber destrozado la belleza, el *glamour* y la feminidad de Rita y de transformar a Gilda en Elsa, una esposa asesina que no era del agrado del público²⁹².

Con todo, aquí se augura que la película será un éxito, por el gancho de su director, sus «aventuras policíacas y exóticas» y por la presencia de «la más española de todas las estrellas de Hollywood», que «brilla con toda su gloria de *pin up girl* escultural y perversa y luce una cantidad loca de trajes de baño y de noche sugestivos»²⁹³. Por tanto, su caracterización no se desvía del camino ya emprendido.

La dama de Shanghái vuelve a ligar a Rita Hayworth con el *film noir*, y esta vez de una manera más obvia y con un personaje que se dibuja más nítidamente como una *femme fatale*. Con todo, de nuevo la incertidumbre sobre su decencia flota sobre toda la trama. Una ambigüedad moral que contribuye a dotar de intriga a la película y que se resuelve en el impactante final en la casa de los espejos de un parque de atracciones, en la que su imagen poliédrica queda hecha añicos.

Al igual que Vidor en *Gilda*, Orson Welles emplea la *voice over* del protagonista masculino como narrador de la historia. Un recurso habitual del cine negro que otorga a este personaje una posición privilegiada y omnisciente, que se impone de modo autoritario en el control del punto de vista de la película. La estructura narrativa sitúa al héroe masculino en la búsqueda de la verdad,

²⁹² Gasca, *Rita Hayworth: alma latina*, 80-88.

²⁹³ Simone Radoux, «Buena suerte, mala suerte. Rita y Orson», *Primer plano* n.º 402, 27 de junio de 1948.

en la que la intriga criminal es desplazada del centro por las revelaciones acerca de la protagonista y de la sexualidad femenina²⁹⁴.

En el arranque del filme, Michael O'Hara (Orson Welles) tampoco conoce nada sobre Elsa Bannister (Rita Hayworth), ni tan siquiera su nombre completo. Su encuentro en el Central Park de Nueva York por donde ella pasea en un carruaje le desconcierta: bella, misteriosa, con un aire de superioridad y una mirada que debería ponerle alerta ante el peligro que entraña. Como ya había sucedido en *Gilda* e incluso en *Solo los ángeles tienen alas*, su primera aparición en escena define al personaje. Es el «efecto de primacía» propio del cine clásico, que establece las bases de nuestras expectativas y crea la línea sobre la que se juzgará toda la información posterior²⁹⁵. Si lleva una pistola en el bolso, aunque afirme que no sabe disparar, habría que ponerse en guardia.

Asistimos a cómo progresivamente Michael caerá en las redes de esta seductora mujer-araña. El asalto inicial que Elsa padece en el parque por unos malhechores que pretenden robarle, aunque el espectador adivine que se trata realmente de un intento de violación por mucho que el Código Hays hubiera obligado a cambiarlo en el guion²⁹⁶, no nos induce a creer que es una damisela vulnerable, sino una mujer que incluso en las adversidades es capaz de dominar la situación. Al mismo tiempo, convierte, o mejor dicho condena, dado el tono cínico y pesimista del narrador, a Michael en su salvador.

Toda la película está impregnada de un ambiente turbio y fatalista. El marido, el prestigioso y tullido abogado Arthur Bannister (Everett Sloane) y su desagradable socio George Grisby (Glenn Anders), forman parte de ese grupo que vive entre lujos, pero que son, como en la metáfora que cuenta Michael, tiburones devorándose entre sí.

Centrémonos en cualquier caso en nuestro asunto de interés, que no es otro que Rita Hayworth. Se ha señalado que la película contiene muchos elementos tomados de la vida real entre la actriz y el director, como la desesperación que sentía Welles ante las frecuentes lágrimas de Rita. Pero, sobre todo, se ha visto en el filme la expresión de un cierto sentimiento de culpa, y de liberación, al dejarla morir en la escena final²⁹⁷, abandonada, víctima y

²⁹⁴ Christine Gledhill, «Klute 1: A contemporary film noir and feminist criticism», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 20-34.

²⁹⁵ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), 40-41.

²⁹⁶ Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 134-136.

²⁹⁷ *Ibidem*, 134-136.

verdugo de su propia destrucción, con su reflejo esparcido por el suelo en los fragmentos de espejos rotos.

Con toda probabilidad, la inmensa mayoría de los españoles que acudieron a ver la película no se percatarían de estos mensajes subliminales. Pero aquello que no les pasaría desapercibido sería el radical cambio de apariencia de la actriz. Su pelo corto teñido de rubio eliminaba un rasgo que hasta entonces había sido una de sus principales armas de seducción, y no fue del agrado de sus seguidores. En los Estados Unidos, el público protestó vehementemente por esta conversión, aunque es erróneo, como se ha llegado a afirmar, que *La dama de Shanghái* arruinara su carrera²⁹⁸.

Su nuevo peinado enfatizaba su caracterización como mujer fatal, perversa y traicionera. Como en *Gilda*, disponemos de escasa información sobre su pasado, pero en esta ocasión intuimos que no era sencillamente una bailarina de Nueva York, sino que en el exótico y peligroso Shanghái se ganaría la vida como jugadora y probablemente como prostituta. Posteriormente, Bannister amaga con airear la historia de su esposa, dando a entender que es una mancha execrable. Las posibilidades pues de identificarse con esa mujer resultaban bastante complicadas, por más que no perdiera un ápice de belleza y sensualidad.



Figura 28. Fotograma de *La dama de Shanghái*.

²⁹⁸ *Ibidem*, 220 y 239.

La secuencia en la que se zambulle en el mar y Michael y George Grisby la observan desde el barco mientras toma el sol con su bañador negro resulta elocuente, más aún cuando el segundo emplea un catalejo para disfrutar mejor de su contemplación. Además, el socio recurre a una metáfora que ya había sido utilizada en *Gilda* como sinónimo del acto sexual, cuando vaticina a Michael que ella le invitará a que le acompañe a nadar.

