

4. Escándalos de cine y de prensa rosa

En 1948, la gran estrella de Hollywood saltó de las portadas de los *fan magazines* a las de las revistas del corazón e incluso a las de la prensa generalista. El motivo: su relación sentimental y posterior boda (y divorcio) con el príncipe Alí Khan. Su padre, el multimillonario Aga Khan, era el líder espiritual de los musulmanes ismaelitas, lo que le confería el aura de pertenecer al círculo selecto de las familias de la realeza. Alí Khan, con una reputada fama de seductor, en esos momentos todavía estaba casado con la madre de sus dos hijos, mientras que Rita tampoco había conseguido aún el divorcio de Welles. El escándalo fue acallado más tarde con la propuesta formal de matrimonio, en la que para el público ella era redimida como una «Cenicienta» y él, el Príncipe, de título metafórico y real, fue introducido en la esfera del *glamour*³⁴³. Por tanto, los ingredientes para ser la comidilla de los periodistas estaban servidos y en buena medida, la imagen estelar de Rita se vio engullida por su nueva condición de personaje de la prensa rosa.

La historia comenzó cuando Rita, agotada tras años de trabajo sin descanso, se concedió un viaje de vacaciones por Europa. Había mantenido una relación sentimental con el magnate Howard Hughes, y durante el rodaje de *Los amores de Carmen* descubrió que estaba embarazada de él. Convertirse en madre soltera no era una opción que contemplara y decidió abortar. Por complicaciones derivadas de esta intervención, cuando llegó a Francia tuvo que ser hospitalizada, aunque ante la prensa se justificó como que había padecido un problema infeccioso y de anemia³⁴⁴. En el mes de julio de ese año, en la Costa Azul, conoció a Alí Khan. Ella regresó a los Estados Unidos en septiembre y él fue a visitarla. A partir de entonces, el romance tuvo un seguimiento pormenorizado en la prensa norteamericana.

³⁴³ Gundle, *Glamour: A history*, 205-207.

³⁴⁴ Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 145.

En el escándalo que provocó la noticia pueden observarse algunas reacciones racistas en las expresiones despectivas utilizadas para referirse al príncipe musulmán como *playboy* mimado, potentado oriental, malcriado, egoísta, o fabulosamente rico. Valoraciones que se añadían al hecho del nacimiento prematuro de la hija de la pareja, a los siete meses de la boda. Rita abandonó entonces Hollywood por una larga temporada, que inicialmente iba ser puntual, y que paradójicamente fue interpretada como una renuncia permanente al trabajo en favor del matrimonio y la maternidad. Así, entre 1949 y 1952, fue una estrella de cine circulando fuera de sus cauces habituales, como protagonista de la más fabulosa historia de amor, según los titulares de las revistas³⁴⁵.

El escándalo Ingrid Bergman-Roberto Rossellini y las fronteras fluidas

Adrienne McLean ha comparado este *affaire* extramatrimonial con el vivido por otra estrella de Hollywood en fechas similares: el de Ingrid Bergman con el director italiano Roberto Rossellini, también ambos casados y con hijos. Realmente, la comparación ya estaba siendo practicada por los cronistas de la época. Recurrieron a ella, en primer lugar, para contraponer la inestabilidad familiar de Hayworth a la de «por lo menos, veintidós matrimonios felices» de Hollywood, entre los que citaba los doce años de vida conyugal de Bergman o los veinticinco de Spencer Tracy³⁴⁶. Más adelante, cuando sus posiciones *morales* se equipararon, sirvieron para enjuiciar los malos comportamientos de las actrices a colación de un hipotético «Plan Finneran», por el que se «autoriza a los directores de cinematógrafos a negarse a proyectar las películas de estrellas que desacreditan la industria cinematográfica con su mala conducta», del que se mencionaba a Hayworth y Bergman como sus primeras afectadas. Ahora bien, ya vaticinaba que «el conflicto entre la virtud y el comercio no durará mucho». Rita había «regularizado su situación mediante una boda fastuosa» y, en cualquier caso, «¡ya se encontrará la manera de justificar el proceder de la que en un tiempo fue la actriz más seria de Hollywood!»³⁴⁷. *Business is business*, parece admitir.

³⁴⁵ McLean, *Being Rita Hayworth*, 90-96.

³⁴⁶ Richard Barrie, «Hollywood. Instantáneas de última hora», *Fotogramas* n.º 51, 15 de diciembre de 1948.

³⁴⁷ Richard Barrie, «Hollywood. Instantáneas de última hora», *Fotogramas* n.º 65, 15 de julio de 1949.

Ambas estrellas, además, se quedaron embarazadas antes de sus respectivos matrimonios. Sin embargo, se ha venido señalando que mientras que el escándalo en torno a Hayworth no afectó negativamente su carrera, el de Bergman operó en sentido contrario. Una aseveración que, en lo que respecta a la actriz sueca, habría que matizar, ya que a pesar del tratamiento que el asunto recibió por los medios, no hay indicios que nieguen que siguió gozando del favor popular³⁴⁸. Hay, pues, que desconfiar de que los escándalos aireados por la prensa y vociferados por grupos activos respondan al sentir de la mayoría de los seguidores. Una necesaria prevención que también podemos aplicar en lo referido ya anteriormente sobre Rita Hayworth en España.

Esta disparidad en las consecuencias de ambos escándalos se ha sostenido sobre el argumento de que mientras que su romance no rompía con la imagen de vampiresa de Rita, sí se decepcionaría a los fans que se habían identificado con la Bergman pura y honesta de títulos como *Las campanas de Santa María* (Leo McCarey, 1945) o *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948). Cuando David Selznick se trajo en 1939 a Bergman desde Suecia, ya jugó en su promoción la baza de presentarla como una madre de familia tranquila y formal, profesional y trabajadora. No obstante, existen razones para cuestionar esta visión. Así, sus papeles de mujeres rayanas en la prostitución o la promiscuidad en películas como *Encadenados* (Alfred Hitchcock, 1946) o *Arco de triunfo* (Lewis Milestone, 1948) lo desmentirían. En sentido contrario, la imagen cinematográfica de Hayworth como vampiresa sería contrarrestada por su reiterada proyección como madre y por sus papeles amables en las comedias musicales que había protagonizado. Es verdad que Rita contaba con dos divorcios en su haber y que se dejaba ver con otros hombres en locales de ocio. Pero se reconocía que sus exmaridos habían resultado ser completamente inadecuados y que en sus salidas nocturnas buscaba una nueva pareja con la que reconstruir un hogar. Por otra parte, Lana Turner también había interpretado a vampiresas y solicitado divorcios y en esas fechas no era objeto de escándalo, mientras que Bergman se suponía que mantenía un matrimonio feliz. De modo que unos hechos similares tenían repercusiones diferentes en la imagen de cada estrella y los motivos por los que así sucedía no son fáciles de dilucidar. En cualquier caso, el escrutinio al que ambas actrices fueron sometidas guardaría relación con los discursos sobre el matrimonio en el ambiente posbélico de los Estados Unidos, en los que las estrellas de Hollywood podían funcionar como símbolos.

³⁴⁸ Adrienne McLean, «The Cinderella Princess and the instrument of evil: Surveying the limits of female transgression in two postwar Hollywood scandals», *Cinema Journal* 34, n.º 3 (1995), 36-56.

La reconducción del idilio de Hayworth y Khan hacia el cuento de la Cenicienta estuvo ayudada porque no pronunciaron declaraciones altisonantes, pronto la pareja consiguió sus respectivos divorcios y no hubo contratiempos para la boda. En cambio, Bergman encontró la resistencia de su marido para concedérselo y tampoco ella manejó hábilmente los rumores e informaciones sobre su embarazo. *Stromboli* (1950), su primera película con Rossellini, no tuvo una acogida entusiasta en la taquilla, pero es arriesgado atribuirlo únicamente al escándalo y obviar que probablemente no era un título muy atractivo para la audiencia. Tampoco Bergman y Rossellini ofrecieron explicaciones públicas que hubieran calmado los ánimos. Con todo, el alboroto no duró demasiado. La carrera de la actriz en los Estados Unidos volvió pronto a recuperarse y le fue concedido el premio Óscar a la mejor actriz por *Anastasia* (Anatole Litvak, 1956)³⁴⁹.

Este sería el panorama general y la comparación entre ambos sucesos tal como fue vivido en los Estados Unidos. Sin embargo, no hay que dar por sentado que en España se reprodujera fidedignamente este esquema. Ingrid Bergman era una de las actrices mejor valoradas y populares y las revistas españolas llevaron a cabo un detallado seguimiento de la carrera de la actriz, que, si bien estuvo condicionada por la proyección internacional de la estrella, adquirió matices propios. Se hicieron eco de las informaciones procedentes de los Estados Unidos, pero también difundieron el punto de vista europeo, y en particular de Italia, su país de acogida, y Suecia, su tierra natal. Todo ello pasado por el tamiz del nacionalcatolicismo, de la censura periodística y de las grietas y reinterpretaciones que proporcionaba un material tan jugoso. Vale pues la pena detenernos un poco en el análisis de la construcción estelar de Ingrid Bergman en España.

Al igual que hemos visto con Rita Hayworth, su filmografía llegó a nuestro país con un notable retraso, debido principalmente por la conflagración mundial, aunque no padeció un desorden tan acusado. Su primer título importante que entró en la cartelera fue *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) en septiembre de 1946, curiosamente tan solo unos meses después de su estreno norteamericano. Tres de sus películas ya habían sido exhibidas, pero sin apenas resonancia mediática. La primera referencia que hallamos en las revistas cinematográficas es muy temprana, ya que en abril de 1939 *Radiocinema* informaba de que la actriz sueca había sido contratada para trabajar en Hollywood. A finales del año siguiente, *Primer plano* la presentaba como la nueva revelación. Poco más sabremos de ella durante la primera mitad de la

³⁴⁹ McLean, «The Cinderella Princess».

década, salvo la publicación de alguna fotografía y anotaciones que la señalan como la probable sucesora de su compatriota Greta Garbo. Extrañamente, ambas cabeceras, de filiación falangista, aluden a la adaptación de la novela de Ernest Hemingway *Por quién doblan las campanas* (Sam Wood, 1943), ambientada en la Guerra Civil española, que la dictadura prohibiría. Narran con total normalidad cómo la actriz realizó una gira para presentarla y animar a los soldados norteamericanos³⁵⁰. Poco después aparecerán otras noticias, como su Óscar por *Luz que agoniza* (George Cukor, 1944), que contribuirá a que se le dediquen las primeras portadas.

A partir de mediados de 1946, la cartelera española comenzará a acoger regularmente sus películas que fijarán la imagen de la estrella, aunque ofrecen un mosaico complejo. En línea con la campaña ideada por Selznick, se conforma como una artista bella pero no glamurosa, natural, con frescura y sin artificios, alejada del exotismo de otras europeas como Garbo o Marlene Dietrich. Se destacaba la expresividad de su rostro y su mirada, capaz de transmitir emociones, y la vulnerabilidad que entrañaban muchos de sus personajes³⁵¹.

Casablanca (Michael Curtiz, 1942) fue estrenada en Madrid el 19 de diciembre de 1946. La prensa cinematográfica pasó un tanto de puntillas sobre la película, que si bien concitó críticas positivas no dio pie a portadas ni acaparó informaciones, como sí había hecho *Recuerda*. Tal vez fuera que no resultaba del agrado de algunas instancias del régimen por su sustrato político, a pesar de que la censura borrara mediante el doblaje el pasado del personaje de Humphrey Bogart como combatiente por la República durante la Guerra Civil, al igual que después pasaría con el protagonista de *La dama de Shanghái*³⁵². Con todo, cabe presumir que la cinta no pasaría en absoluto desapercibida para el público y que, como en otras latitudes, se vería subyugado por esta historia de amor romántico, sacrificio y lealtad patriótica, en este caso, a los valores democráticos. Probablemente su visionado acabada la guerra mundial en un país no beligerante restara fuerza a esa invocación al idealismo que transmite la cinta, aunque no por ello perdiera su capacidad emotiva, más aún entre quienes sintieran aquel conflicto como una oportunidad que pudiera haber cambiado el rumbo histórico en España.

³⁵⁰ «Viaje instructivo de Ingrid Bergman», *Primer plano* n.º 202, 27 de agosto de 1944.

³⁵¹ Constantine Santas y James M. Wilson, *The essential films of Ingrid Bergman* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2018), XI-XVIII.

³⁵² Javier Coma, *La brigada Hollywood: guerra española y cine americano* (Barcelona: Flor del Viento, 2002), 18-20.

