

2. Mañana llega *Gilda* a España

En 1946 nos encontramos ante un punto de inflexión en la carrera profesional de Rita Hayworth. La jovial intérprete de musicales dio paso a uno de los mayores exponentes de la *femme fatale*. En los Estados Unidos, esta metamorfosis respondía en buena medida al nuevo contexto histórico. Las películas musicales y las comedias habían sido las predominantes en la pantalla mientras se libraba el conflicto bélico como una vía de escapismo. Ahora, la posguerra traerá nuevos problemas sociales, como la ansiedad que padecían muchos soldados que retornaban a casa ante la alteración de las relaciones de género, y que tuvo su expresión en el desencanto que impregnaba el cine negro y en la reactivación de figura de la mujer fatal, como símbolo de la amenaza de la sexualidad femenina¹⁶³.

Las destartaladas carteleras de Europa occidental también se vieron atrapadas por esta historia de fraude, traición y corrupción, y sobre todo por su protagonista. El *Eros* encarnado por Gilda era un símbolo de los trastornos que se estaban produciendo en todas partes al abandonar las mujeres el ámbito del hogar, y de la inquietud de los hombres que veían que el poder masculino plasmado en el militarismo dejaba de ser relevante¹⁶⁴.

Sin embargo, en España, debido al aplazamiento y consecuente desorden en el ritmo de exhibición de las películas norteamericanas, estos procesos se solaparon en el tiempo. Cuando aún se estaba asimilando la gloria de Hayworth como bailarina y estrella del musical, emergió su imagen empoderada de mujer seductora que desafía los estereotipos de género. *Gilda* se estrenó en los Estados Unidos en marzo de 1946 y a nuestra cartelera no llegará hasta año y medio después. Pero durante ese tiempo, los medios fueron creando una gran expectación por el filme y sobre todo por la actriz y su personaje.

¹⁶³ Jacqueline Foertsch, *American culture in the 1940s* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008), 125-131.

¹⁶⁴ Victoria De Grazia, *El imperio irresistible: un minucioso análisis de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización europea* (Barcelona: Belacqva, 2006), 526.

El elevado presupuesto de la producción en vestuario fue lo primero que captó la atención de los periodistas: «Sesenta mil dólares valen esos trapitos que veremos durante 90 minutos». Una extravagancia que, dicen, también ha causado conmoción en Norteamérica, donde «la gente piensa» que han echado «la casa por la ventana». Las fotografías tan solo avanzan uno de esos modelos, el más costoso, un conjunto de falda larga y top blanco con diseños inspirados en Fray Angélico. La instantánea está tomada fuera del set de rodaje y la reproducción es de baja calidad¹⁶⁵. Con todo es su primera caracterización como Gilda que mostraron las revistas, con un vestuario que dejaba su vientre descubierto.



Para 90 minutos, 60.000 dólares.

El guardarropa de Rita Hayworth en Gilda

Mientras se eleva el rumor, que es uno de los nuevos testimonios de la popularidad de Hollywood, trae y lleva la noticia de un posible divorcio de Rita Hayworth y su extravagante esposo, Drew Walter, con largas conjeturas y fotografías sobre el guardarropa que Rita ha de llevar en Gilda, su última película. Seiscientos mil dólares valen esos trapitos que veremos durante noventa minutos. Y la cifra —una es el meridiano donde los seis o seis ses, más exacta— ha conmovido las prensas de allá, y la gente piensa que le productores la e habido que se le ve la casa por la ventana.

La belleza de Rita Hayworth es en Estados Unidos... y en bastantes partes del Mundo... una de las pocas cosas del cine en que todos de acuerdo todos los pareceres. Pero en España le que va más allá; en América, la belleza de Rita es un suceso, una atracción, una excepción no común. Algo como el gran Párrafo de Yellowstone, los Cataratas del Niágara, Babe Ruth, Lindbergh o el Gran Cañón del Colorado. El cine, tras el primer gesto de admiración, el espectador ha venido a mirar a la goma, satisfecho, para subrayar: Rita es suya y se llama... O sea, que vale más de un millón de dólares en estandarte. De este diseño sartorio, enserado en noventa minutos, los vestidos representan un respectabilísimo tren de orgullo. La mujer con tanta platería, nada si, nada anupped o, como se llama, la serpiente, en forma de realidad Rita la Camisón, y es... ¡ah!, nada de un tocador especial de guarnición. Así, mientras la activa filología del along trazo de inventar el super tema de esta belleza de la Hayworth, nosotros, tan tranquilos, ya salieron de donde viene con a fuerza, un teatro, con llamada, con llamada, y entran en el