En el mismo sentido operaba el diseño del vestuario. Se trataba de eliminar lo superfluo para resaltar su belleza. Ya fuera con un conjunto de falda blanca y corpiño de encaje bordado o un traje marinero con pantalón corto o un vestido sugerente de raso sin espalda. Para la escena de la muerte y desmitificación de su personaje, un sobrio *tailleur* negro y collar de perlas, que mostraba un cuerpo agresivo con una gargantilla que remite al Oriente y definen la personalidad de Elsa²⁹⁹.

La realización del filme también privaba a su protagonista de otra de las cualidades con que se la había dotado en *Gilda*, su dinamismo, cuyo mayor exponente era su cabello ondulante. Es también una de sus escasas películas de este período en que Rita no ofrece un espectáculo de baile. La cámara tiende a mostrárnosla en una situación estática. Su pasividad instiga a que otros actúen por ella y remarca sus intenciones manipuladoras. Welles la retrata con planos cortos de su rostro, como un modo de acercarse a la psicología del personaje, en los que una iluminación plana transmite la idea de su frialdad, su artificiosidad, su sexualidad apagada o no atendida. Es muy significativo el plano cenital en el que canta en la cubierta del barco. Al parecer, fue Harry Cohn quien impuso que se incluyera un tema musical en el filme por motivos comerciales, si bien su voz volvió a ser doblada a pesar de que una vez más Rita se opusiera a ello³⁰⁰. A diferencia de Gilda para quien cantar y el movimiento era una forma de autoexpresión, el estatismo de su rostro, en el que apenas le vemos mover sus labios, enfatiza su estatus de objeto sexual, oprimido por el peso de la lente. Es asimismo el canto de la sirena que seduce y deja al héroe a merced de su voluntad.

En los Estados Unidos, la transformación física de la actriz a través del peinado fue un acto público que inmortalizaron los fotógrafos. Un testimonio gráfico que, al parecer, aquí no fue distribuido. Fue una audaz jugada publicitaria de Welles, por mucho que, al realizarla sin consultar a la productora, provocara la furia de Harry Cohn. Enfado comprensible, en tanto que el sistema de estrellas se basaba en la inmutabilidad de su imagen, y la de Rita Hayworth se encontraba

²⁹⁹ Belluscio, *Vestir a las estrellas*, 166-167.

³⁰⁰ McLean, *Being Rita Hayworth*, 152-156.

en una trayectoria ascendente, ratificada por la recaudación en taquilla, en la que no había razón que justificase ese arriesgado giro. Un cambio que suponía erradicar el sustrato latino de la actriz y convertirla en plenamente norteamericana, al estilo de otras *femme fatale* como Jean Harlow o Lana Turner³⁰¹.



Figura 29. Fotograma de *La dama de Shanghái*.



Figura 30. Fotograma de *La dama de Shanghái*.

³⁰¹ McLean, *Being Rita Hayworth*, 149-150.

En España, esta metamorfosis, por un lado, sería percibida como anecdótica, según la argumentación que venimos sosteniendo, ya que su caracterización como latina era insustancial y tenía una consideración similar al de otras estrellas de Hollywood. Pero, por otro lado, podía ser utilizada como una razón más con la que sustentar su alejamiento de sus raíces hispanas. Ya bien poco se podía reclamar como castizo de esa mujer fatal rubia, absolutamente ajena al arquetipo de española, incluso para la industria norteamericana. Su descenso del pedestal de las glorias nacionales estaba sentenciado. Sin embargo, su atractivo como estrella se mantenía en lo más alto y todavía iba alcanzar una mayor notoriedad en los siguientes meses.

Hay que indicar que la censura había aprobado el filme, aunque con algunos cortes que, como puede observarse en los cambios de doblaje, afectaban, al menos, a secuencias íntimas entre los protagonistas, que tal vez contribuyeron a aumentar la confusión de una trama ya de por sí enrevesada. Sorprende asimismo que en los programas de mano de la película el vestido rojo de Rita con un amplio escote no fuera cubierto a instancia de los censores³⁰². Por su parte, las críticas fueron variadas. *Primer plano* no acaba de aprobar la película y dice que las interpretaciones son ajustadas³⁰³. *Cámara* afirma que «Orson Welles nos ha defraudado totalmente (...) asunto embrollado y realización vacilante», y no menciona a Hayworth³⁰⁴. Un mayor interés reviste la de *ABC*, en la que leemos: «La película, admirable, solo cuenta un error: Rita. La feminidad –ahora rubia– de la actriz, apenas si cubre su falta de genio». Y añade:

Welles tenía en el momento de rodar la cinta otras preocupaciones más hondas que mostrar al espectador las cualidades esmeraldinas de la mujer que escogió. Así como pretende manejar a la actriz como artista capaz de una buena ficción dramática, y no la hizo bailar, ni oruguear verticalmente, ni, en fin, enseñar cuánto debe ser recatado³⁰⁵.

Apunta que el público protestó al final de la proyección a pesar de que «la mano maestra del director» sabe mantener el interés, pero que su decepción proviene porque «iban a ver a Gilda y se encontraron con una actriz mediocre». El texto da la impresión de tratarse de un ajuste de cuentas con la estrella no

³⁰² Llopis, *La censura franquista en el cartel de cine*, 240.

³⁰³ Gómez Tello, «La dama de Shangai», *Primer plano* n.º 417, 10 de octubre de 1948.

³⁰⁴ «La dama de Shangai», *Cámara* n.º 139, 15 de octubre de 1948.

³⁰⁵ L. de A., «La dama de Shangai», *ABC*, 2 de octubre de 1948.

ya por su interpretación actual sino por la anterior, a pesar de que reconoce que eso era precisamente lo que atraía a la gente a la sala. Bien puede ser un intento de arrumbar cuanto de ejemplar haya sido glosado hasta entonces.

Quizá la mejor síntesis de lo que supuso la cinta la podemos hallar en la crítica de *Fotogramas*:

Película que no deja indiferente al público (...) Unos se indignan, otras se entusiasman. (...) [los] que acudieron atraídos por el señuelo de una posible segunda Gilda, se sienten defraudados, y los eternos contemporizadores, unidos en esto los eternos maliciosos, creen hacer el gran descubrimiento el superchévere que la censura haya mutilado la cinta, dejando la deshilvanada al cortar aquí. (...) Un tercer grupo, en fin, los más optimistas, o los mejor intencionados, cierran los ojos a lo confuso de la acción³⁰⁶.