Era una película para el lucimiento de Bogart, y a ello se aplica tanto la puesta en escena como el punto de vista narrativo que impele al espectador a identificarse desde el primer momento con el personaje de Rick. En el marco ideológico orientalizante y colonialista que presenta el filme, el personaje de Ilsa encarna la pureza y superioridad de la raza blanca, norte-europea para ser más precisos, que es erigida a una categoría universal. El rostro de Ingrid Bergman es enfatizado mediante una iluminación que resalta la blancura de su tez y dibuja un angélico y dulcificado halo en torno a su silueta, que remite a la iconografía cristiana de la Virgen. Su rostro es fetichizado a lo largo de la película, como contrapunto al oscurecido de Rick, metáfora de la piel curtida del héroe, de su desengaño y muestra de la convención hollywoodense de que el deseo masculino alberga pasiones oscuras que deben ser controladas. La imagen estelar impoluta de Bergman influyó muy probablemente en su contratación para dar vida a una mujer tentada por la infidelidad y que transita por la frontera del adulterio de manera que resultara aceptable. Sin embargo, en la escena final, ella es una testigo silenciosa ante Rick, quien toma las decisiones por los dos³⁵³.



Figura 38. Fotograma de *Casablanca*.

³⁵³ Isabel Carrera Suárez, «El rostro femenino de Europa: *Casablanca*, Ingrid Bergman y el orientalismo del cine clásico de Hollywood», en *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, ed. por María del Carmen Rodríguez Fernández (Madrid: Jaguar, 2006), 45-66.

En los Estados Unidos, como más tarde sucedería en España, la película sirvió para robustecer su proyección como estrella. Incidiría en su visión sufrida, que también ofrecería *Luz que agoniza*, que comenzó a exhibirse por esas mismas fechas. Sin embargo, tampoco se excluyen lecturas alternativas en favor de una agencia femenina que se irán desarrollando posteriormente, pero que ya pueden atisbarse. Así, en *Casablanca*, Ilsa es una mujer radiante que inspira a los hombres a perseguir el bien. Su pasividad oculta a su vez una sexualidad que existe en el fuera de plano y en el pasado³⁵⁴. Ese «siempre nos quedará París» puede ser interpretado también como una ventana hacia la felicidad y el disfrute de una vida propia, a no a ser un mero naipe en un mundo regido por hombres.

A finales de 1947, se estrenó *Las campanas de Santa María*, un título que, a nuestros efectos, reviste especial interés. Era una secuela de *Siguiendo mi camino* (Leo McCarey, 1944), que había alcanzado un enorme éxito en los Estados Unidos. Bing Crosby repetía en el papel del padre O'Malley e Ingrid Bergman vestía los hábitos como la hermana Benedicta. Una historia que ensalzaba la religión y la moral conservadora, y que el sector católico del régimen saludaría con entusiasmo, pero que las revistas juzgaron como anodina.

Para Maureen Sabine, este personaje reforzó su encarnación como «the spirit of a modern Magdalene», en un proceso de conversión de santa a prostituta y nuevamente a santa, que ya había apuntado en *Casablanca*. Como la Magdalena bíblica, su matrimonio con el líder de la Resistencia francesa podía ser entendido como un acto de arrepentimiento y exoneración de una anterior vida en pecado. En *Las campanas de Santa María* también se sugiere que una huida del pasado la ha conducido a esa escuela parroquial, y sobre todo cobra una mayor claridad la expresión del autosacrificio a través del lenguaje corporal³⁵⁵.

Por supuesto, esta enunciación que toma la forma de relato de mujer caída y redimida encuentra su sentido completo con su condena por el escándalo Rossellini y su posterior restauración, a la que luego nos referiremos. Sin embargo, vale la pena no obviar las fisuras que sus personajes van dejando abiertas en la construcción de su imagen de estrella. Valgan como ejemplo las ya señaladas para el caso de Ilsa, que incluso también pueden observarse en el de la

³⁵⁴ Robin Blaetz, «Ingrid Bergman: The face of authenticity in the land of illusion», en *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*, ed. por Sean Griffin (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011), 50–69.

³⁵⁵ Maureen Sabine, «Ingrid Bergman—A modern Magdalene: “Saint to whore and back again” in *Casablanca*, *The bells of St. Mary's* and *The Inn of the sixth happiness*», *Theology & sexuality* 13, n.º 1 (2006), 63–78.

hermana Benedicta. Así, la belleza y la emoción capaz de irradiar tan solo con su rostro ceñido por la toca esbozan la ilusión de un amor platónico entre los protagonistas³⁵⁶, que en ocasiones se aproxima a una comedia romántica de guerra de sexos. Eso sí, se deja bien patente la subordinación de género, en la que la monja debe obediencia a la autoridad eclesiástica³⁵⁷.

Fuera de la pantalla, junto a los reportajes sobre su actividad cinematográfica, las publicaciones la retratan como una mujer sencilla a la que disgustan las excentricidades de Hollywood. Un periodista español la describe como una madre feliz, con un matrimonio ejemplar. Peter Lindstrom, médico de profesión, «no pone cortapisas al trabajo que tanto siente su mujer, pero en calidad de marido no acepta quedar relegado en segundo término como si fuese el complemento de la actriz»³⁵⁸. En un texto menos doctrinario, pero igual de elogioso, una firma extranjera destaca asimismo sus valores familiares, su naturalidad y extensa cultura y la califica como «la Divina sueca número dos», como sucesora de Greta Garbo³⁵⁹.

Su aureola de perfección es sublimada a través del personaje de Juana de Arco. Tras encarnar a la Doncella de Orleans en el teatro, fue escogida como protagonista del filme sobre la santa dirigido por Victor Fleming en 1948. No cabe duda de que una producción que promovía la exaltación de un símbolo de la nación y del catolicismo sería muy aplaudida por el régimen franquista. No importa que sea a Francia a quien se glorifique, porque esas loas a la patria, a una nación fundada en la Providencia divina y no en las revoluciones liberales, facilitaba realizar las traslaciones oportunas. La pérdida Albión, el pueblo dócil y fiel, la preservación frente al vicio y el pecado de la carne... son otros referentes que pueden ser incorporados al discurso oficial.

No era, por supuesto esta la intención que animaba a los norteamericanos en la recuperación de la historia de la Doncella. Significativamente, casi todos estudios cinematográficos trabajaron por estas fechas sobre proyectos inspirados en ella. Una reivindicación de su figura que ha sido relacionada con las tensiones generadas por la vuelta al hogar de las mujeres tras la guerra. En esencia, y sin descartar fisuras y reapropiaciones del discurso, se proponía la enseñanza de

³⁵⁶ Santas y Wilson, *The essential films of Ingrid Bergman*, 62-68.

³⁵⁷ Sabine, «Ingrid Bergman—A modern Magdalene».

³⁵⁸ Antonio Losada, «Hollywood contrató a Ingrid Bergman mientras daba a luz a su hija Pía», *Imágenes* n.º 24, abril de 1947.

³⁵⁹ Jack Wade, «La Divina sueca número dos es una mujer sencilla», *Primer plano* n.º 299, 7 de julio de 1946.

que la misión pública de las mujeres era un hecho extraordinario en un momento de crisis, que finalizaba con su sacrificio y renuncia, momento en que adquiría su verdadero valor³⁶⁰.

En España, esta analogía no tenía correlación con el presente, pero la película fue igualmente muy celebrada. Las críticas hacia la interpretación de Bergman no podían ser más lisonjeras. La publicidad y los artículos informativos incidían en su carácter de santa y de guerrera. Un amplio reportaje gráfico sobre la gira promocional de Bergman por los lugares reales donde transcurrieron los episodios históricos es titulado por *Primer plano* como una «peregrinación». Se alternan fotografías del filme con las captadas durante su visita a Rouen u Orleans, algunas en actitud arrobada, y deliberadamente se busca la confusión entre personaje y actriz, mientras se omite que profesaba la confesión protestante³⁶¹.

Sin embargo, sería un error considerar que *Juana de Arco* albergaba solo un mensaje reaccionario, puesto que permitía ser leída como una contestación en clave de género. En primer lugar, podía ser asimilada a otras recreaciones históricas peculiares del cine del primer franquismo, como *Agustina de Aragón* o *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1950 y 1951), en las que las espectadoras podían identificarse con protagonistas dotadas atributos reservados al comportamiento masculino³⁶².

Asimismo, es cierto que la sensibilidad, aunque no exenta de determinación, que Bergman imprime a su personaje lo desdibuja como paradigma de mujer fuerte. Sin embargo, sirve para humanizarla y hacer más flagrantes los atropellos que padece por el hecho de ser mujer. Las mofas que al principio le dirigen los capitanes por presentarse en el campo de batalla con armadura, no distan demasiado de la ridiculización a las que fueron sometidas las milicianas de la Guerra civil. En el juicio, ella comparece sola en una sala atestada de hombres, que la asedian día tras día con las mismas preguntas sin atender a sus respuestas. La acusan de bruja por haber alcanzado un conocimiento superior, y vestir ropas de hombre en un campamento militar es considerado un delito no menor que el de la herejía. Sus transgresiones la conducen a una condena irremediable, pues la mínima pena que el tribunal le ofrece a cambio de su claudicación pública es el confinamiento de por vida. Por si fuera poco, durante todo el proceso exige,

³⁶⁰ Robin Blaetz, *Visions of the Maid: Joan of Arc in American film and culture* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2001), 118-139.

³⁶¹ «La peregrinación Juana de Arco de Ingrid Bergman», *Primer plano* n.º 425, 5 de diciembre de 1948.

³⁶² Labanyi, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo».

sin éxito, ser trasladada a una prisión custodiada por mujeres, pues alega que no puede descansar ni de día ni de noche, con lo que se sugiere que está siendo objeto de continuas agresiones sexuales por parte de sus carceleros.

El estreno de la película en Madrid, en febrero de 1950, coincidió con un elemento inesperado. Situada sobre un pedestal, no es de extrañar que la sucesión de noticias de que Ingrid Bergman, tras abandonar a su familia y a su patria adoptiva, estaba embarazada de su nuevo amante impactó como una bomba. No obstante, su onda expansiva sufriría distorsiones al cruzar las fronteras geográficas y políticas. En la dictadura franquista ese tipo de comportamiento femenino era intolerable, aunque las revistas propiciaron cierta confusión en el manejo del flujo informativo que recibían.

En los Estados Unidos, la actitud de Bergman fue tomada como escandalosa. Los divorcios entre estrellas estaban a la orden del día, pero no así que una madre se separara de sus vástagos y menos aún que engendrara un hijo fuera del matrimonio. A ello se sumaba un sentimiento de traición, puesto que la actriz renunciaba a trabajar en Hollywood y regresaba a Europa. Por su parte, para los italianos no dejaba de ser un grave problema moral, pero a la vez no disimulaban cierto orgullo patriótico porque una de las mayores estrellas mundiales prefiriera trabajar en su industria antes de que en la meca del cine. Por último, los suecos parecían decepcionados por el comportamiento inapropiado de su ciudadana, que además renunciaba a la superpotencia norteamericana por una cinematografía menor.

Este esquema, absolutamente reduccionista, que puede extraerse de la consulta de la prensa especializada española, nos vale para entender porque estas cabeceras adoptaron posturas diversas e incluso ambivalentes, que solían estar motivadas por el origen de la fuente o porque el medio se sintiera más o menos inclinado a mantener un tono pontificador. Fueron los semanarios *Primer plano* y *Fotogramas*, en buena lógica debido a que su cita más frecuente con los lectores se traducía en un mayor volumen de contenidos, los que entraron más directamente en la cuestión. En cambio, el resto de las cabeceras, en esos momentos con una periodicidad quincenal o mensual, cuando no irregular como en el caso de *Radiocinema*, le concedieron al asunto una importancia marginal. En cuanto al tratamiento periodístico de las dos primeras, en la editada por la Cadena de Prensa del Movimiento se aprecia que pesan más las consideraciones morales que en *Fotogramas*.

Primer plano muestra una mayor resistencia a dar credibilidad a las habladurías iniciales sobre el idilio. Da validez a los primeros desmentidos por parte de la actriz y se congratula de ello: «Nosotros nos alegramos. Algo había en

nuestra admiración por la estrella que no funcionaba bien, viendo cómo alrededor de su nombre quería construirse una opereta. Por esta vez el sentido común ha triunfado como era de rigor». Indudablemente, la imagen beatífica que se había ido creando en torno a ella, no transigía un giro tan rápido de timón. Una vez la relación se confirma, pasa de puntillas sobre sus implicaciones y se centra en las afirmaciones de la estrella que abandonará Hollywood e incluso se retirará del cine. Llega incluso a publicar un artículo elegíaco por «su prematura despedida», que ella justifica por estar agotada y no ser feliz, debido fundamentalmente al asedio de la prensa a su hija Pía, de diez años³⁶³. Apenas informa sobre el proceso de divorcio, la boda o el nacimiento de su hijo.