La más importante de esta vestida de noche es un traje Libes diseño, el tiempo que lo lleva quien la lleva... La importancia es que el diseño ha sido cuidadosamente reproducido de una película de Ray Angelino, la cual muestra una cantidad gigantesca de reflexiones

todo que hay en este tipo, la presión que se ve en su silueta, el placer sensual de su belleza oportunamente, pasan mucho, la producción como fondo para hacerla legítima, y esa elegancia de Malart, que es el encanto de Haldia de todo gustar que se estime.

Regresando al personal — que es un artículo — comunicamos a nuestra lectores que un abrigos de Rita ha costado 33.000 dólares, y que una revista de modas ha vendido 10.000. Una vestida, tres sencillas, un traje de Carnaval y un par de sábanas, diseñados especialmente por Jean Louis, costaron 20.116,00 dólares. El diseño, trazo y copia costaron cada un par de unidades, diseñadas, por presentar un quinto Robertson.

Rita Camisón — nada Camisón y cambiada en Hayworth, un que la fama del espeso puede hacer que nada la fama seña Walter... cuya noticia es que ninguno nacional en Estados Unidos.

Figura 11. *Primer plano* n.º 284, 24 de marzo de 1946.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

¹⁶⁵ Barreira, «El guardarropa de Rita Hayworth en Gilda», *Primer plano* n.º 284, 24 de marzo de 1946.

Apuntaba hacia unas tendencias contrarias a la llamada al recato y a la austeridad en el vestir que invocaban las autoridades eclesiásticas españolas. Estas abogaban por la ocultación del cuerpo, que no equivalía a una ausencia de feminidad, sino a que esta fuera ‘modesta’ y acorde a la moralidad cristiana. La elegancia no era solo una cuestión material, sino ante todo espiritual, y en el seno de la política autárquica de la posguerra, suponía un rechazo a las influencias extranjeras¹⁶⁶. Sin embargo, el influjo de las actrices de Hollywood era inevitable. Por más que desde la propaganda franquista se quisiera reducir la relación de las mujeres con la moda al ámbito de la frivolidad, esta era una de las vías más accesibles, al menos para aquellas que disponían de unas suficientes capacidades adquisitivas, de experimentar la modernidad en su propio cuerpo. Era un elemento de identidad que conectaba la esfera doméstica con la pública a través del consumo y que les permitía participar en la representación de la feminidad. Con las estrellas como faro, la moda podía ser un espacio para el placer y para la transgresión¹⁶⁷. En consecuencia, los impedimentos que encontraron para poder expresarse libremente a través del vestuario fueron sin duda un motivo de frustración para muchas de ellas.

«Nuestra compatriota» Margarita

El desconocimiento que aún pesaba sobre el filme no fue un impedimento para que se afirmara que en los Estados Unidos «la belleza de Rita es un suceso, una adoración, una categoría nacionales». Y no iban desencaminados. Gracias al impacto mundial que estaba teniendo *Gilda*, junto al papel jugado durante los años de guerra, Rita Hayworth se estaba convirtiendo en un icono norteamericano. Un significado similar al que aquí su figura estaba comenzando a adquirir. Su ascendencia española dejaba de ser simplemente una anécdota para formar parte de la esencia de la estrella:

La mujer con más *glamour*, más *it* más *sexappeal* o, resumiendo, la «super-gachí», se llama de verdad Rita Cansino, y es ¡jole! – nieta de un tocador español de guitarra. Así, mientras la activa filología del *slang* trata de inventar el super (sic) lema de esta belleza de la Hayworth, nosotros tan

¹⁶⁶ Anna Pelka, «Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido», *Historia social* 79 (2014), 23–42.