El crítico se suma a las voces que opinan que la película es un «galimatías» y lanza una advertencia a los fans de la actriz:

A los que no admiten ver en Rita Hayworth sino a Gilda, que la actriz o el actor que se estereotipan en un solo papel, en un único personaje, no merecen nombre de artistas y que si nuestra americanizada compatriota suscita su admiración, deben esperar de ella ese algo más...³⁰⁷.

Acierta probablemente el crítico en detectar la controversia y el desconcierto que estaba causando la actriz. En un texto en el que además será una de las últimas veces que las revistas se refieran a ella como «compatriota», aunque sea descafeinada por su americanización.

Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Lana Turner... ¿Quién es la peor de las mujeres fatales?

La exportación de títulos de cine negro trajo consigo la de personajes caracterizados como mujeres fatales. Perversas que arrastraban a los héroes a la desgracia mediante sus artes seductoras, que si en los Estados Unidos expresaban las convulsiones de la posguerra en cuanto a los cambios en las relaciones de

³⁰⁶ «La dama de Shangai», *Fotogramas* n.º 48, 1 de noviembre de 1948.

³⁰⁷ *Ibidem*.

género, en España cobraban fundamentalmente una utilidad ejemplarizante, que había de servir a los hombres para no dejarse cautivar por las bajas pasiones y a las mujeres para advertirles de adónde les conduciría los malos comportamientos. Sin embargo, como hemos visto, la *femme fatale* ofrecía la posibilidad de una lectura transgresora que debía ser vigilada, si bien no todas ellas eran igual de peligrosas. Fijémonos en algunos de estos casos.

Cuando, en marzo de 1947, *Perdición* (Billy Wilder, 1944) fue aquí estrenada causó conmoción por la crudeza de su trama, que fue calificada de «tesitura morbosa». El crítico de *ABC* advertía que «ofrece complejidades de índole anormal y amoral», aunque se reconozca que es precisamente esto lo que provoca que las salas donde se proyecta estén «casi siempre rebosantes». Admitía que «la película es magnífica», pero censuraba a esa «sirena rubia que con malas artes atrae al campo de sus perfidias, de sus infamias, más bien, a un pobre y honrado agente de seguros», por más que el personaje de Fred McMurray tenga poco de inocente. Añadía que «la Stanwyck ya está entrada en años, sin que eso quiera decir que sus encantos femeninos hayan sufrido detrimento»³⁰⁸. Una recepción del filme alineada con lo que ya habían percibido los censores al autorizarla para mayores de dieciséis años. Reconocían su «extraordinario interés dentro de su género», aunque advertían una «cierta morbosidad y alguna escena cruda», al parecer, compensada porque «los criminales hallan en el mismo crimen su castigo»³⁰⁹. En un mismo sentido, otros críticos no ponían reparos a una «de las mejores cintas del género» y valoraban como «excelente» la interpretación de la actriz, aunque en un registro diferente al suyo habitual³¹⁰.

Las revistas españolas subrayaron este giro en su carrera, que hasta entonces solían asociar al reputado director Frank Capra, con quien había rodado tres películas, y a la *screwball comedy*, con títulos populares como *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941) o *Bola de fuego* (Howard Hawks, 1941), ambas estrenadas en 1944. En ellas daba vida a mujeres fuertes y de moral dudosa, pero de buen corazón, que acababan en un final feliz romántico. Eran sexualmente agresivas, jugaban al engaño y difuminaban los límites entre la chica buena y la mala, entre la virgen y la vampiresa³¹¹.

³⁰⁸ Miguel Ródenas, «Perdición», *ABC*, 7 de marzo de 1947.

³⁰⁹ *Perdición*. Expediente de censura n.º 06926 (1947). Archivo General de la Administración.

³¹⁰ Gómez Tello, «Perdición», *Primer plano* n.º 334, 9 de marzo de 1947.

³¹¹ Molly Haskell, «Barbara Stanwyck. Dreams of starting over», *Sight & sound* 29, n.º 3 (2019), 36-41.



Figura 31. Fotograma de *Perdición*.

En todo caso, la perversidad de Phyllis, el personaje interpretado por Barbara Stanwyck en *Perdición*, no generaba dudas y era complicado sentirse identificada con ella ante esa completa falta de escrúpulos. Se podía admirar su astucia, pero no era un arquetipo de mujer que reivindicar. Por ser tan condenable, no era moralmente peligrosa. Resultaba sencillo encasillar al personaje sin que desbordase la ficción ni contaminase a la estrella. De hecho, la prensa transmitía una imagen de Stanwyck como una trabajadora metódica y una esposa ejemplar. Se decía que formaba junto al actor Robert Taylor uno de los matrimonios más felices de Hollywood. Se evitaba airear que era divorciada y, no está claro si por ignorancia o de forma deliberada, se tergiversaban las informaciones sobre el hijo que había adoptado con su primera pareja, del que se llegaba a afirmar que fue una decisión tomada más tarde junto a Taylor. Era frecuente que los periodistas recordaran sus orígenes humildes, y que quedó huérfana de muy niña. Tal vez por ello, Hollywood la situó en diversos *cross-class romance films*, como en los arriba reseñados, que remitirían a su propio ascenso social a través del estrellato³¹².

³¹² Stephen Sharot, «Social class in female star personas and the cross-class romance formula in Depression-era America», *Screen* 56, n.º 2 (2015), 172-194.