Fotogramas es más explícita a la narración de los hechos. Relata con mayor detalle las discrepancias con Peter Lindstrom y deja entrever que entre Rossellini y Magnani, que iba a ser la protagonista del siguiente proyecto del director, había algo más que una estrecha relación profesional. Publica crónicas tanto de sus corresponsales en Italia como en los Estados Unidos, por lo que plasma bien la disparidad de criterios. Cuenta que en Hollywood han tratado de llevar a cabo una campaña de control de daños sobre la imagen de la estrella, pero que la noticia sobre su embarazo que llega desde Europa «es más difícil de arreglar»³⁶⁴, o afirman que «la pobre Ingrid empieza a darse cuenta de que se ha portado como una colegiala enamorada y que está tan desconcertada que desearía que la tierra se la tragase»³⁶⁵. Un arrepentimiento que otras noticias y fotografías sobre «el más sensacional idilio de estos tiempos» no parecen corroborar.

Más allá de estas polémicas, *Stromboli*, cuyo rodaje en unas condiciones espartanas reforzaban su carácter de antídiva, representaba la conjunción entre un director reverenciado y uno de los mayores astros del Séptimo arte. Para algunos críticos italianos, se trataba de una traición de Rossellini al movimiento neorrealista del que él era uno de sus fundadores. Significaba la renuncia a su compromiso político, que se materializaba en la sustitución de la coralidad actoral por una sola estrella, del drama colectivo por la individualidad. Posteriormente, otros autores han visto en esta y en las sucesivas colaboraciones a lo largo de siete años, una apuesta del director por despojar a la estrella del aura del que Hollywood la había dotado, para convertirla sobre la pantalla en una mujer real.

³⁶³ Juan Antonio Antequera, «La verdad sobre Ingrid Bergman, según Ingrid Bergman», *Primer plano* n.º 464, 4 de septiembre de 1949.

³⁶⁴ Richard Barrie, «Hollywood», *Fotogramas* n.º 68, 1 de septiembre de 1949.

³⁶⁵ Richard Barrie, «Hollywood», *Fotogramas* n.º 69, 15 de septiembre de 1949.

Dos visiones que Ora Gelley cuestiona, para defender que la pretensión de Rossellini era precisamente propiciar el encuentro entre los lenguajes del Hollywood clásico y del neorrealismo. La estrella, a la que se filma como tal, no desaparece, sino que es insertada en el paisaje, entendido en un sentido amplio. De hecho, los personajes de Bergman mantendrían su intensa energía sexual o su combinación de sufrimiento y desafío de los filmes anteriores³⁶⁶.

En cualquier caso, el estreno del filme en los Estados Unidos fue un estrepitoso fracaso. Se ha señalado como causas de los malos resultados en taquilla el boicot al que fue sometido la cinta, así como los cambios introducidos por la productora RKO en la versión inglesa. Pero también el desagrado e incompreensión que provocaría entre sus seguidores un relato que se situaba fuera de la narrativa del amor romántico en la que se habían inscrito todas sus películas anteriores³⁶⁷.

Ahora Bergman encarna a una refugiada lituana extraviada en la Italia de posguerra que accede a casarse con un excombatiente como única vía de supervivencia. Pronto descubre que tanto la isla natal de su marido como la propia convivencia en el nuevo hogar le resultan insoportables. Allí la vida es tan dura que, como le advierte al llegar el cura del pueblo, todo el que puede, emigra. A la pobreza, se suma el rechazo de los vecinos. Para aquellas mujeres vestidas de riguroso negro es una desvergonzada. Los hombres la miran con deseo y gritan «cornudo» al esposo, quien libera su rabia agrediéndola al llegar a casa. Una desdicha que Rossellini refleja mediante metáforas como el paisaje agreste, los atunes atrapados en las redes o el laberinto de calles. Poco importa si las espectadoras españolas que acudieran a las salas fueran capaces o no de percibir las. Porque para muchas, particularmente para quienes procedieran del medio rural, aquella miseria, la sanción moral, las tradiciones opresivas, la necesidad de emigrar... no estaría tan alejadas de una experiencia cercana. Tal vez por ello, algunas encontrarían heroica la firme voluntad de la protagonista por escapar, máxime cuando lo que la impulsa en su penoso ascenso por las faldas del volcán es principalmente ofrecer al niño que lleva en su vientre un futuro mejor, una esperanza de felicidad. Del mismo modo, la ruptura de Bergman con Hollywood, a pesar de su coste personal, pudo ser interpretado como un acto de valentía.

Al nacimiento de su primer hijo, le seguirá el de dos gemelas a mediados de 1952. En España, es precisamente en estos momentos cuando se consolida

³⁶⁶ Ora Gelley, *Stardom and the aesthetics of neorealism: Ingrid Bergman in Rossellini's Italy* (Nueva York: Routledge, 2012).

³⁶⁷ *Ibidem*.

su imagen de fervorosa madre de familia. El doble natalicio dio pie a la única ocasión que se ha localizado durante el período en que el *No-Do* prestó atención a la actriz sueca en uno de sus noticiarios. Una crónica social que es narrada con total normalidad y que evita cualquier alusión a un pasado polémico³⁶⁸.

Bergman compatibiliza la maternidad con su trabajo, tal como muestran las abundantes fotografías que retratan a la pareja con su prole, ya formalizada como matrimonio, tanto en escenas hogareñas como en diversas ciudades europeas a las que se trasladan por motivos de trabajo. *Primer plano* certifica su reparación moral mediante expresiones como «la tan injustamente maltratada Ingrid Bergman (...) Su auténtica fama de gran actriz, que ha resistido la mordedura de los maldicientes, parece también quedar olvidada ante esta sonrisa de madre feliz»³⁶⁹.

Fotogramas traza una senda similar. Su corresponsal en Italia narra en sus crónicas que Bergman se ha convertido al catolicismo y que espera que el primer matrimonio de Rossellini sea anulado para casarse religiosamente o que la pareja revive «su gran amor» en la película *Te querré siempre*, cuyo título era entonces traducido como *Viaje a Italia* (Roberto Rossellini, 1954). Sin embargo, en una de sus portadas nos remite a un sensacionalista reportaje en páginas centrales: «El estruendoso idilio del siglo Bergman-Rossellini ha llegado a su fin». Asegura que Ingrid está arrepentida y es infeliz. A él, lo catalogan de caprichoso, violento o irritable, y se afirma que por su vida bohemia se ven obligados a residir en un apartamento modesto que ella ha tenido que alquilar y amueblar con su propio dinero³⁷⁰. Unas semanas después publicaba un sonoro e inusual desmentido: todo eran especulaciones infundadas debido a intereses económicos, de los que no sería ajeno su exmarido. Se llega incluso a tachar la actitud de la prensa americana respecto a Bergman de «absurda, puesto que precisamente se trata del país donde los matrimonios se hacen y deshacen con la facilidad de castillos de naipes».

Durante este tiempo, Bergman pasa de ser madre amantísima a madre coraje. Luchará con denuedo por obtener la custodia compartida de su primogénita frente a los impedimentos del padre. Lindstrom se convierte en el antagonista y se dirigen hacia él los reproches. Su actitud intransigente en el

³⁶⁸ «Instantáneas mundiales», *No-Do* n.º 501 A, 11 de agosto de 1952.

³⁶⁹ Jesús Vasallo, «Camino de Roma, a ciento veinte, con Roberto Rossellini al volante», *Primer plano* n.º 621, 7 de septiembre de 1952.

³⁷⁰ Randolph Crosset, «El estruendoso idilio del siglo Bergman-Rossellini ha llegado a su fin», *Fotogramas* n.º 154, 26 de octubre de 1951.

juicio le granjea antipatías: «Ningún hombre pierde el amor de su esposa sin rebelarse», pero no se admite que su rencor perjudique a su hija de trece años³⁷¹. Tras años de separación, se relata con emoción el reencuentro. ¿Dónde ha quedado los taxativos códigos normativos del nacionalcatolicismo para conceder tan magnánimo perdón a quien no ha dado muestras de arrepentimiento alguno?

En las páginas de las revistas, las críticas a su periplo italiano se limitan a su colaboración cinematográfica con Rossellini, que lamentan que haya menguado su talento como artista. «Vuelve la romántica Ingrid Bergman, después del fiasco del neorrealismo» titula *Primer plano* un extenso reportaje³⁷². Se celebra su participación en la comedia de Jean Renoir *Elena y los hombres* (1956), por más que su tono de opereta y la interpretación afectada de la protagonista difícilmente serviría para recuperar el entusiasmo de los fans. Pero sobre todo su regreso a Hollywood con *Anastasia*, el filme con el ganaría su segundo Óscar. Para los norteamericanos, significaba el regreso de su hija pródiga, su completa redención. Poco después, a los lectores españoles se les informaba de que su matrimonio con Rossellini hacía aguas, según apuntaban los comadros debido a la infidelidad del marido mientras rodaba en la India. La separación se confirmaba y pronto encontramos que había recuperado la sonrisa de la mano de un empresario sueco, que acabará por convertirse en su tercer marido.

Gilda visita España y luego se va de boda

En este punto, volvemos a centrarnos en el momento en que estalla el escándalo por el idilio extramatrimonial entre Rita y Alí. En España, llovía sobre mojado, puesto que su reivindicación como modelo femenino había quedado dañada por los papeles que encarnaba y los ecos de su vida privada. Su paso por la Costa Azul sirvió para señalar los estragos físicos causados por su reciente enfermedad, aunque ello no fuera estorbo para que se la viera flirtear con diversos hombres, entre ellos un príncipe ruso. Por allí, también se dejó ver Orson Welles, dando lugar a chismes de reconciliación rápidamente desmentidos. Si

³⁷¹ Robert Grayson, «Ingrid Bergman no podrá ver a su hija Pía», *Fotogramas* n.º 190, 11 de julio de 1952.

³⁷² «Vuelve la romántica Ingrid Bergman, después del fiasco del neorrealismo», *Primer plano* n.º 804, 11 de marzo de 1956.

a juzgar por el tono del texto, la intención era desacreditar a la estrella, las fotografías escogidas para acompañarlo actúan en sentido contrario. Vestida con un corpiño de *La dama de Shanghái* resulta cautivadora y ni siquiera en otra instantánea captada en la Riviera ofrece en absoluto señales de que su belleza haya quedado empañada³⁷³.

El nombre de Alí Khan solo aparece, y como secundario, cuando salta la noticia de que la estrella visita España en el mes de agosto. La pareja viaja en coche a Madrid y se aloja en el Hotel Ritz. Su pretensión de pasar desapercibidos fracasó y los periodistas se concentraron a las puertas del establecimiento. Por la noche, trataron de salir de incógnito y la velada se convirtió en una persecución de taxis por Madrid, que les obligó a regresar a cenar en sus habitaciones del hotel. Se desplazaron a Toledo para huir del asedio de la prensa. Allí intentaron asistir sin ser reconocidos a una corrida de toros, pero el respetable acabó coreando el nombre de «Gilda» mientras la banda de música tocaba *Put the blame on Mame* y un torero le brindó una oreja. A continuación, la pareja se dirigió a Sevilla, la ciudad natal de su padre, donde nuevamente no pudieron escapar del acoso de los reporteros³⁷⁴.

Su búsqueda de intimidad fue tomada por los periodistas españoles como un desaire, que recordarán con vehemencia cuando regrese, esta vez con una disposición abierta, en noviembre de 1950. Especialmente entre los cinematográficos, ya que *ABC* se limitó a informar escuetamente de la visita a Madrid y Sevilla. Recuerda al lector su verdadero nombre, ya que «es hija, como es sabido, de español e irlandesa», pero sin mayores lazos afectivos. Destaca que se inscribió en el hotel de la capital como señora Welles y que no quiso «celebrar interviews y sin solicitar, y ni mucho menos, publicidad para su estancia»³⁷⁵.

Por el contrario, para *Fotogramas* la actitud de la estrella fue tenida por una afrenta y una desconsideración hacia los españoles, «a los que nada tiene que decirles» aunque se admita que está «en su perfecto derecho» de no atender a la prensa. Pero como ella ha querido «guardar el más riguroso incógnito», y «nosotros, de acuerdo con ello, preferimos dar la noticia sin más comentario»³⁷⁶. Así que se despacha la que podría haber sido la exclusiva del año con unas

³⁷³ Michelle Arias, «No hay reconciliación entre Rita y Orson», *Fotogramas* n.º 43, 15 de agosto de 1948.