¹⁶⁷ Cheryl Buckley y Hilary Fawcett, *Fashioning the feminine* (Londres: I.B. Tauris, 2002), 1-15.

tranquilos, ya sabemos de dónde viene ese fuego, ese lustre, esa llamada, entendemos busilis que hay en esos ojos, la pasión que recorre esa escultura. Y al plano inmóvil de su belleza «pippermint», plano mudo, le ponemos como fondo unas bulerías legítimas...¹⁶⁸.

Su triunfo es, sin duda, motivo de orgullo para el conjunto de los españoles. Es «la bailarina española que conquistó Cinelandia» y se la califica de «compatriota». Incluso se comete el error grave de asegurar que pasó su infancia «en los mismísimos madriles y en el barrio de Pardiñas, para más señas», mientras que se advierte de que «se ha fantaseado un tanto sobre la historia de esta bella artista» al presentarla como mexicana o nacida en Nueva York y se atreve a sentenciar:

Pero no puede haber más que una verdad en esta cuestión de asomarse al mundo por primera vez, y esta verdad es precisamente la madrileña, fácilmente comprobable, por otra parte, ya que en Madrid no es difícil encontrar personas que conocen a la familia Cansinos (sic) y que incluso han tenido entre sus brazos a Margarita¹⁶⁹.

Tanto empecinamiento en sostener falsedades que hasta el momento nadie había defendido resulta, cuanto menos, sorprendente. El redactor subraya asimismo que su éxito no ha sido una carambola sino fruto de un arduo trabajo de doce años. Reconoce que se ha llevado a cabo un proceso de transformación, que atribuye a la magia del maquillaje, y que ilustra con un par de fotografías de años atrás. Unos cambios que no tiene más remedio que admitir que han surtido efectos positivos, pero que le han restado autenticidad:

La Rita de los primeros tiempos, con su pelo negro y planchado, partido por una raya, era como una versión americana de la sevillana Juanita Reina. (...) No cabe duda que (sic) lo que ha perdido en expresividad, en tipo español de tópicos para la exportación, lo ha ganado en afinamiento de su belleza, en pulimento de sus modos y maneras.

¹⁶⁸ Barreira, «El guardarropa de Rita Hayworth en Gilda», *Primer plano* n.º 284, 24 de marzo de 1946.

¹⁶⁹ Ricardo Armentales, «De Margarita del Carmen Cansinos (sic) a Rita Hayworth», *Cámara* n.º 79, 15 de abril de 1946.



Figura 12. Cámara n.º 79, 15 de abril de 1946.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

El reportaje concluye con una alusión a las «huellas» de «nuestra raza» que impregnan las tierras de California y de las que, por analogía, Rita Hayworth sería una pica más en esa conquista cultural. Pero más allá de los errores de bulto y de la retórica exagerada, este era el sentir generalizado hacia la actriz que en este momento destilaban los medios: la repetida apropiación y ostentación de unos logros individuales que son arrogados al conjunto del pueblo español. Un ejemplo de la expresión de un nacionalismo banal, de presencia cotidiana de la nación más allá de los discursos oficiales¹⁷⁰, que el franquismo empleó a menudo. A través de un continuo «ondear» de la nacionalidad, a modo de recordatorio cotidiano para la ciudadanía, llega a ser tan familiar que no es registrado conscientemente¹⁷¹. La eficacia del séptimo arte para este propósito es palpable, y su instrumentación no es exclusiva ni del franquismo ni de España. Se trata de una naturalización de la cinematografía frente al resto, de manera que se expone como difusor de la idea banalizada de un mundo dividido en naciones y reproductor de hábitos, que sirve para experimentar el sentimiento de lazos de pertenencia compartidos entre un público nacional (o de una

¹⁷⁰ Michael Billig, *Nacionalismo banal* (Madrid: Capitán Swing, 2014), 307.