Su carrera en esos años ha sido comparada con la de Ginger Rogers y Claudette Colbert, en tanto que las tres habían despegado en la década anterior interpretando a chicas alocadas en comedias de evasión frente a la Gran Depresión y que tras la contienda mundial, entradas ya en la madurez, se orientaron hacia el drama. Entre tanto, fueron llamadas a ejercer como esposas ejemplares en tiempos de guerra. Tal vez la vertiente más ordinaria de una Stanwyck, que a veces resultaba ruda y de una sensualidad terrenal, pudiera ayudar a esta identificación. Su separación de Taylor cuando este fue alistado para marchar al frente reforzaría esta imagen. Pero este potencial quedaba limitado por ser una familia imperfecta, sin hijos propios, lastrada por los rumores de separación, y contribuyó a que no fuera sencilla su encarnación en ese ideal, que concluyó definitivamente en 1951 con el divorcio de la pareja de astros³¹³. Consideraciones que, a fin de cuentas, tampoco tuvieron en España trascendencia alguna.

Forajidos (Robert Siodmak, 1946) comenzó a proyectarse en febrero de 1947 en Barcelona y en el mes de abril, en Madrid. Por lo tanto, tan solo unos meses antes que *Gilda*. Ambos filmes, que comparten características propias del cine negro, guardan ciertas similitudes en cuanto a su protagonista femenina. Con todo, las ambigüedades que presenta Gilda como mujer fatal no encuentran contrapartida en la Kitty Collins a la que da vida Ava Gardner. Su personaje no ofrece interrogantes en cuanto a su egoísmo, su capacidad de manipulación y la falsedad de sentimientos. Su traición al Sueco (Burt Lancaster), un antihéroe ingenuo y de buen corazón que se ha enamorado perdidamente de ella, causa rechazo en la audiencia; pero en la secuencia final, ante la agonía mortal del gánster con quien se ha casado, demuestra que tan solo la codicia le unía a su marido. Así pues, nuevamente, la identificación resulta compleja, a pesar de la belleza y las dotes de seducción que despliega.

Su primera aparición en escena es subyugante, con un traje de satén negro que recuerda al que lucía Hayworth en su actuación de *Put the blame on Mame*. Apoyada sobre el piano interpreta un canto de sirena que hechiza al Sueco y que ya nos permite adivinar el camino que le ha conducido a su trágica muerte, a la que hemos asistido en el arranque del filme. A través del montaje, observamos cómo en ese intercambio de miradas que se buscan y se rehúyen él queda

³¹³ David M. Lugowski, «Claudette Colbert, Ginger Rogers, and Barbara Stanwyck: American homefront women», en *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, ed. por Sean Griffin (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011), 96-119.

irremediamente atrapado. La iluminación resalta la belleza, extraña e imperfecta, de Ava Gardner, y la configura como una criatura felina cuyo magnetismo sexual es capaz de hacer perder la cabeza a los hombres³¹⁴.



Figura 32. Fotograma de *Forajidos*.

Forajidos fue la película que la convirtió en estrella de Hollywood y la primera vez que los españoles pudieron verla en la pantalla. Sin embargo, no era en absoluto una desconocida para los aficionados al cine, pero no por sus cualidades artísticas sino por sus relaciones sentimentales. La habían descubierto en 1942 como la sorprendente esposa de Mickey Rooney, por entonces uno de los astros más populares del mundo. Se daba a entender, equivocadamente, que la Metro Goldwin Mayer la había contratado acto seguido, cuando realmente el estudio se opuso a la boda y no aprovechó la fama adquirida para proyectar la carrera de Ava hasta años más tarde³¹⁵. La pareja se divorció a los pocos meses, y a este enlace le siguió otro aún más acelerado y fugaz con el célebre músico de jazz Artie Shaw, a la sazón exmarido de Lana Turner. Todo ello, motivos más que suficientes para que las revistas publicaran fotografías tanto de sendas ceremonias como retratos de la actriz, en los que se alababa su belleza.

³¹⁴ Karina Longworth, *Seduction: Sex, Lies, and Stardom in Howard Hughes's Hollywood* (Nueva York: Harper Collins, 2018), 258-259.

³¹⁵ *Ibidem*, 222-224.

De esta manera, nos encontramos ante dos personajes de ficción coetáneos al de Gilda: la Phyllis de *Perdición* y la Kitty de *Forajidos*. Ambas rodeadas igualmente por una aureola de mujer fatal, pero que no suscitaron un grado similar de inquina al que se dio en las reacciones contra la película de Rita Hayworth. Por supuesto, el éxito de esta última alcanzó una resonancia de la que no dispusieron las otras dos, por mucho que sean consideradas unos de los mejores títulos del género negro. Probablemente se deba a que *Gilda* es un personaje ambivalente y no una verdadera *femme fatale*. Sobre el guion, la respuesta a si es una chica decente es afirmativa, pero ya sabemos que las cosas no están tan claras. Es esa ambigüedad moral del personaje, ya sea por elección o porque los fines justifiquen los medios, lo que convierten a Gilda en un tipo de mujer en absoluto tolerable para el nacionalcatolicismo.

Estos no son, por descontado, los únicos factores que pueden ayudar a explicarlo. Un tercer elemento clave es su representación erótica y la agencia sexual con la que se desenvuelve el personaje. Es cierto que también se da en las otras, pero no de un modo tan contundente. Gilda se ofrece como objeto de deseo y a la vez se erige como dueña de su propio cuerpo, y no de una manera clandestina, sino reiteradamente a la vista de todos. Tal vez por ello sorprende tanto que la censura autorizara la exhibición de la película, cosa que no sucedió con otro título, cuya protagonista habría disputado a Rita la cima del escándalo. Nos referimos a Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946). La actriz se convirtió en la España de los cuarenta en una mujer fatal de papel, no de celuloide. Un mito sexual cinematográfico que se construye sobre imágenes estáticas y no en movimiento sobre la pantalla. La razón es evidente. Las revistas publicaban abundantes informaciones y fotografías de la estrella, pero ninguna de sus películas pasó por la cartelera hasta el último tercio de la década.

La encontramos por primera vez entre sus páginas con motivo del estreno en los Estados Unidos de *Las chicas de Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1941). Fue su primer papel protagonista, junto a James Steward, Hedy Lamarr y Judy Garland. Irónicamente era la historia de tres chicas que aspiran a ser estrellas, en la que el personaje de Turner es *descubierto* en los grandes almacenes donde trabaja. El guion fomenta así la propia leyenda de la actriz, que arranca cuando un cazatalentos se fijó en una atractiva jovencita sentada en la barra de una heladería. Es, pues, una chica común, con lo que se incide sobre el lado ordinario que siempre acompañó la configuración de Lana Turner como estrella³¹⁶.