³⁷⁴ Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 160-162.

³⁷⁵ «Rita Hayworth ha pasado por Madrid», *ABC*, 20 de agosto de 1948.

³⁷⁶ «Reflejos del cine español», *Fotogramas* n.º 44, 1 de septiembre de 1948.

escasas líneas. Pero unas páginas después, la pluma pasa del periodista al cronista satírico, que no tiene inconveniente en ajustar cuentas con quien había osado despreciar a los colegas. Recrea cómo debió de ser la estancia en Madrid de «la dama, por cuyas venas corre sangre americana, cañí y de bombero parisino». Ella se negaba a ver nadie y Khan le aconsejaba:

El que tú ignores en absoluto el español no es motivo para que nos encerremos en una habitación de hotel. Di que sí a todo, como cualquier tonta y te tomarán por lista. Debes ser amable; al fin eres española (...) ¡Piensa que lo cortés no quita lo Gilda!

Aquí ella sí que se soltó como una leona.

– No soy española. Para no parecerlo me teñí de rubio y ¡basta! ¡Por menos me he divorciado alguna vez!

– De mí no puedes divorciarte, cariño. Ambos estamos casados y esta ha sido una encantadora aventura, pero me temo que no va a pasar de eso. Me gustan las españolas y más desde que las he visto de cerca³⁷⁷.

El texto ocupa más de media plana, pero solo este fragmento ya condensa una buena batería de reproches con los que atacar a la actriz. En primer lugar, su renuncia a la españolidad. Mejor dicho, su desprecio visceral hacia ella. Una actitud justificada, puesto que ella encarna la liviandad moral que se atribuye a las norteamericanas, de la que el divorcio es su máximo exponente. Su impudicia le ha llevado a vivir una aventura con un hombre tan adúltero como ella, pero que, de acuerdo con la doble vara de medir genérica, la abandonará tan pronto como se canse de ella. Y parece que no tardará en hacerlo, dado que ha descubierto en España la auténtica belleza femenina, de la que Rita no es más que un sucedáneo. El autor imagina ser testimonio de excepción de aquella escena, que dice que abandonó «cuando empezaban a ponerse románticos, porque eso aquí ya no está de moda», por si quedaban dudas de la indecencia de actriz respecto a las españolas. De ahora, puesto que ese «ya no está de moda» bien puede interpretarse como una crítica a la relajación de costumbres de época republicana.

El artículo no es solo sarcástico, sino que en él se aprecia un claro ánimo de despojarla de todo rasgo español e incluso de bondad. A instancias de

³⁷⁷ El duende de la butaca, «El “Duende de la butaca” deja su refugio y se lanza en pos de Rita Hayworth», *Fotogramas* n.º 44, 1 de septiembre de 1948.

Khan, pues se resiste a acudir a «aquella pocilga», van a visitar a su abuelo sevillano, que era un «anciano simpático» que se emocionó al verla. La invita a tomar unas «tajaditas de melón» y a conocer a «sus primos hermanos y sus churumbeles». «Rita se pone pálida como el mármol» y en su rostro puede leerse «¡Qué asco!» ante la propuesta. De modo, que se marcha sin más. Más tarde, Alí le recrimina que no estuvo cariñosa con su abuelo, y ella responde: «Ya lo sé, y lo siento, pero debo ser así. Ya sabes que no me gustan ni pizca los gitanos».

Llama asimismo la atención la actitud condescendiente que el texto mantiene hacia Alí Khan, a quien presenta como una persona cabal, que se comporta como cabría esperar en un hombre y cuyos devaneos sexuales no son objeto de ninguna censura. Por cierto, que cuando el autor figoneaba su pasaporte, certifica, entre otros, dos datos de su identidad: «Nacionalidad: norteamericana. Profesión: Gilda»³⁷⁸. Toda una declaración de intenciones.

Otras revistas evitaron asumir una posición tan beligerante, aunque tampoco exenta de críticas. Para *Primer plano* las peripecias de los periodistas para obtener una entrevista es la noticia. De hecho, probablemente era la primera vez que se enfrentaban a la visita de incógnito de una estrella de Hollywood que no deseaba ser reconocida. En el entusiasmo con que son narrados sus esfuerzos ímprobos se percibe la excitación del profesional ante un nuevo reto. Aún queda lejos el momento de los *paparazzi*, pero los reporteros españoles sentirían que estaban emulando a sus colegas norteamericanos, que a pesar de la protección de los estudios hacia sus estrellas o con su connivencia, sometían a los famosos de Hollywood a este tipo de acosos. En cierta manera, la presencia de Rita Hayworth en España suponía un elemento de modernidad también en este sentido. La publicación de la única instantánea capturada de la diva, aunque fuera de espaldas, el automóvil de Khan o su abultado equipaje eran trofeos que avalaban su labor periodística. Recriminan a Rita que, a diferencia de otros astros, rehúya el contacto con los seguidores y no atendiera su solicitud en la que hacían referencia a «su prístina sangre», a «sus apellidos españoles» y se le aseguraba «discreción» y «facilidades que no le darán, de fijo, en otras latitudes». Todo fue en vano: «Buen viaje, señora»³⁷⁹.

Por su parte, *Imágenes*, un tiempo después, recordará que en su «raudo vuelo por las ciudades españolas, no quiso detenerse en el corazón de sus admirado-

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Barreira, «Rita Hayworth ha estado en Madrid», *Primer plano* n.º 410, 22 de agosto de 1948.

res». Comenta que circula el rumor de que Rita volverá para filmar una película y se pregunta:

¿Qué puede darnos Rita Hayworth, la española sofisticada? ¿es que le darán a interpretar una de esas ampulosas películas históricas con abundancia de damas virtuosas y nobles caballeros o una españolada compendio de todos los espectáculos folclóricos que se representan en nuestros escenarios? Ni una cosa ni otra le cuadra a Rita Hayworth de hoy³⁸⁰.

Aquella mujer que en la década anterior «lucía un extraordinario bucle negro» se ha disuelto en otra tan «sofisticada» que ha perdido sus raíces y valores españoles, tan esenciales que, paradójicamente, pueden ser arrancados con sesiones de depilación.

En los siguientes meses, las revistas seguirán con detalles de las apariciones públicas de la pareja, ya sea en los Estados Unidos o en su periplo por otros países del mundo. Se comenta cómo Rita ha dejado de lado su trabajo seducida por el estilo de vida del que la provee su «Príncipe azul», con la vista puesta en una próxima boda. Su retiro es criticado por sus fans y se produce el contrasentido que precisamente se la censure por abandonar su carrera en beneficio del amor:

Los admiradores escribieron a Rita cartas indignadas, poco más o menos en estos términos: de acuerdo, su vida privada le pertenece, ¿pero no se da cuenta de que su comportamiento da un pésimo ejemplo? Y, en realidad, Rita no parece preocuparse mucho de qué dirán. Disfruta alegremente de la vida, y lo demás le importa un comino³⁸¹.

Se la retrata a menudo en lugares lujosos y vestida con bonitos diseños. Su imagen glamurosa en absoluto se resiente. Todo lo contrario, es Cenicienta, la protagonista de la historia de amor con que tantas jóvenes soñarían. Un cuento de hadas que llegaría a su clímax con la esperada boda, que tuvo lugar el 27 de mayo de 1949 en Vallauris, un pueblecito de la Riviera francesa. Por supuesto, fue noticia de portada en todo el mundo, y en España el *No-Do* por primera vez incluyó a la actriz en una de sus emisiones. Los espectadores pudieron contemplar en la gran pantalla a Rita Hayworth interpretarse a sí

³⁸⁰ «¿Volverá la oscura golondrina?», *Imágenes* n.º 40, octubre de 1948.

³⁸¹ Sholto Adams, «Rita Hayworth y su príncipe azul», *Fotogramas* n.º 54, 1 de febrero de 1949.

misma, en un episodio que sería envidiable para muchos. Repartiendo sonrisas, y con un vestido de novia en absoluto tradicional pero sí muy elegante, coronado con una pamelita. Se trataba de un reportaje de intercambio internacional, narrado en tono neutro y que omitía cualquiera de los comentarios polémicos que a continuación relataremos. Tan solo se concedió bromear tímidamente con su nombre: «Rita, Margarita, la señora Alí Khan o como quieran ustedes llamarla»³⁸².

No nos detendremos aquí en los detalles de la ceremonia, sino en el tratamiento que recibió por parte de la prensa española. Vaya por delante que las condiciones no eran las más favorables para la pareja. Ni por la animadversión creada en su reciente visita (que uno de los periodistas recuerda explícitamente), ni por sus respectivos divorcios previos, ni por las suspicacias expresadas por el Vaticano ante un enlace civil entre una católica y un musulmán, ni porque tampoco contaba con las bendiciones de valedores en Hollywood como Harry Cohn o Louella Parsons, que no asistieron al evento. El escándalo, pues, no había sido despejado, y todavía se reavivaría más cuando Rita diera a luz a su hija Yasmine a los siete meses de la boda.

Con todo, *Primer plano* lamenta la excesiva atención que se le ha dedicado al acontecimiento y alaba el buen gusto de la prensa española que «ha comentado en sus justos términos, y con un sano humorismo, las peripecias que han rodeado a esta boda»³⁸³. Curiosamente es la revista que mayor número de páginas le reserva y la que ofrece completos reportajes gráficos del evento. Comparte con el diario *ABC* un tono de sorna, así como unos mismos objetivos en el propósito de ridiculizar la ceremonia. Por ejemplo, no les pasó desapercibido que fuera un acto civil y presidido por un «alcalde comunista», a quien en las fotos identifican como «el calvete del fajín». Se burlan de que «un secuaz de Thorez», el secretario general del Partido Comunista Francés, participe «en una fiesta tan capitalista»³⁸⁴, y en distintos reportajes se comenta la ostentación y el derroche exorbitado de la celebración, que van desgranando. Así, se informa de que Rita se mandó hacer diez vestidos de novia con seda y organdí, y que fue obsequiada por el novio con un automóvil valorado en seis millones de francos. Este era solo uno de sus regalos, ya que en la cena de despedida lució un brillante de treinta y dos quilates, gentileza de su prometido, amén de otras joyas. La alianza, valía dos millones.

³⁸² «En el mundo», *No-Do* n.º 337 A, 20 de junio de 1949.

³⁸³ «Demasiado ruido», *Primer plano* n.º 451, 5 de junio de 1949.

³⁸⁴ «Al pan, pan y al cine, cine», *Primer plano* n.º 452, 12 de junio de 1949.



Figura 40. *Primer plano* n.º 451, 5 de junio de 1949. Fuente: Filmoteca Española.

Tampoco faltan mofas relativas a la identidad cultural y religiosa del novio, a quien Rita procurará que no adelgace, «pues a mayor peso del príncipe islámico, mejor será la renta que perciba la parejita de tórtolos, por aquello tan sabido de que cuando el Aga retorne al paraíso de Mahoma, el sucesor Alí percibirá piastras y diamantes en tributo equivalente a lo que marque la aguja de la balanza». El autor del texto también anota, entre bromas y veras, que en su intervención el alcalde «puso de relieve que el hombre es el jefe de la familia» con gran cierto en este bodorrio, puesto que Alí Khan escogió el traje de la novia, el menú del banquete, la lista de invitados y hasta determinó «en qué momento deben hacerse les fotografías»³⁸⁵.

³⁸⁵ «Terceras nupcias de la madelón (sic) atómica», *ABC*, 28 de mayo de 1949.

A Rita Hayworth, a la que a veces llaman Cansino, se refieren como «la hispano-irlandesa que dio nombre a la bomba de Bikini» y se hace notar que a ojos de algunos extranjeros, como los franceses, su imagen de *pin-up* es una «estampa indudable de lo español», por lo que en París es la «belle espagnole». Entre las ausencias inesperadas a la boda, además de citar a Errol Flynn o a los duques de Windsor, anota la del padre de la estrella, quien, afirma, se negó a acudir al casamiento porque «le enviaron una participación oficial sin una frase de su hija. “Ha debido escribirme. Soy su padre. No tengo dinero, pero soy español y orgulloso”, ha declarado. Y creemos que nadie mejor que él ha criticado esta boda». Una aseveración que certifica que, a tenor de lo presenciado en estos esponsales y por más que se empeñen algunos extranjeros en promoverla como efigie de hispanidad, nada de esencia española resta en ella. El colmo es el desdén mostrado hacia su propio padre, pobre, mientras ella disfruta de toda clase de lujos. Una falta de aprecio hacia lo que significa la familia, imperdonable. Al fin y al cabo, el que había de ser el momento más importante en la vida de toda mujer, para Rita no es más que una pantomima: «Porque creemos que, como broma, el suceso ha sido más pintoresco que otra cosa»³⁸⁶.