¹⁷¹ *Ibidem*, 27.

comunidad) *imaginado*¹⁷². Pretendemos de este modo no acogernos a un «modelo nacionalizador difusionista que convierte a los sujetos históricos en simples receptáculos pasivos» de la acción estatal, reconociendo que estos mecanismos son complejos, suponen unas «experiencias de nación» individualizadas y que se articulan con otras de género, raza, clase, territorio...¹⁷³.

Probablemente, durante la posguerra española estos mecanismos aparentemente inocuos dispusieron de una alta operatividad nacionalizadora, como consecuencia del rechazo a la política por parte de amplios sectores sociales y al clima de sobreexcitación nacionalista alentado por los vencedores. La búsqueda de vías de escape ante la difícil realidad cotidiana colocó a los medios de entretenimiento en una posición ventajosa para ejercer esta función¹⁷⁴. De manera que la relevancia mundial que estaba adquiriendo una estrella que podía ser reivindicada como propia, era una oportunidad que no se debía dejar escapar.

Evidentemente, Hayworth no podía jugar el mismo papel que otras actrices españolas que en algún momento de sus carreras encarnaron en sí mismas la idea de nación. Así pudo suceder, por ejemplo, con Aurora Bautista en producciones como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), o Amparo Rivelles, en *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1946) o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Una apuesta que no evitaba contradicciones notables, que afectarían, por seguir con los casos mencionados, en el primero, a una representación de la mujer dotada de valores que el franquismo atribuía a la masculinidad¹⁷⁵, o, en el segundo, a que la imagen que proyectaba la estrella no se correspondiera con el modelo defendido¹⁷⁶.

De todos modos, como en otros períodos de nuestra historia contemporánea, durante el franquismo no hubo una forma hegemónica ni persistente de representar la nación. El uso de figuras femeninas para este cometido las elevaba a

¹⁷² Marta García Carrión, «España, sesión continua: nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera», en *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, ed. por Alejandro Quiroga y Ferran Archilés (Granada: Comares, 2018), 97-119.

¹⁷³ Xavier Andreu, «Presentación», en *Vivir la nación. Nuevos debates sobre el nacionalismo español*, ed. por Xavier Andreu (Granada: Comares, 2019), IX-XIV.

¹⁷⁴ Claudio Hernández Burgos, «Franquismo suave: el nacionalismo banal de la dictadura», en *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, ed. por Alejandro Quiroga y Ferran Archilés (Granada: Comares, 2018), 137-157.

¹⁷⁵ Jo Labanyi, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo», en *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, ed. por Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (Madrid: Ocho y Medio, 2009), 85-112.

¹⁷⁶ Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento*, 100-114.

la condición de símbolo, a la vez que eran empleadas para fijar normas de comportamiento femenino o incluso masculino¹⁷⁷. Respecto a la función simbólica, la virtualidad de Rita Hayworth era francamente limitada, dado que carecía de fundamentos. Los componentes que la ligaban a la tradición española no iban más allá de la herencia del arte del baile andaluz recibida por vía paterna.

Si lanzamos una mirada comparativa hacia otros países de nuestro entorno, ya que este no es un fenómeno específico español, cuesta imaginar que su potencialidad alegórica se asemejara a la de una Brigitte Bardot vestida como la *Marianne* de la República francesa¹⁷⁸. Tampoco que pudiera ser asociada a una idea de nación, de raigambre popular, como sucedió con las italianas Gina Lollobrigida o Sofia Loren en la década siguiente, cuya belleza era glosada como superior a la de las estrellas norteamericanas, precisamente por ser natural y no manufacturada¹⁷⁹.

Como vemos, la paradoja entre que la nación se representara con forma femenina en un contexto en el que el poder estaba completamente masculinizado no era tampoco propia del franquismo. Aunque en el caso español, resultaba más flagrante debido a la radicalidad de sus políticas de género. A ello se sumaba otra paradoja que afectaba directamente a la consideración de Rita Hayworth como «mujer nacional». El cuerpo femenino era exaltado en su función reproductora, pero su sexualización o erotización estaba fuertemente reprimida¹⁸⁰.