³¹⁶ Richard Dyer, *Only entertainment* (Londres: Routledge, 1992), 79-87.



**Figura 33. *Cámara* n.º 15-16, diciembre-enero de 1943.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.**

Su divorcio con Artie Shaw, tras solo cuatro meses de convivencia, acrecentó su fama, atizada, primero, por dejarse ver frecuentemente en locales de fiesta acompañada por diferentes hombres, y más tarde por contraer un nuevo matrimonio no menos impulsivo ni rocambolesco. Estando ya embarazada, se enteró de que el enlace no era legalmente válido porque su segundo marido, el buscavidas Steve Crane, no había formalizado el divorcio con su anterior esposa. Para evitar ser estigmatizada como madre soltera, se volverían a casar, aunque al cabo de dos años la ruptura fue definitiva. De manera que con solo veinticuatro años, los continuos escándalos amenazaban con hundir su incipiente carrera. En cambio, esta mala publicidad resultó ser finalmente un incentivo, que la Metro empleó para promocionarla³¹⁷. Se dio una excepcional interconexión entre los personajes que interpretó en la pantalla y los episodios de su vida privada aireados por los medios, de manera que a menudo unos parecían ser el eco de los otros³¹⁸. En este sentido, sería comparable con Rita Hayworth como

³¹⁷ Basinger, *The star machine*, 181-201.

³¹⁸ Dyer, *Only entertainment*, 79.

ejemplo de estrella manufacturada, ya que solo era caracterizada en papeles que el público pudiera reconocer como verosímiles en su vida, supuestamente real, proyectada por los medios. Su fama no se edificaba en el éxito de sus películas, sino en su imagen de reina del *glamour* y la seducción³¹⁹.

Mientras, en España tan solo se sabía de *Las chicas de Ziegfeld* y del resto de títulos en los que participó a principios de los cuarenta junto a otros astros de la Metro por las escasas referencias en la prensa. Esto no era un estorbo para que la actriz fuera adquiriendo cada vez una mayor popularidad. Fue entonces cuando se empezó a construir la imagen de la «nueva estrella refulgente en el firmamento de Hollywood, a la que se augura un porvenir de excepcional esplendor. Lana Turner tiene el cabello rojo flameante, los ojos color avellana y una «figura perfecta»³²⁰.

Se publican fotografías que resaltan su sensualidad y belleza, se la compara con Jean Harlow y se cuenta que en los Estados Unidos se la considera un peligro para los maridos. Un reportaje de *Cámara* recupera sus posados que le valieron «el título de *sweater girl* (la muchacha del jersey)», que a los dieciséis años le proveyó de una legión de admiradores. Dice que los periódicos la llamaban «la novia de América», el tipo de chica «con el que soñaba toda la juventud universitaria norteamericana. Era también la muchacha con la que todo marinero de los Estados Unidos desearía encontrarse en una isla desierta...»³²¹. La carga sexual es un elemento fundacional de la imagen de la chica de familia humilde que llega a ser estrella. En ella se combina lo ordinario y extraordinario, de la que esa prenda carente de *glamour* es la mejor muestra: Un simple suéter, barato y práctico, se troca en una ropa descaradamente erótica al ceñir sus senos, y transforma a la chica de la puerta de al lado en una bomba sexual³²².

Una revista afirma que «su rutilante belleza inspira y pone en boca de todos sus admiradores del mundo entero los más sorprendentes elogios y toda suerte de alabanza»³²³. Es el comentario a un retrato a toda plana de la actriz. Una de las tantas fotografías publicadas en estos años que ponen en evidencia su gran sensualidad. En estas páginas, los periodistas insisten igualmente en su fama de devorahombres, en que los romances no le duran más de un mes, que es la «campeona de conquistas y amoríos» o «el sarampión de Hollywood de quien

³¹⁹ Basinger, *The star machine*, 181-182.

³²⁰ «Biografía gráfica de Lana Turner», *Primer plano* n.º 51, 5 de octubre de 1941.

³²¹ David Bosch, «Lana Turner tomaba un refresco de fresa cuando la fama llegó hasta ella», *Cámara* n.º 45, 1 de noviembre de 1944.

³²² Dyer, *Only entertainment*, 81-83.

³²³ *Cámara* n.º 70, 1 de diciembre de 1945.

todos se enamoran». Expresiones que connotan tanta admiración como desprecio, y probablemente temor, hacia una conducta que ojos de las autoridades franquistas son reprobables moralmente.

El cartero siempre llama dos veces hubiera sido el *sumum* de su transgresión. Pero la censura no tuvo ninguna duda de que era «inaceptable», y sentenció que es «monstruosa» y que está «archiprohibida». En sus informes, los censores consideraron que «resume tal cantidad de motivos disolventes que resulta una verdadera escuela de criminalidad y vileza, sin que por otra parte, los protagonistas resulten repelentes, ya que por el contrario, casi tienen incluso un tinte atractivo en ella e ingenuo en el otro»³²⁴.



Figura 34. Fotograma de *El cartero siempre llama dos veces*.

La primera aparición en pantalla del personaje de Cora es tan icónica en la historia del cine como la ya comentada de la protagonista de *Gilda*. Un lápiz de labios rueda por el suelo para que acto seguido la cámara nos descubra a una despampanante Lana Turner vestida enteramente de blanco, desde sus zapatos hasta su turbante, pasando por unos pantalones cortos y un corpiño escotado. Una carnalidad que ciertamente abrasaría la tijera de los censores. Si su indumentaria nívea pretendía transmitir una bondad que dulcificara el

³²⁴ *El cartero siempre llama dos veces*. Expediente de censura n.º 8090 (1948). Archivo General de la Administración.

personaje, como al parecer era la intención del director, su efecto fue el contrario, ya que emanaba una sexualidad perversa³²⁵. La Cora de Turner quedó catalogada, junto a la Phyllis de Stanwyck, como una de las encarnaciones más poderosas de la *femme fatale* en la pantalla. Sin embargo, esta mirada deshumanizadora del personaje no tiene en cuenta que Cora no actúa simplemente por maldad, sino que es una mujer confinada a una vida doméstica convencional junto a un marido con el que se casó por seguridad económica y no por amor, y que ahora la obliga a recluirse en un lugar remoto para que cuide a su cuñada. El crimen es la vía que encuentra para no renunciar a sus sueños³²⁶. Su acción no merecería disculpas, pero tal vez muchas mujeres verían en ella un reflejo de sus propias frustraciones.