Un rastro postrero de Sangre y arena

Rita Hayworth era en esos momentos una actriz de cine que había dejado temporalmente de serlo, ya que, tras *Los amores de Carmen*, no volvió a rodar hasta casi cuatro años después. Pero durante este tiempo llegaron a España películas que aquí aún no habían sido estrenadas, en un orden que para el público surgiría aleatoriamente y que añadía una mayor confusión al marasmo en que se estaba convirtiendo la imagen de la estrella. Con todo no se debe menospreciar la capacidad de la audiencia para interpretar adecuadamente este desajuste cronológico y que acudiera a las salas de exhibición con la consciencia de estar recuperando una idea primitiva de la actriz, aunque inevitablemente vista con el tamiz del presente. Más aún cuando resulta evidente que la fisonomía y la gestualidad de Hayworth corresponde a la de unos primeros trabajos en que estaban todavía por pulir.

Normalmente, la intensificación de la presencia de los actores y de las actrices en las revistas estaba relacionada con que tuvieran títulos en cartel, ya que formaba parte de las campañas de promoción cinematográfica. Una apreciación

³⁸⁶ «Demasiado ruido», *Primer plano* n.º 451, 5 de junio de 1949.

que es sencilla de observar en el caso de los intérpretes españoles, que suelen ocupar un mayor espacio en las publicaciones con motivo de rodajes o estrenos de producciones en las que participan. Pero la cuestión es más complicada en el caso de los extranjeros, debido a los aplazamientos, cuando no omisiones, sufridos por sus películas. Ello provoca que a menudo las cabeceras concedan una menor importancia a informaciones relativas a filmes que en esos momentos no se podían ver en España, y a su vez, que cuando la cinta era estrenada no se beneficiara de la potencia de una campaña internacional a la que sumarse a rebufo. Las distribuidoras serían conscientes de que estaban ofreciendo un material en mayor o menor medida trasnochado. No obstante, en ocasiones, títulos que en su momento habrían pasado desapercibidos adquirirían ahora una mayor relevancia precisamente porque la notoriedad alcanzada posteriormente por su estrella disparaba su interés entre el público. Ambos procesos se dieron en la exhibición postergada de algunos de los títulos de Rita Hayworth.

El primero de ellos fue *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941), estrenado en España en septiembre de 1949. Esto es, con una dilación de ocho años que haría patente su anacronismo respecto al filme en sí mismo y respecto al contexto de recepción. El filme narra la historia de Juan Gallardo (Tyrone Power), un mozalbete de Sevilla aspirante a torero, como lo fue su padre, cuya muerte en la plaza dejó a su familia en la miseria. Desde adolescente está enamorado de Carmen (Linda Darnell), la hija del capataz de la finca del marqués de Miura, con quien se casará tras haber triunfado. Pero en su camino se cruzará doña Sol (Rita Hayworth), la bella y cruel sobrina del marqués, quien lo seducirá y lo llevará a la perdición. Su ruina moral va acompañada de la económica y encontrará su final en la cornada traicionera de un astado.

En los Estados Unidos, la película había sido un éxito tanto de crítica como de público. La Columbia había cedido a su actriz a la Fox para el rodaje de una nueva versión de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, tras la protagonizada por Rodolfo Valentino en 1922, y el filme se convirtió en el vehículo que catapultaría a Rita Hayworth al estrellato internacional. Era uno de los primeros en que se empleaba el technicolor, y el realizador no desaprovechó su viveza cromática para exprimir el simbolismo de los colores, como el del rojo, en la capa del torero o en la sangre en su cogida mortal. Pero sobre todo enfatizó el tono rojizo del cabello de la actriz, que remitía a pasión, seducción, traición y muerte³⁸⁷. Rita irrumpe como mito erótico, ya insinuado en *La pelirroja*, pero ahora liberada del corsé y de los ropajes y peinados decimonónicos. El vestuario es sensual

³⁸⁷ Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 78-81.

y deja al desnudo sus hombros anchos sobre los que cae su melena color fuego. También sus manos sirven a ese propósito³⁸⁸. La cámara nos ofrece planos de detalle en los que sus dedos largos y delgados con las uñas pintadas de rojo tañen con delicadeza la guitarra. Despliega su capacidad de seducción a través del movimiento de su cuerpo, gracias al trabajo del coreógrafo Hermes Pan, que le enseñó ese modo de caminar sugerente y trabajó la expresividad de la actriz, aunque la película no contenga propiamente números musicales³⁸⁹.



Figura 41. Fotograma de *Sangre y arena*.

La demora en su exhibición en España pudo estar relacionada con el hecho de ser una adaptación de la obra de un prominente político republicano español. Sin embargo, no hemos hallado en las revistas ninguna consideración al respecto, más allá de la información sucinta, cuando estas no acostumbraban a escatimar juicios contrarios cuando lo creían conveniente. En cambio, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica se mostró inicialmente reacia a autorizarla, «ya que de proyectarse produciría indefectiblemente escándalo por su tendencia a desacreditar exagerando las costumbres españolas»³⁹⁰. Finalmente fue aprobada, aunque se señala que sean acortadas algunas escenas y suavizados ciertos diálogos. El expediente de censura contiene una copia del guion con las

³⁸⁸ Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 63-64.

³⁸⁹ Losada, *Nunca hubo una mujer como Rita Hayworth*, 65-66.

³⁹⁰ *Sangre y arena*. Expediente de censura n.º 08413 (1948). Archivo General de la Administración.

correcciones exigidas, en las que se detectan que las preocupaciones que provocaba eran tanto de índole moral como político.

Respecto a las primeras, resulta patética la idea propuesta de convertir el personaje de doña Sol en una bailarina, a la que se refieren como «una famosa aventurera». Se la presenta como la viuda de un millonario, de la que se podrían escribir «varios libros», y sobre la que se descarga el pasado escandaloso de la aristócrata. Claro que el resultado es un pastiche confuso, absurdo y probablemente inútil. No exime a la protagonista de su responsabilidad, aunque se preserve la dignidad de la clase dominante, y, además, es fácil presumir que el argumento de la novela de Blasco Ibáñez sería muy conocido en la época y que el personaje de doña Sol difícilmente podría ser borrado. Tampoco tenemos constancia de que estas consignas fueran aplicadas fidedignamente en el doblaje.

En cuanto a la censura de carácter político y social, se alteran diálogos para evitar que queden tan patentes las desigualdades entre el pueblo, hambriento y analfabeto, y la aristocracia, rica e indolente. La versión original de la película no rehúye la crítica social que forma parte de la esencia de la novela de Blasco Ibáñez. Retrata sin pudor la pobreza que padece la gente común y la contrasta con la opulencia en que vive los acomodados. Estas diferencias son elocuentes en el transcurso de la cena en el palacio del marqués, a la que es invitado el torero. Al compartir mesa con personas cultivadas, se pone en evidencia que él es un patán analfabeto, un sujeto exótico al que la nobleza trata con paternalismo, atraída por la cultura popular. Al final de la película, la crítica social subraya que esa gloria alcanzada por el niño harapiento es efímera, y que no es más que otra víctima de la sociedad³⁹¹.

Como corolario a esta idea, la película reunía otro elemento perturbador: la mirada de Hollywood hacia el entorno taurino y el folclore andaluz. La censura quiso ir por delante y ordenó que se suprimieran los juicios de un torero sobre la fiesta como un espectáculo criminal en el que «la bestia no es el toro», sino que «la verdadera bestia» es el pueblo ignorante que disfruta de la sangre del matador derramada sobre la arena. Aun así, las críticas cinematográficas denunciaron el filme como una «españolada». *ABC* concluía que «no cabe nada más lamentable ni más disparatado» en esta obsesión «por lo seudopintoresco». Califica la película de «deleznable» y exclama que «absolutamente todo es falso, ridículo y mueve a indignación». Ante tal provocación, afirma que el

³⁹¹ José Luis Sánchez Noriega, «Sangre y arena», en *El universo de Rita Hayworth*, ed. por Guillermo Balmori (Madrid: Notorious, 2018), 136-141.

público optó por reír a carcajadas ante el esfuerzo de la pareja protagonista por «sentirse castizamente españoles»³⁹². *Cámara* es de la misma opinión, pero sin dramatismos. Es falsa, ridícula e incluso ofensiva, pero «no vemos mucha más españolada de pandereta que en otras producciones de ambiente taurino salidas de nuestros propios estudios». A los extranjeros les resultará interesante y curiosa, aunque «ninguno de los que en la película intervienen –si exceptuamos a Rita Hayworth, intérprete ideal de papeles desagradables– comprenden ni sienten a sus personajes»³⁹³. Así pues, nos encontramos, de nuevo, ante la negación de la españolidad de Hayworth y, en paralelo, su admisión tácita.

Contrariamente, hoy en día algunos estudiosos valoran positivamente la ambientación del filme, no tanto en sus decorados excesivamente estilizados, como en la ambientación musical o el vestuario. Bien es cierto que, en puridad, la cinta reúne muchos elementos que remiten a una mirada exótica hacia el país. Los toros como un mundo atávico en el que converge *Eros y Thanatos*, la religiosidad popular que visualmente se plasma en una proliferación de altares y capillas, el flamenco, etcétera. Un entorno que la aproxima al universo del mito de Carmen y de su lección ejemplarizante sobre el riesgo para los hombres de dejarse llevar a la perdición si no controlan sus pasiones³⁹⁴. Asimismo, la taberna andaluza es uno de los escenarios principales de la trama y, de hecho, esta versión de *Sangre y arena* fijó en el panorama internacional la figura del mesón como espacio típicamente español para la seducción femenina. Un lugar donde a través del canto y del baile la mujer despliega sus encantos ante un público que es mayoritariamente masculino³⁹⁵. Es curioso que algunos de estos rasgos que componen un cuadro tildado de falsamente pintoresco serían reivindicados como propios del pueblo español desde los mismos sectores que los criticaban. Nos referimos especialmente a la existencia de una indeleble devoción y misticismo. Las secuencias en las que las imágenes escultóricas de Cristo o de la Macarena hablan a Carmen o a Juan recuerdan en mucho a la que años más tarde rodará Ladislao Vajda en la celebrada *Marcelino, pan y vino* (1955).

³⁹² Don Q. «Sangre y arena», *ABC*, 20 de septiembre de 1949.

³⁹³ José Luis Galiana, «Sangre y arena», *Cámara*, n.º 162, 1 de octubre de 1949.

³⁹⁴ José Luis Sánchez Noriega, «Sangre y arena», en *El universo de Rita Hayworth*, ed. por Guillermo Balmori (Madrid: Notorious, 2018), 136–141.

³⁹⁵ Jordi Balló y Marga Carnicé, «Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 23 (2017), 29–48.

No les disgustaría únicamente la construcción artificiosa del imaginario nacional, sino algunos de los valores morales que de ella emanan y que afectaban particularmente a las relaciones de género. Se puede apreciar una inversión de roles entre los protagonistas: él es el sujeto pasivo, y ella, la perversa manipuladora. Ella lleva en todo momento la voz cantante en el cortejo y él, a pesar de su fama y posición, acepta sumisamente su inferioridad. La escena en que fingen una faena taurina es sintomática. Doña Sol hace las veces de matador, y él, de animal sometido a su manejo. Su traje de faena es un vestido blanco transparente. Gallardo acaba de rodillas ante su verdugo, en una coreografía que es una metáfora del acto sexual en el que ella ejerce de dominatriz.



Figura 42. Fotograma de *Sangre y arena*.



Figura 43. Fotograma de *Sangre y arena*.

El personaje de Tyrone Power, uno de los principales galanes del momento, es representado sobre la pantalla como un objeto de deseo. No solo se le aparece con los ajustados trajes de luces que ciñen su cuerpo, sino que también posa en una larga secuencia con el torso desnudo ante una concurrencia totalmente masculina. Tal exhibicionismo sería impensable ante damas, pero deja al mismo tiempo una puerta abierta a la ambivalencia sexual. Por supuesto que doña Sol también lo es y su vestuario no es menos sugerente. Pero aquello que resultaría más impactante es que se manifestase al mismo tiempo como un sujeto sexual deseante. Por ejemplo, en sus gestos atrevidos desde el tendido cuando observa a Gallardo en el coso, o más tarde, cuando la cámara, en un plano subjetivo que corresponde a su mirada, recorre el cuerpo dormido del torero sobre una butaca. En otro pasaje, ella simula haber caído del caballo durante una excursión campestre. Se tumba sobre la hierba y finge haber perdido el conocimiento, mientras apreciamos la respiración alterada en su pecho. Un encadenado hace avanzar la narración hacia otro lugar, pero queda en la imaginación del público cómo proseguirá ese encuentro, a todas luces sexual, cuando él la descubra.