Por otro lado, aunque a Hayworth los periodistas la llamen en diferentes ocasiones «compatriota», se aceptaba que había una renuncia implícita a parte de su españolidad como condición para alcanzar el éxito, tal como se reconoce, por ejemplo, al afirmar que «en Hollywood tuvo que abandonar, además de su nombre español, su propio ritmo y las castañuelas para convertirse en un producto netamente americano como marca de fábrica»¹⁸¹.

¹⁷⁷ Inmaculada Blasco Herranz, «Género y nación durante el franquismo», en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, ed. por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014).

¹⁷⁸ Ginette Vincendeau, *Stars and stardom in French cinema* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2000), 36-37.

¹⁷⁹ Gundle, *Bellissima*.

¹⁸⁰ Karine Bergès, «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42, n.º 2 (2012), 91-103.

¹⁸¹ Juan Antonio Antequera, «Margarita Carmen Cansino llamada Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 307, 1 de septiembre de 1946.

El cine era considerado un medio muy influyente en la educación sentimental de las mujeres, y no solo la Iglesia sino también la Sección Femenina mostró su preocupación por el nocivo influjo de lo extranjero. El adoctrinamiento por parte de las falangistas incluía la imposición de unas pautas emocionales que se ciñeran a la ortodoxia y que no corrompieran su integridad moral¹⁸². Asimismo, se observa que las revistas están promoviendo una conexión emocional entre la estrella y sus seguidoras. En los textos se emplea de modo constante un registro afectivo, en el que la exaltación de la actriz como exponente nacional no es fútil. Es su embajadora, el barómetro de su grandeza, y se establece una emoción patriótica a través de la que se reivindica la esencia artística de España¹⁸³.

Así sucede con Rita Hayworth, si bien ese fervor nacionalista se enreda en la pátina de significados respecto a su etnicidad, que han sido elaborados en los Estados Unidos y que inevitablemente se trasladan hasta aquí. Los atributos de latinidad con los que Hollywood la definen no son los mismos que se esgrimen para reivindicar su españolidad. El exotismo es aquí esencia cultural. La alteridad, una identidad compartida. El concepto de raza que para los norteamericanos podía funcionar como una herramienta de discriminación según el color de la piel y de categorización étnica en la encrucijada del *melting pot*, era empleado por el franquismo, especialmente en el discurso falangista, como base de «la unidad de destino en lo universal». Se ligaba a la idea de Imperio como la culminación de su idea de nación, que incorporaba la tradición y el pasado, y se proyectaba hacia el futuro y hacia el exterior, según el mito palin-génico de muerte y resurrección de la patria¹⁸⁴.

Una estrella de cine atrapada entre el nacionalismo banal y la vana moralidad franquista

¿Cómo conjugar todo esto con el *glamour* de una estrella que era percibida como exponente del firmamento de Hollywood por mucho que se la intentara reclamar como autóctona? Probablemente, con enormes dificultades. Podría

¹⁸² Begoña Barrera, «Estilos emocionales y censuras culturales: la Sección Femenina en la posguerra», *Ayer* 124 (2021), 251–276.

¹⁸³ Evelyne Coutel, «Mujer pasional, mujer ávida de emociones: registro afectivo y actrices nacionales en *Popular Film* (1926-1937)», *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 6 (2014), 89–102.

¹⁸⁴ Ismael Saz, *España contra España: los nacionalismos franquistas* (Madrid: Marcial Pons, 2003).

ser de utilidad en ese ondear cotidiano de la bandera, pero sus límites eran evidentes. Descartada Rita Hayworth como símbolo de la nación española, cabe interrogarnos si para el régimen su figura podía desempeñar la función de guía de comportamiento, antes mencionada. Hay que considerar que en buena medida al elogiar de tal manera su triunfo y vincularlo a sus esencias patrias, se la estaba postulando como un paradigma de la feminidad, y por consiguiente, como un modelo válido para la creación de identidades subjetivas. Y aquí radicará precisamente la clave de la emboscada en que se encuentra el régimen franquista respecto a la construcción estelar de Rita Hayworth. El motivo resulta obvio. El crecimiento de su popularidad es paralelo al de la incomodidad que provoca su imagen, dentro y fuera de la pantalla, que choca con esas cualidades intrínsecas de la mujer española a las que se achacan sus logros. En cierta manera, se anticipa el problema con que el nacionalismo banal franquista se topetará cuando Sara Montiel sea reconocida como una estrella mundial motivo de orgullo patriótico, pero su modernidad y cosmopolitismo se vea como una amenaza contra los valores tradicionales.