A su enorme erotismo, se añadía una historia turbia que condenó la película al ostracismo en España. Con anterioridad al estreno, la prensa había informado de la adaptación de la novela homónima de James M. Cain, y de las buenas críticas que había cosechado. Asimismo, anticipaba que una de las claves de su éxito radicaba en «la belleza perturbadora de la “star”»: «Nunca estuvo tan linda, tan atrayente, tan sugestiva. ¡Nunca Hollywood materializó mejor la tentación! ¡Oh, Lana Turner! Yo también sería capaz de pelear por ti»³²⁷. Habría que esperar al estreno de *El extraño caso del Dr. Jekyll* (Victor Fleming, 1941), en noviembre de 1947 en Barcelona y en enero de 1948 en Madrid, para que el público español pudiera disfrutar de la actriz en la pantalla. Con todo, su papel en este filme no correspondía con el que interpretaba en la vida real, que había encandilado a sus seguidores. Su caracterización como una mujer victoriana ingenua fue considerado un error de *casting* que no se volvería a repetir³²⁸. Con similar retraso se exhibirían otros títulos protagonizados por Turner como *Quiero a este hombre* (Jack Conway, 1941) o *Senda prohibida* (Mervyn LeRoy, 1941), mientras que otra media docena no fueron aquí distribuidos.

No fue necesaria tanta espera para disfrutar de *La calle del Delfín Verde* (Victor Saville, 1947), *La rival* (Mervyn LeRoy, 1948) y sobre todo *Los tres mosqueteros* (George Sidney, 1948). En diciembre de 1949, su Lady de Winter, tan bella y seductora como taimada, era capaz de engatusar tanto a D'Artagnan, a quien interpretaba Gene Kelly, como a los espectadores que la admiraban

³²⁵ Belluscio, *Vestir a las estrellas: la moda en el cine*, 191.

³²⁶ Grossman, *Rethinking the femme fatale in film noir*, 41.

³²⁷ Raúl Faria de Fonseca, «Lana Turner y la más famosa frase de la guerra», *Primer plano* n.º 311, 29 de septiembre de 1946.

³²⁸ Basinger, *The star machine*, 196-198.

desde las butacas. Es una vampiresa traspasada del género negro al de aventuras, que arrastra a los hombres a la perdición por tal de conseguir sus propósitos. La hermosura de su rostro es su arma demoledora. Velada entre sombras en su primera aparición en el interior de un carruaje, para luego emerger a luz con todo «su fulgor de arpía». Su decapitación es asimismo una metáfora, después de urdir un engaño, cuando encerrada en una mazmorra, desprovista de lujos y con la caballera dorada suelta, oraba con fingido gesto contrito antes de cometer su último y más vil crimen³²⁹.

A pesar de su patente ruindad, el mosquetero Athos, de noble cuna, con quien se casó cuando era una joven campesina y a quien acto seguido traicionó, es incapaz de dejar de amarla hasta el mismo instante en que la pone en manos del verdugo para su ejecución. Y es también una mujer marcada, con una flor de lis inscrita a fuego sobre la piel de su hombro para que todo aquel que alcance a atisbar su desnudez esté advertido del riesgo en que incurre. No hace falta insistir en la moraleja, más aún cuando su antagonista femenina es la bondadosa esposa de d'Artagnan, a quien da vida June Allyson, contrapunto de Lana Turner dentro y fuera de la pantalla. Junto a Dick Powell formaba «el matrimonio más feliz de Hollywood»³³⁰, y las revistas la presentaban reiteradamente como prototipo de la esposa ideal.

El personaje de Turner en *Los tres mosqueteros* era la confirmación de un magnetismo destructor del que se hacían eco las páginas de las revistas. Su último tórrido idilio había sido, ni más ni menos, que con el galán Tyrone Power. Se la acusaba de haber provocado la ruptura con su esposa, la actriz francesa Annabella, para al poco tiempo abandonarlo y casarse con el millonario Bob Topping.

Hasta para los estudios de Hollywood tanta intensidad sentimental resultaba arriesgada, y por ello su imagen era contrarrestada con la distribución de numerosas estampas familiares, en la que la actriz posaba junto a su hija. Se advertía de que su realidad auténtica era la de madre feliz y entregada. En un reportaje gráfico de *Primer plano* sobre la nueva ceremonia nupcial aparece su hija como «damita de honor» acompañando a los novios³³¹. El texto de la crónica adopta un leve tono cínico con referencias a su anterior amante o recordando su apelativo de «chica del *sweater*». Pero las fotografías resultarían provocadoras, en tanto que normalizan un modelo de familia no tradicional.

³²⁹ Roberto Amaba, *¡Esas mujeres!: retratos del Hollywood dorado* (Valencia: Shangrila, 2022), 119-122.

³³⁰ «Fuera del paltó», *Cámara* n.º 116, 1 de noviembre de 1947.

³³¹ «Se casó Lana Turner», *Primer plano* n.º 396, 16 de mayo de 1948.



Figura 35. Cámara n.º 66, octubre de 1945. Fuente: Filmoteca Española.