Sobre la pantalla, las espectadoras podrían escoger identificarse entre dos arquetipos de mujer. Por una parte, doña Sol, la transgresora de los códigos de comportamiento sexual y de género, que, sin embargo, no será castigada ni redimida por ello, sino que la sanción recaerá sobre el donjuán amartelado. Cuando se cansa de un hombre, lo sustituye por otro, como ese anillo que va pasando de mano en mano entre sus amantes. Abandonará a Gallardo en favor del nuevo matador que entusiasma a las multitudes y a quien da vida Anthony Quinn, y el público da por sentado que será su próxima víctima. Bien es cierto que su nombre es una significativa apócope de Soledad, y que otro personaje dice compadecerla porque, como una niña caprichosa, no es capaz de conservar nada.

Por otra parte, Carmen, la esposa fiel y abnegada, religiosa devota y dispuesta a perdonar los devaneos sexuales de su marido e incluso a ser humillada por su rival en su presencia. La esposa legítima respondería al modelo tradicional de mujer que el régimen propugnaba. Con una objeción: no es madre, tal vez no por voluntad propia, aunque en ningún momento expresa su deseo de serlo, como si le resultara suficiente con el amor por su esposo. Este, en cambio, sí es simbólicamente padre, pues se dice que tiene como ahijados a prácticamente todo niño nacido en Sevilla, que se beneficia de su patrocinio.

Ambas se enfrentan en un duelo desigual cuando la esposa acude a casa del marqués para pedirle que le devuelva a su marido. Viste con un recatado

traje negro, con mantilla. Se presenta, franca y humilde, ante una doña Sol ataviada con la bata blanca ya comentada, de aire moderno y atrevido, sonriente y cínica. La diferencia de clase social es llamativa y se constata cuando al sentarse una queda situada a mayor altura, lo que acentúa su mirada de desdeñosa superioridad. Carmen, que desconoce que Juan está en el patio, prácticamente se disculpa por la intrusión. No viene movida por el rencor ni pretende juzgarla. Entiende que su marido se haya quedado prendado de ella, por su belleza y su cultura, porque ha viajado por el mundo, mientras que ella no ha salido de Andalucía. Doña Sol pone cara de contrariedad cuando le dice que ha conocido a muchos hombres mientras que ella solo ha tenido uno y que por eso se esfuerza en conservarlo. Reconoce que no se ha atrevido a hablarlo con él por no hacerlo sufrir. En ese instante, se revela la enorme crueldad de su oponente. Se sitúa junto a la puerta del patio y grita hacia fuera de campo la llamada «¡Eh, toro!». Juan entra raudo en plano y se funde en un beso sin darse cuenta de que su esposa les observa aturdida desde el sofá. Doña Sol, complacida, sale al patio, dejando al matrimonio cara a cara en silencio. Carmen se marcha, y Juan, en lugar de seguirla, sale tras la estela de la anfitriona.

No cabe duda alguna de dónde reside la virtud y cuál es la opción moral que se instiga a tomar a las espectadoras. ¿Pero sería inequívocamente esta su preferida? ¿No sería posible soñar con una vía de escape al estado de opresión que algunas mujeres sentirían que el franquismo había sometido a sus vidas? Si nos circunscribimos a la resolución de la película, el mensaje parece contradictorio. Doña Sol disfruta de su condición de mujer liberada, en añadidura viuda, y todo apunta a que seguirá haciéndolo mientras le plazca. Las advertencias de que su inconformismo la conducirá a una constante insatisfacción y a la soledad son anunciadas por quienes nunca podrán acceder a su lugar y cabría sospechar que están motivadas por la envidia. Sea como sea, ¿no es un riesgo asumible ante el disfrute de una juventud plena que al resto le es negado? Por su parte, la esposa fiel, más allá de que finalmente se quede viuda y certifiquemos su soledad, ha tenido que atravesar un mar de sinsabores y renunciaciones hasta recuperar la atención de su marido, que, dicho sea de paso, es notorio que ha logrado porque la querida le ha abandonado. De lo contrario, continuaría amargada en la casa paterna, esperando a que su hombre, que la ha repudiado públicamente y que se antoja no se separará de su amante a no ser que ella lo expulse. Si ese es el horizonte de felicidad que le proponen a las mujeres españolas, tal vez más de una consideraría que el precio a pagar es demasiado elevado.

La diosa de la danza no es «la diosa del amor»

En noviembre de 1947, la influyente revista *Life* publicó en portada una foto de Rita Hayworth con un vestido escotado que mostraba sus hombros y el arranque de sus senos, acompañada del titular «La diosa americana del amor». En el reportaje interior podía leerse: «No es solo una joven, es además una de las encarnaciones de nuestro mito nacional más arraigado, el de la suprema hechicera, la diosa del amor». Se dio la grotesca casualidad de que en esa misma fecha se le concediera el divorcio de Orson Welles, quien había sido el gran amor de su vida. Pero la realidad es que a partir de entonces esa etiqueta se adheriría a su imagen de un modo permanente y en todo el mundo se pasó a denominarla así³⁹⁶. Un calificativo que la situaba entre la llamada al romanticismo y una sensualidad desbordante. En la era de las restricciones de Código Hays, ella representaba un ideal de carnalidad³⁹⁷. La revista *Life*, como ya hiciera en 1941 con su famosa fotografía de *pin-up* comentada al principio, fijaba una imagen de Hayworth que ha sido valorada como sexista y que reducía a la estrella a la pasividad³⁹⁸.

Hemos dicho que en todo el mundo se la ensalzó como la diosa del amor; sin embargo, no hemos hallado ningún rastro de que esta expresión admirativa se trasladara en esos momentos a las revistas españolas. Habrá que esperar hasta bien entrado el año 1952, coincidiendo con su reincorporación a Hollywood tras más de tres años de ausencia, cuando este calificativo aparecerá aquí impreso. No obstante, nunca en los titulares, sino en el cuerpo de las crónicas norteamericanas que aquí eran traducidas para su publicación.

Pudiera ser que el término la diosa del amor no se popularizara entonces porque las redacciones no tuvieron conocimiento de ello a través de las agencias internacionales, de los magazines norteamericanos a los que accedieran o que no fueran informados por sus propios corresponsales en Hollywood. Pudiera ser este el motivo, pero es escasamente verosímil. Es verdad que el mencionado desfase de estrenos favorecería que aquí se desecharan informaciones por considerarlas no pertinentes para el lector o simplemente que pasaran desapercibidas al no enmarcarse en campañas promocionales. Ciertamente, pero insuficiente. Por todo ello, no resulta demasiado aventurado suponer que se trató de una decisión consciente, ya fuera propia o alentada por la censura oficial.

³⁹⁶ Leaming, *Si aquello fue felicidad*, 144.

³⁹⁷ Ana Salzberg, *Beyond the looking glass: Narcissism and female stardom in studio-era Hollywood* (Oxford: Berghahn Books, 2014), 84.

³⁹⁸ Williams, *Film stardom and the ancient past*, 97-130.

La rápida difusión del apelativo se vio espoleada porque entroncaba con uno de sus títulos recientes, *La diosa de la danza* (Alexander Hall, 1947), que en España sería exhibida a partir de octubre de 1949. Si esta expresión tuvo tal acogida en los Estados Unidos era porque resultaba contundente e incluso provocativa en sus connotaciones. Hacía referencia al estatus que había alcanzado la estrella, como epítome de belleza y seducción para el público. Pero también facilitaba un deslizamiento de los términos hacia significados con un carácter transgresor. En primer lugar, la lectura de la palabra amor como sinónimo de sexo, propiciada tanto por los personajes que la actriz había interpretado en sus últimos filmes como por su pasado como una de las más célebres *pin-up* del período bélico. En segundo lugar, al calificarla como diosa se le reconoce su posición en los más elevado del firmamento cinematográfico, y, lo que es más relevante, se le atribuye una condición de poder. Si unimos ambos términos, nos topamos con que su imagen es investida con la capacidad de dominar a los hombres gracias a su sexualidad.

Es innecesario recalcar lo que esta derivación del epíteto significaría en la España de Franco. Una idea que no podía ser en absoluto tolerada. Comenzando porque sacralizar a una estrella de cine sería una banalización inadmisibles en una sociedad donde se imponía un concepto de religiosidad formalista y rigurosa. Además, implicaba situar en primer plano la sexualidad como fuente de poder, cuando ni siquiera se consideraba digna de mención, pues las pulsiones debían permanecer soterradas y reprimidas. Por si fuera poco, conllevaba una derivada de género que, en última instancia, suponía dar pie a un empoderamiento femenino. Por tanto, la diosa del amor sería una reinstauración moderna de la Eva pecadora, evocada desde la propaganda del régimen como la antítesis de la Virgen María, símbolo de las virtudes femeninas, maternal y pura, en tanto que casta y no contaminada por la sexualidad, primer modelo al que todas las mujeres debían intentar asemejarse³⁹⁹.

En los Estados Unidos, la película sirvió para consolidar el alias de diosa del amor que la acompañará durante el resto de su carrera, aunque su título en inglés, *Down to Earth*, difiere del castellano, que sí pudo inspirarse en él. Se estrenó solo unos meses después de *Gilda*, y se intentó aprovechar el éxito de la primera en su promoción. Era el tránsito del oscuro cine negro al technicolor, en el que Rita interpretaba el papel de musa en lugar del de sirena⁴⁰⁰. También

³⁹⁹ Roca i Girona, *De la pureza a la maternidad*, 44-48.

⁴⁰⁰ Williams, *Film stardom and the ancient past*.

en España sería sencillo establecer la conexión entre los dos filmes. Así lo hicieron los críticos, que alabaron la belleza y las cualidades de Rita Hayworth como actriz, bailarina y hasta un par de ellos como cantante, a pesar de que no fuera su voz la que interpretaba las canciones. Al afirmar que su actuación es «sobria, sin incurrir en artificiosidades» dejaban claro cuál era el camino que debía retomar la estrella⁴⁰¹. Por su parte, el público, según estas mismas reseñas, también aceptó con agrado este cambio de registro. A diferencia de *Sangre y arena*, *La diosa de la danza* no sería vista como un producto anacrónico en el que descubrir los orígenes de la estrella, sino una cinta actual que era exhibida con una demora moderada.

En realidad, se trataba de una producción diseñada durante el período bélico, pero que sufrió una serie de retrasos. Por tanto, responde en buena medida a un tipo de filmes que fomentaban el escapismo y la fantasía. Podría, pues, entenderse como el anverso de los temores y ansiedades propios de la posguerra y que el cine negro reflejaría, entre otros aspectos, en el personaje de la *femme fatale*. Pero el hecho de que su producción se alargara y que llegara a las pantallas en 1947 alteró en parte sus intenciones originales y suscita, como abordaremos a continuación, interpretaciones más complejas.



Figura 44. Fotograma de *La diosa de la danza*.

⁴⁰¹ Gómez Tello, «La diosa de la danza», *Primer plano* n.º 472, 30 de octubre de 1949.

Narra una historia romántica convencional aderezada con ingredientes sobrenaturales. Desde el Monte Parnaso, Terpsícore (Rita Hayworth), la diosa de la danza, observa, indignada, cómo en Broadway están preparando un musical sobre las musas griegas que las retrata como simples libertinas. Desciende a la Tierra para, como primera actriz del espectáculo, reconducirlo hacia una versión correcta. Pero en el proceso se enamora del director, Danny (Larry Parks). Tras distintas peripecias, tiene que regresar a su lugar, donde esperará a su amado para disfrutar eternamente de su pasión.

El filme se inscribe dentro los cánones conservadores del género musical en cuanto a la representación de la mujer. La misma Terpsícore, ante la imposibilidad de quedarse junto a Danny, llora y se lamenta por ser una diosa, pues solo quiere ser una mujer, casarse y tener un hogar para estar con él para siempre. Un mensaje meridiano y fácilmente extrapolable a la vida real. Autores como Adrienne Mclean anotan que a la dualidad masculino-femenino que manifiestan este tipo películas, *La diosa de la danza* incorpora un tercer vértice, Eddie, el amigo de Danny (Marc Platt), para formar un triángulo con un componente homosexual o al menos homosocial. En él entran en juego, por un lado, la competencia y la agencia de Terpsícore ante la pasividad de Danny, y, por otro lado, la cercanía física y emocional entre los dos hombres. Un conflicto a tres bandas que se aprecia tanto en los números musicales que comparten como en la narrativa. Por ejemplo, en las argucias seductoras de Terpsícore frente a los intentos de Eddie por separarla de su amigo⁴⁰². Sabemos que el dilema se resolverá *ad eternum* en favor de la chica/diosa con su reencuentro en el más allá. Se insinúa que Danny permanecerá célibe en su recuerdo, pero queda abierto a la imaginación del espectador si durante los años que le restarán de vida Danny conocerá a otras mujeres e incluso si formará una familia o, por qué no, si prevalecerá su relación, sea del tipo que sea, con su colega Eddie.

Quienes acudieran al cine esperando ver una *Gilda* en color no se sentirían decepcionados en cuanto a la interpretación sugerente de Hayworth y en especial a su descocado vestuario. Este carece de la elegancia de los diseños de Jean Louis, aunque se beneficia de la mayor permisividad que se otorgaba a las vestimentas que servían para recrear la antigüedad clásica. Las túnicas vaporosas y con aberturas dejaban adivinar la anatomía femenina bajo las transparencias, e igualmente era exhibido el cuerpo masculino de actores con el torso y las piernas depiladas. Un aura de erotismo envolvía este tipo de producciones, que aún se haría más patente en la década posterior.

⁴⁰² McLean, *Being Rita Hayworth*, 133-143.



Figura 45. Fotograma de *La diosa de la danza*.

El cine de Hollywood se había apropiado de la iconografía clásica, que además coadyuvaba a la divinización de la estrella. En el caso de Rita, este filme, construido plenamente en torno a ella, significó su apoteosis. La asociaba no solo a Terpsícore como diosa de la danza, sino también a Venus, y sus coreografías están cargadas de gestos y movimientos que sugieren connotaciones sexuales⁴⁰³.

Venus era Ava Gardner

Por estas mismas fechas, de nuevo, otra estrella emergente protagonizaba una película que remitía a unos mismos referentes. Ava Gardner daba vida, y nunca mejor dicho, a la diosa del amor en *Venus era mujer* (William A. Seiter, 1948). Es un filme coetáneo al de Hayworth, pero que la cartelera española no incorporó hasta diciembre de 1953. Al margen de que los motivos del retraso tal vez se debieran a circunstancias inherentes a la distribución, puesto que no consta que se solicitara permiso para importar la cinta antes de esa fecha, la historia no daba pie a que a los censores presentaran objeciones.

Se trataba de una comedia romántica en que, en una noche de trabajo, un infeliz empleado de unos grandes almacenes insufla vida mediante un beso a la

⁴⁰³ Williams, *Film stardom and the ancient past*.


estatua de una divinidad clásica que ha adquirido el propietario del negocio. A partir de aquí comienza un embrollo salpicado con canciones que acaba con el regreso de Venus al Olimpo, pero que toma forma en la Tierra en una joven idéntica a ella con la que, se deduce, el protagonista iniciará una relación sentimental. De manera que cabe concluir que el amor es capaz de traspasar todas las dimensiones y superar todos los obstáculos para hallar su media naranja. Nada, pues, pecaminoso, sino de un romanticismo empalagoso. No obstante, sería la sensualidad y el vestuario de la protagonista lo que pondría en alerta a algunos censores, con el vocal eclesiástico a la cabeza, como solía suceder, cuando visionaron el avance de la película y mostraron sus objeciones. Finalmente, parece que se impuso el criterio más permisivo y la cinta se autorizó, sin que figure en el expediente que se introdujera ninguna modificación en el metraje⁴⁰⁴.

Las revistas ya lo habían avanzado a través de la inserción de fotografías con su sugerente vestuario. En este sentido, vale la pena fijarse en el reportaje de *Imágenes* titulado «La Venus de Hollywood», que incluye diversos retratos de gran tamaño, que explican su excepcional longitud de seis páginas⁴⁰⁵. En el texto, se afirma que pocas actrices se prestarían a actuar con esa indumentaria, ya que «su simplicidad no permite truco ni arreglo alguno ni disimular defectos y realzar sus cualidades naturales». Apunta que «está considerada hoy día como la mujer de líneas más perfectas del mundo» y destaca que su poder de seducción «emana de toda su persona», y en especial de «la profunda mirada de sus ojos oscuros, ese algo indefinible, pleno de feminidad, que no sabemos si es burla, coquetería o un peligroso recurso de seducción».

La película aún no se conocía en España, pero es curioso que se atisbe que la estrella provoca una intimidación análoga en el periodista, salvando las evidentes distancias, a la que su personaje causa en el patoso protagonista. En el filme, Venus lleva la iniciativa en el cortejo y despliega todas sus armas, terrenales y mágicas, para cautivarlo. Al principio, asustado, trata de evitarla, aunque acabe por enredarse en sus cantos de sirena. No obstante, la diosa vuelve a su pedestal, como dice el protagonista, donde debe estar para ser admirada. La representación marmórea de la feminidad puede ser una metáfora de la mujer como inspiradora pero no como sujeto activo. Al final, Júpiter la devuelve a su lugar en el Olimpo y su cuerpo es transferido al espíritu de una joven modosa y recatada con la que el hombre encontrará su felicidad.


⁴⁰⁴ *Venus era mujer*. Expediente de censura n.º 12132/12133 (1953). Archivo General de la Administración.

⁴⁰⁵ «Ava Gardner. La Venus de Hollywood», *Imágenes* n.º 46, abril de 1949.



AVA GARDNER

La Venus de Hollywood



Con sus diez años, Hollywood eligió en Venecia. Hace diez años, que ambientaron tantas películas y tantas actrices. Se dio a conocer con frecuencia porque el paso del tiempo se le olvidaba. Luisa Turner vivió su vida a los metros, José Cervera, gracias al cine. Los mismos pueden captarse fácilmente. Luisa Turner, cuando fue descubierta por un productor de la Metro, tenía un bello marfilismo que la facultaba de las actrices se encargaba de revelar. Y con el título de reina del mundo, empezó a ser popular en todo el mundo. Juan, hoy maravillosamente ajustada, con sus mueritos y como una mujer perfecta, fue en 1935 una verdadera sensación y una campeona de exhibición en las salas de Nueva York. Después los sucesos de los Estados de aquella a la Venus de Hollywood, queda solo el recuerdo. Hoy sigue en su puesto la gran actriz Ava Gardner, que en su reciente película estrenada en Los Angeles, ha sido considerada, por un grupo de cineastas y directores de diversos Institutos de Bellas Artes, como la mujer de cuerpo más perfecta. Ello demuestra, sin duda se adaptan exactamente a los cánones que exige la más depurada estética y armonía escultóricas. Consecuencia de su físico y de haber sido elegida a Venus de Hollywood, es su reciente película titulada «The Sign of the Cross», que protagoniza tratada como el tipo de Venus, en la que se nos presenta idealizada y pensada como una diosa del cine. Pocos actores se preciarían a llevar la indumentaria que exige Ava Gardner en sus películas. «The Sign of the Cross», ya que en simplicidad no permite traer ni arropar algunos pases demasiado débiles y revelar sus escultóricas naturales. La línea de su cuerpo, realza su cuerpo de hercúleo y solo una actriz joven, con un auténtico bello, podía pretender a interpretar ese difícil papel.

Ava Gardner, en una de las más bellas actrices que nos muestra el cine internacional de hoy. Tiene personalidad, gracia... y un difícil secreto del seno apocó, que tan difícilmente se encuentra. Es la gran estrella del momento, y dueña del momento, porque todavía no encontró el papel ni el director que la ayudara a conseguir el éxito que merecen en su mejor película: «The Sign of the Cross».

Las actrices de Hollywood modernas que están impagables al lado de Clark Gable, en «The Sign of the Cross». Y de verdad debemos que sean ciertos los comentarios entusiastas que han aparecido en las páginas cinematográficas de todo el primer de América. Al cine le hacen falta actrices con personalidad. No basta la belleza escultural, de postal, como María Montez o Audrey Totter. El público quiere algo más... un ingenio en sus ojos de las escenas fijas; mucha versatilidad, carácter, sensibilidad femenina. Vivamos aquellas actrices que con su bello, con la seguridad de sus ojos y el temple de sus labios, saben expresar carnis, pasión o dudas; que con sus rasgos tratan en un fin de sentimiento y emoción. En cine busca el secreto de la verdadera belleza. María

Ava Gardner, considerada como la mujer de cuerpo más perfecta del mundo cinematográfico se nos presenta en esta gran escultura de la estatua que se exhibe en el Museo de la Escultura de la Estatua de la Estatua en el momento de su presentación en la ciudad de Los Angeles.



TRES POSIBILIDADES FOTOGRAFICAS QUE REVELAN LA INDENEGABLE BELLEZA DE AVA GARDNER. AVA LA VENUS DE HOLLYWOOD EN TERMINO DE LA PIEL QUE ESTA ROJANDO EN LA ACTUALIDAD E INTERPRETANDO A VENUS, LA DIOSA DEL AMOR. LA PERFECTA DE SU LINDO, SIENTO DEL HOMBRE COMO DEL CUBO. EN ESTAN EN FRONTE COMPETENCIA, REPERCUTIDAS, CON LAS MAS ACABADAS CONDICIONES ARTISTICAS DE JERONIMO ESCULTORES. EN UNA DE BELLAS AVA CONTEMPLANDO CON SU HERMANA LINDA DE SERENIDAD. A AVA REPRODUCTION DE LA VENUS DE JILLO. PUEDE AVA SONRIRSE PORQUE SU BELLEZA SUPERA A LA DE LA BELLEZA GRIEGA. VENUS ESTA TRINIDAD Y AVA PUEDE UNO MAGNIFICOS BRILLO DE ALABASTRO. UN BOSTRO DE MAS CLAROS TRILLOS Y UN CUERPO DE LA HARMONIA CONFIRMACION. AVA ESTA CONSIDERADA HOY DIA COMO EL BUEN DE LINEAS MAS PERFECTAS DEL MUNDO. ¿QUEEN PUEDE DECIRSE ESTE GALARDON?





Figura 46. Imágenes n.º 46, abril de 1949.
Fuente: Filmoteca Española.

Desconocemos en qué medida el texto, que no lleva firma, bebe de una agencia de noticias o es de elaboración propia. Sin embargo, es significativa la alusión a que «la llamada mujer fatal no ha desaparecido», sino que la identifica como «víctima de sus propios encantos, que jamás ha creído en ningún amor... y que finalmente sucumbe ante un imposible». En resumen, el amoral personaje de Kitty en *Forajidos* es subsumido por el de Venus, y si «alguna vez llegara a extinguirse, quedaría en nosotros el recuerdo de Ava Gardner, cuya mirada es la más elocuente expresión de una mujer que, por haberlo tenido todo y por haberlo perdido todo, nada ambiciona».

Sin embargo, *Venus era mujer*, como otras producciones de este ciclo de películas centradas en deidades clásicas de finales de los cuarenta, contiene un discurso de género profundamente patriarcal. Michael Williams, entre otros autores, lo enmarcan en el contexto norteamericano de posguerra, y no ven en absoluto una coincidencia en que, tras interpretar a icónicas mujeres fatales, tanto Hayworth como Gardner encarnaran a diosas del amor en la pantalla⁴⁰⁶. Williams argumenta que el gesto de subirlas a un pedestal era represivo y desempoderador y que el ideal clásico de la belleza era expuesto a la mercantilización. En *Venus era mujer* se manifiesta una ambivalente actitud hacia la mujer, cosificadora y a la vez remilgada, propia de una larga tradición en la mirada hacia los desnudos femeninos de época clásica. Se busca la erotización del cuerpo femenino, pero se niega a la mujer la posibilidad de manejar su propia sexualidad⁴⁰⁷. La crítica cinematográfica de *ABC* nos indica que esta fue también la mirada dominante en España, hacia una «una película de humor y frivolidad (...) con miras a exhibir la atrayente belleza de Ava Gardner». Entre los adjetivos que le dedica a la actriz figuran «bella, vaporosa, atractiva, e insinuante y amena», para concluir que «esplende siempre la línea fulgurante de Ava Gardner, estupenda en su versión de Venus»⁴⁰⁸.

En estos años, la propia vida privada de Ava Gardner era empleada con un propósito aleccionador, que, aunque procediera de los Estados Unidos, aquí tomaba tintes propios. Fundamentalmente, debido a la especial relación que la actriz mantuvo con nuestro país. Comenzó con el rodaje en Tossa de Mar (Girona) de *Pandora y el holandés errante* (Albert Lewin, 1951). En un contexto de aislamiento internacional, la presencia de la estrella fue un

⁴⁰⁶ Williams, *Film stardom and the ancient past*.