¿Hasta qué punto estas miradas contrapuestas entre su imagen seductora y la maternal suponían un balance en los mensajes o un cortocircuito en sus posibles interpretaciones? En el discurso nacionalcatólico, la utilización de la sexualidad como *arma de mujer* no era una simple impostura que pudiera fácilmente perdonarse. La decapitación de Lady de Winter tendría su correlato en la condena moral por una vida plagada de romances y escándalos. No era esa, en absoluto, una actitud tolerable en una mujer, por más que cumpliera a su vez con su rol de madre. Es más, ¿era posible ser una buena madre si se carecía de virtud? ¿Cómo se podía de este modo transmitir una formación cristiana a los hijos? No, desde luego, Lana Turner era una estrella incómoda. Pero tan atractiva... Tal vez por ello las revistas alertan a las lectoras de «los espantosos idilios» y de su «triste historia», pues «con este rostro no debiera ser desgraciada. Pero Lana Turner confiesa que lo es». El motivo es que no ha encontrado la estabilidad en el amor. «Está dentro de ese tipo de mujeres

“glamour”, demasiado bellas y publicitarias, con las que nadie se casaría»³³². Una aseveración incongruente si se tiene en cuenta que iba por su tercer marido y que solo se explica como un aviso para navegantes.

Las modelos problemáticas para el franquismo

Debido a la desconfianza que *La dama de Shanghái* generaba entre los directivos de la Columbia, que obligaron a Orson Welles a acometer importantes cortes en el metraje, su estreno en las salas norteamericanas fue posterior al del siguiente filme rodado por Rita Hayworth, *La diosa de la danza* (Alexander Hall, 1947). En España, este desfase no se dio, puesto que este último título llegó a los cines en octubre de 1949, es decir, un año más tarde que el primero. Sin embargo, tuvo lugar uno mucho mayor. Al mes siguiente, comenzó a proyectarse en las salas *Las modelos*, una producción de 1944.

Las repercusiones en la construcción de la imagen de la estrella son distorsionantes. Se trata de una película que hay que englobar entre el grupo de comedias sentimentales que pretendían proporcionar vías de escape durante los momentos de tensión bélica. De las rodadas por Hayworth, aquí solo se había exhibido *Bailando nace el amor*, pero lo que sí es trascendente es que ahora cada título era inevitablemente interpretado tras el terremoto de *Gilda*. Su nueva presencia en la pantalla estaba mediatizada por el significado que la estrella había adquirido en esos momentos. Asimismo, su relación sentimental con el príncipe Alí Khan ya había saltado a la prensa, y no deja de ser curioso que uno de los personajes del filme, precisamente un adinerado empresario que la pretende y que le ofrece el acceso a un mundo de lujo, se dirija al suyo, casualmente, como «princesa».

La estrella era obviamente el gancho comercial de la película, y en concreto la oportunidad de verla en España por primera vez en technicolor. Los anuncios promocionales destacaban esta característica del filme y acompañaban como reclamo que se trataba de una «revista» para disfrutar de «¡Lujo! ¡Belleza! ¡Alegría!»³³³. Ese mismo sentido del espectáculo, los números musicales y la belleza de las bailarinas, eran igualmente destacados en las críticas, que también remarcaban su tono amable de comedia romántica. En general, el papel de Rita Hayworth no fue especialmente reseñado, si bien *Fotogramas* tampoco evitó echar la mirada atrás y se congratulaba de recuperar la mejor versión de la actriz,

³³² «Los espantosos idilios de Lana Turner», *Primer plano* n.º 444, 17 de abril de 1949.

³³³ Publicidad de «Las modelos», *ABC*, 8 de diciembre de 1948 y 23 de diciembre de 1948.

sin «el alboroto de Gildas ni el «error» de *La dama de Shanghai*. Simplemente una muchacha «que canta de modo encantador, y posee una personalidad atractiva a quien es grato admirar» sobre el «fondo frívolo» del *music-hall*³³⁴.

Por tanto, se podía inferir que Hayworth había descarrilado una carrera, que debía haberse mantenido en los cauces del género musical. Una historia de la que además se desprendían algunos mensajes conservadores respecto a las relaciones de género. Rusty Parker (Rita Hayworth) es una bailarina de un club nocturno de Brooklyn que es tentada a triunfar en Broadway, pero que finalmente renuncia a convertirse en una figura del teatro musical por fidelidad a su novio Danny (Gene Kelly). La elección entre la carrera y el amor, que aquí en España a menudo los periodistas planteaban a las actrices cinematográficas, se salda con una respuesta normativa. No obstante, su novio no le exige que deje el trabajo, sino que continúe haciéndolo junto a él, aunque sea en un ambiente modesto. Rusty renuncia a los oropeles y a la fama en favor de la camaradería con su compañero, si bien realmente es una posición subordinada puesto que él es el director del espectáculo. De todas maneras, como alegoría de la domesticidad resulta forzada, y el coste de su sacrificio de ascenso social, elevado. Con todo, la recompensa vale la pena, ya que su inmersión en el mundo de los ricos le estaba conduciendo hacia el alcoholismo, por mucho que simplemente se sugiera, y a un estado depresivo. En contraste a esta dura advertencia contra la aventura de volar, la alegría del baile final expresa la felicidad del retorno al hogar. Por si fuera poco, no debemos creer que estamos ante un episodio aislado. Hayworth se desdobra en el papel de su abuela Maribelle, que vivió justamente su misma experiencia. Gracias al acierto de su antepasada, que como se encarga de pregonar la protagonista disfrutó de una vida muy feliz, el ciclo reproductivo no se ha interrumpido y se refuerza así el valor capital de la familia. A saber, nada disonante con el discurso de género y pronatalista auspiciado por el régimen.

No obstante, la exhibición de su cuerpo en diferentes secuencias del filme, si bien erotizado en mucha menor medida que en los últimos filmes estrenados, no se ajustaría de igual modo al discurso de la represión moral. Probablemente, porque más que ante la advertencia de una pulsión que debe ser reprimida, nos encontramos, en el sentido apuntado por Michel Foucault, ante una determinación del objeto de deseo y de sus límites. El sexo no es cosa que el poder solo juzga sino que administra y regula, dado que hay una necesidad de reglamentarlo «mediante discursos útiles y públicos»³³⁵. Y así sucede también con

³³⁴ «Las modelos», *Fotogramas* n.º 49, 15 de noviembre de 1948.

³³⁵ Foucault, *Historia de la sexualidad*, 34.

la mojigata censura franquista. En el filme, se nos consiente contemplar a mujeres bonitas que enseñan las piernas y el torso y lucen vestidos escotados en un espectáculo de variedades. Nos trasladan a un ambiente de frivolidad poco recomendable, pero que tampoco era escandaloso en el ambiente nocturno de las grandes ciudades.

Algunos autores han subrayado igualmente la cosificación a la que eran sometidas las bailarinas en esta como en otras cintas similares. Estas mujeres se situarían bajo la mirada apreciativa de la audiencia masculina, dominante y privilegiada en el devenir de la historia³³⁶. Son producciones que se mantienen en la línea original del género que, ambientadas en el mundo del espectáculo, integra las actuaciones en la propia trama. En *Las modelos*, no obstante, nos encontramos ante una de las primeras películas renovadoras del género, gracias a las coreografías vanguardistas y a la puesta en escena introducidas por Gene Kelly³³⁷. Es innegable que las coristas se constituyen como objeto para el placer visual, pero es discutible que su contemplación solo pueda ser interpretada de este modo. Mediante su cuerpo, la mujer puede expresar también una transgresión sexual como desafío a la normatividad de género. Sobre la pantalla, estas actrices rememorarían a las artistas del espectáculo, que ya al menos desde del período finisecular, utilizaban su capacidad de seducción como un instrumento de acceso a la celebridad, y ponían en evidencia que el conflicto entre cosificación y agencia femenina, entre reificación y empoderamiento, son difíciles de resolver³³⁸.

En este caso, asistimos además a la transformación de la humilde corista en chica de portada, que es la traducción del título original de la película. A través de la cosmética y el vestuario, Rusty alcanza la cualidad del *glamour*. Esta secuencia es una sucesión de planos de gente que pulula alrededor de la protagonista para ofrecerle ropas, maquillarla o peinarla. El espectador disfruta del proceso y admira su resultado: así es como debe ser una mujer, y todas deberían asemejarse a ella, parece decirnos³³⁹. Se puede interpretar como una reducción a un producto mercantilizado, ya sea para el voyerismo masculino o la imitación consumista femenina. Pero también, nuevamente, como una posición de empoderamiento y de éxito profesional, a la que significativamente tendrá que renunciar para convertirse en una feliz esposa ordinaria.

³³⁶ Vincent, «Rita Hayworth at Columbia».

³³⁷ Miret, *Películas clave del cine musical*.

³³⁸ Isabel Clúa, *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle* (Barcelona: Icaria, 2016), 9-13.

³³⁹ Basinger, *A Woman's view*, 144-149.



Figura 36. Fotograma de *Las modelos*.

En añadidura, cuanto ha conseguido no se lo debe a su pareja, y aunque sea la chica de la portada, no es, al igual que Rita, una mujer pasiva, pues sabe actuar y bailar y vive de su talento. En una de sus discusiones, precisamente Rusty acusa a Danny de que se comporta así porque le ha sentado mal que ella haya triunfado puesto que es él quien quiere ser el importante. No olvidemos que la película fue producida antes del fin de la guerra y que está anticipando el conflicto de género ante el creciente papel adquirido por las mujeres en la retaguardia. La cinta no sugiere que no puede triunfar sin él, sino que no alcanzará la felicidad sin amor. La belleza la empodera, pero con un poder limitado y de origen sospechoso, que no la hará feliz. Según concluye Jeanine Basinger, probablemente ninguna otra película glorifique tanto el *glamour* mientras que a la vez trata de convencer a la audiencia que no acepte su falsa llamada³⁴⁰. Danny le insiste a su novia que el éxito le llegará por sus pies, no por su cara, en otras palabras, no por poseer un rostro bonito (que podíamos extender al resto de su fisonomía), sino por su capacidad profesional. Un mensaje contrario a la pasividad femenina propugnada por el régimen.

En este sentido, el personaje de Rusty nos devuelve al dinamismo ya mencionado respecto a Gilda. No es una muchacha pasiva, sino que a través de la danza expresa sus sentimientos y anhelos y emite señales de alegría y de autoestima, de libertad y vitalidad. Es cierto que la mayoría de los números musicales, aunque no entendamos las letras, escenifican a mujeres bellas que bailan

³⁴⁰ Basinger, *A Woman's view*.

junto a hombres para seducirlos o que compiten con sus compañeras para conseguirlo. Pero en su actuación en el gran teatro de Broadway, en un escenario de unas dimensiones irreales en el que desciende por una pasarela interminable con un efectista vestido dorado, las tornas se giran, y es ella no solo la admirada por los fotógrafos que se arremolinan a su alrededor, sino la dominadora y dueña de la situación. Tampoco Rusty ha sido en ningún momento anterior una chica conformista. No se ha dejado amilanar por las presiones de su novio y su amigo para que no se presentara a las pruebas y ha sido ella quien ha tomado sus propias decisiones.



Figura 37. Fotograma de *Las modelos*.

No estamos por tanto ante un modelo de mujer franquista resignada y doméstica, sino ante una mujer trabajadora y activa. Exactamente como era Rita Hayworth en la vida real, como demuestra que se convirtiera en empresaria y formara su propia productora, la Beckworth (acrónimo derivado del nombre de su hija y de su apellido). Era la primera actriz de Hollywood en hacerlo desde los años veinte³⁴¹. Una iniciativa con la que ganaba en independencia respecto a la Columbia, a la que seguía vinculada, a la vez que participaba de los beneficios obtenidos por sus películas. Las revistas españolas lo comentaron, sin concederle demasiada importancia, aunque en algún texto se trasluce la inquietud ante una actitud masculinizada: «Ya no se preocupa del amor, que parecía hasta ahora la gran razón de su vida. La zarina de las “pin-ups”, de las “cover-girls”, de las “glamons-girls” (sic), ha decidido convertirse en “hombre de negocios”»³⁴².

³⁴¹ McLean, «Betty Grable and Rita Hayworth».

³⁴² «Otra vez “Carmen”. Rita Hayworth es su intérprete», *Primer plano* n.º 398, 30 de mayo de 1948.