⁴⁰⁷ Michael Williams, «A Venus in marble and bakelite: Ava Gardner and *One touch of Venus* (1948)», *Celebrity studies* 11, n.º 1 (2020), 43-59.

⁴⁰⁸ Gil, «Venus, era mujer», *ABC*, 23 de enero de 1954.

gran acontecimiento. El supuesto idilio con su compañero de reparto Mario Cabré, que acaparó la atención de los medios, proporcionaba asimismo una lectura interesante. En primer lugar, las informaciones, o mejor dicho rumores, sobre su romance se liberan de la mojigatería con que habitualmente son tratadas. La peligrosa sirena es ahora la seducida. Ese «fatalismo» que apartaba a la mujer de su verdadera feminidad, desaparece. El hombre recupera su posición dominante y cobra forma la doble moral que aplaude las conquistas masculinas y censura las femeninas. Porque ellos satisfacen así sus pulsiones y demuestran su virilidad. En cambio, ellas se arrastran por el fango para alcanzar otros propósitos ajenos a su propia sexualidad. En segundo lugar, no es baladí quiénes integran la pareja. Ella, uno de los más grandes astros de Hollywood, y él un torero, quintaesencia de lo español. Las crónicas reflejan un orgullo patrio porque Ava se ha rendido a los pies de nuestro donjuán y porque el atractivo de la modernidad extranjera pierde su consistencia ante la genuina tradición española. Como en una buena faena de tauromaquia, Ava se somete a su amante español, en una celebración más de nacionalismo banal.

Poco nos importa cuánto hubo en ese idilio de real, de fantasía o de estrategia publicitaria. Pronto, quedó claro que Mario Cabré había sido desplazado por Frank Sinatra del corazón de Gardner. Su turbulento noviazgo, matrimonio y divorcio fue motivo de comentarios en las páginas de las revistas durante largo tiempo. Con todo, no había que resignarse a una derrota. La misma moral cínica sirvió más tarde para dar cuenta de que Ava bebía los vientos por otro torero español, Luis Miguel Dominguín. Y esta vez, fue ella la humillada, porque el matador prefirió casarse con la italiana Lucía Bosé.

Ava Gardner era una de las actrices de Hollywood a las que el público español estaba acostumbrado a ver en la pantalla. Durante los tres años siguientes al estreno de *Pandora y el holandés errante* pasaron por la cartelera media docena de títulos interpretados por ella. Alguno notable, como *Las nieves del Kilimanjaro* (Henry King, 1952). Gardner personifica a una joven norteamericana que en el París bohemio de los años veinte se enamora de un compatriota novelista (Gregory Peck), *alter ego* del autor del relato Ernest Hemingway. Inician una convivencia marital sin que haya indicios de haber oficializado su relación, que se ve alterada cuando ella queda embarazada. Intuye que él no está dispuesto a renunciar a su vida aventurera y se provoca un aborto al dejarse caer por unas escaleras. Representa, por tanto, a una mujer libre que es capaz incluso de anteponer el amor romántico a «la sagrada misión femenina de la maternidad». Una temática peliaguda para la moral nacionalcatólica, pero que es resuelta adecuadamente

con la temprana muerte de la protagonista, sin que ello impida lecturas disruptivas como hemos señalado para otras historias similares.

Sin embargo, no fue este el principal asunto en que anduvieron preocupadas las autoridades del régimen. *Las nieves del Kilimanjaro* es un caso singular de intervención de la censura franquista en el seno de Hollywood. Los diplomáticos españoles presionaron a la 20th Century Fox para que se introdujera un pasaje ambientado en nuestra guerra civil que no estaba en el argumento original. En él, los brigadistas internacionales que luchaban por la República carecían de todo idealismo y aparecían como voluntarios engañados por la propaganda comunista. Fue uno más de los efectos del fin del aislamiento internacional de la dictadura que trajo la Guerra Fría⁴⁰⁹. Todavía hubo una tercera participación de Ava Gardner en la adaptación de un relato de Hemingway durante estos años, que abrió *Forajidos*. Pero esta vez *Fiesta* (Henry King, 1957) no obtuvo el plácet de la Junta de Censura en 1959 y no se exhibiría en las salas.

En octubre de 1954, se proyectaba en las pantallas españolas *Mogambo* (John Ford, 1953). Mucho se ha comentado sobre la necedad de la censura franquista, que para evitar que el personaje de Grace Kelly cometiera adulterio lo abocó al incesto. Sin embargo, el verdadero papel transgresor del filme era el de Ava Gardner. Una corista, independiente y dueña de su sexualidad, que pone patas arriba la armonía de la comunidad occidental en pleno paisaje africano. La belleza felina de Ava es asimilada a la de la fauna salvaje que la rodea, y el cazador a quien da vida Clark Gable asume la misión de enjaularla. Al pedirle matrimonio, borra su pasado y le ofrece un feliz futuro doméstico y domesticado.

Sin embargo, «el animal más bello del mundo», como se dio en apodarar a la actriz, no era una presa fácil para exhibir en un zoológico. A lo largo de su vida, parte de la cual disfrutó, en el completo sentido de la palabra, en España, demostró su carácter indomable⁴¹⁰. El relato que se construye sobre la estrella se mueve en ese discurso de erotización y reprensión, de admiración y temor. Su trayectoria artística es menospreciada al quedar subordinada a la sentimental. En los reportajes que trazan su carrera, como ocurre con otras actrices, no son sus películas sino sus amantes los jalones sobre los que se sustenta. La impresión que se extrae es que Gardner es una mujer infeliz porque ha encadenado un fracaso sentimental tras otro. «Ava Gardner, amada por muchos hombres y

⁴⁰⁹ Douglas Edward Laprade, *Censura y recepción de Hemingway en España* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005).

⁴¹⁰ Marcos Ordóñez, *Beberse la vida: Ava Gardner en España* (Madrid: Aguilar, 2004).

siempre desgraciada en el amor». Así es descrita en la semblanza por entregas que publica *Radiocinema* en 1956, y que forma parte de una colección de biografías breves «Una vida, una novela» sobre distintas estrellas, a la venta en los quioscos. El mensaje era que ella aspiraba a un matrimonio como el de sus padres, pero sus tres bodas la habían conducido a un «desengaño cruel», por el que «se entregó a una vida de diversión constante. Las exigencias de su trabajo además la llevaban de fiesta en fiesta (...) Se dejaba acompañar por cuántos hombres la solicitaban, despertaba pasiones tumultuosas, poderosos arrebatos masculinos... Quería hundirse en la vida... olvidar el amor»⁴¹¹. Cuenta que la de Dominguín ha sido su última frustración y se ha quedado de nuevo sola. «Por eso algunas veces quiere aturdirse a sí misma, perder la conciencia de la vida real... Y bebe, bebe locamente, ansiosa de sumergirse en el olvido...»⁴¹².

No es en absoluto habitual que en la prensa se reconociera que una celebridad llevaba una vida disoluta. Las juergas que por aquellos días se corría la actriz en Madrid eran *vox populi*, pero otra cosa es que se dejara constancia sobre el papel de un periódico. Existía una manifiesta voluntad ejemplarizante al sacar a la luz estos hechos, pero asimismo una contradicción ingenua. Las admoniciones no evitarían la enorme fascinación que Ava y su modo de vida crearía en muchos lectores y lectoras. A ellas les abría una ventana a sentirse libres y plenas, a percatarse de que algunas mujeres gozaban de cierta impunidad en sus comportamientos, que ni siquiera recibían una contundente condena moral, pues sus actos se justificaban en la desesperación. ¿Qué Ava Gardner era desgraciada por no haber podido fundar un hogar estable? ¡Vaya usted a saber!, se dirían algunas mujeres que tal vez envidiarían experimentar lo que a ellas les era negado.

En enero de 1956, los cines madrileños acogían su filme que más reconocimientos ha cosechado: *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954). Su María Vargas es una bella bailarina española que, desde una condición muy humilde, alcanzará el estrellato cinematográfico internacional. Una mujer indómita y libre, cuyo rechazo a calzarse es símbolo de independencia. Los cortes de la censura, que se aprecian en los cambios de voces en el doblaje, intentan ocultar sus encuentros con amantes y su reivindicación del disfrute de la sexualidad femenina. Aunque fue la modificación de los diálogos el medio sibilino con que el franquismo trató de tergiversar su historia, siendo este filme uno de los ejemplos paradigmáticos de censura a través del doblaje. Se eliminaron comentarios sobre la religión que se consideraron impertinentes, referencias a

⁴¹¹ «Ava Gardner. Una vida, una novela», *Radiocinema* n.º 295, 17 de marzo de 1956.

⁴¹² «Ava Gardner. Una vida, una novela», *Radiocinema* n.º 296, 24 de marzo de 1956.

la Guerra Civil o la conversión de una madre cruel en madrastra, entre otras manipulaciones del guion⁴¹³.

La falsificación más procaz de la trama afecta a su matrimonio con un conde que motiva el título del filme. La boda con el aristócrata parecía que iba a proveerle de la felicidad familiar, pero resultó ser un engaño, ya que el conde le había ocultado su impotencia debido a unas heridas sufridas durante la guerra. Ella buscó consuelo en otros brazos y el marido la asesinó. Por supuesto, la dictadura se encargó de que el público no tuviera conocimiento de todo ello, a través de cortes en el metraje y de modificaciones en los diálogos. El resultado fue un completo sinsentido del que se hacían eco las críticas cinematográficas, sin atribuir sus causas a sus verdaderos responsables. *Radiocinema* afirmaba que «sorprende su desenlace porque la reacción del conde corresponde más a un film de vulgares aventuras que a una narración en la que se han unido valores de indiscutible relieve»⁴¹⁴.

La caracterización disoluta de María Vargas no desentonaba con la que la propia actriz cosechaba en las revistas. Su romance con Frank Sinatra había sido uno de los más sonados y ocupado una infinidad de páginas. Igualmente, fueron aireados otros de sus flirteos; sin embargo, no ocurrió igual con su dilatada relación con el magnate Howard Hughes. Tan solo hemos hallado una referencia, en forma de desmentido, en la que ella asegura que era una «pura invención»⁴¹⁵. Al parecer, se conocieron tras su divorcio con Mickey Rooney y mantuvieron una amistad especial e irregular durante casi dos décadas. Ella nunca aceptó sus proposiciones de matrimonio, tal vez porque nunca creyó sus promesas. En una ocasión, dijo sobre *La condesa descalza*: «“There was too much shit in the script about my affair with Howard”. She added, “It could have been called ‘Howard and Ava’, it was so fucking obvious”»⁴¹⁶.

La verdad es que no era esa la impresión que tenían los periodistas, que extendieron las murmuraciones de que la película estaba vagamente inspirada en la vida de Rita Hayworth, ya que la protagonista es de origen español y contrae matrimonio con un aristócrata, entre otras coincidencias. Uno de los personajes que se erigen en narradores de la historia, el cineasta a quien inter-

⁴¹³ Jorge Díaz-Cintas, «Film censorship in Franco's Spain: The transforming power of dubbing», *Perspectives* 27, n.º 2 (2019), 182-200.

⁴¹⁴ Jesús Bedaña, «Las que hemos visto. La condesa descalza», *Radiocinema* n.º 286, 14 de enero de 1956.

⁴¹⁵ Luciano D'Acosta, «Ava Gardner, en Italia, dice: “No es verdad que esté enamorada de Howard Hughes”», *Fotogramas* n.º 320, 14 de enero de 1955.

⁴¹⁶ Longworth, *Seduction: Sex, Lies, and Stardom*, 207-208 y 400.

preta Humphrey Bogart, compara a María Vargas con la Cenicienta, un símil tantas veces atribuido a Hayworth como protagonista de un cuento de hadas. Esa consciencia de sentirse prisionera de su propia imagen era la que alentaría su conocido lamento de que los hombres se enamoran de Gilda pero se despiertan con ella. Un sentimiento con el que Ava Gardner afirmaba identificarse: «People preferred the myths and didn't want to hear about the real me at all»⁴¹⁷.

Un año antes del estreno de *La condesa descalza*, en 1955, *Radiocinema*, comentaba que en Hollywood Gardner se había hecho merecedora del título de «Diosa del Amor» que hasta entonces ostentaba Rita Hayworth. Pero no avancemos en el tiempo, y recuperemos la trayectoria de Hayworth justo en el momento en el que la habíamos aparcado.

⁴¹⁷ Susan Felleman, *Art in the cinematic imagination* (Austin: University of Texas Press, 2006), 65.