Al principio, son pequeños contratiempos que pueden entenderse dentro de la idiosincrasia de Hollywood. Su primer divorcio, como vimos, pasó de puntillas, pero su segundo no tuvo la misma consideración, por la relevancia de los cónyuges y por reiterado. Así, cuando se mira hacia atrás, se reincide en describir a Judson como un ricachón que le obligaba a llevar una «vida de opulencias excesivas, de lujos detonantes», para la que Rita «no estaba hecha» y que la mantuvo alejada «durante ese tiempo de sus actividades artísticas»¹⁸⁵. Nada que ver con la realidad, como bien sabemos.

Para el fracaso de su matrimonio con Orson Welles se señala a las excéntricas del genio. El divorcio le fue concedido en 1947, cuatro años después de la boda, y de muchas especulaciones sobre los problemas entre la pareja. Informaciones que no facilitaban su elevación a gloria nacional, y ante las cuales fue frecuente reaccionar con sorna y menosprecio. En una columna de chascarrillos humorísticos se guaseaba sobre que ha fundamentado su petición de divorcio «en que su marido acostumbra todos los días de fiesta a hacerle caricias con ayuda de las sartenes, cacerolas y otros elementos indispensables en la cocina»¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Ricardo Armentales, «De Margarita del Carmen Cansinos (sic) a Rita Hayworth». *Cámara* n.º 79, 15 de abril de 1946.

¹⁸⁶ «Últimas noticias», *Imágenes* n.º 7, 1 de noviembre de 1945.

En otra ocasión, la noticia es considerada un regalo más de los miembros de Hollywood para que los periodistas puedan llenar páginas con crónicas sentimentales:

En cambio los nuestros... Ahí tienen ustedes un ejemplo. Ana María Campoy se casa y... ¡Claro está!, no se le va a ocurrir separarse dentro de un par de meses, ofreciéndome la oportunidad de escribir una crónica sentimental sobre la fugacidad del amor, sus arrebatos, fórmulas y consecuencias.

Afirma que «la hermosa estrella se ha sentido sin fuerzas para resistir las excentricidades de su marido», pero para que no suene a justificación se advierte que «tengan por seguro que, si en lugar de tales razones hubieran existido motivos baladíes, también les hubieran concedido el divorcio». El comentario se ilustra con una fotografía de los espectáculos de magia que ambos realizaron para conseguir fondos para la guerra, y al pie se bromea con que el divorcio viene motivado porque Rita estaba cansada de que Orson Welles «la cortase por la mitad»¹⁸⁷.

En realidad, la separación aún no era oficial y en esas mismas fechas otra revista especulaba con que la familia iba a instalar su residencia en México. En el texto se ensalzaba la simpatía de Rita Hayworth «por su índole casi española» e incluso se refería a ella como «la encantadora estrella de sangre española»¹⁸⁸. Por tanto, se creaba un cortocircuito en la lógica de las explicaciones sobre la solidez de la institución familiar: si los matrimonios de las estrellas españolas no se rompen y Rita es la más famosa de ellas, ¿cómo se justifica su divorcio?

Es ahora cuando desde los Estados Unidos comenzaba a fraguarse la idea, que acabará por consolidarse, de que Rita Hayworth padeció una existencia desgraciada debido a la dificultad para mantener una vida familiar estable. De este modo, las revistas españolas narraban que en su fracaso matrimonial con Welles, ella fue la víctima, ya que él no era capaz de supeditar «su afán de trabajo y superación» a la «tranquilidad hogareña». De modo que «la paz conyugal se vio turbada» y ella le acusó ante el juzgado de «abandono del hogar y crueldad mental»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ «La media naranja de Orson Welles», *Imágenes* n.º 14, junio de 1946.

¹⁸⁸ Rafael Urbano, «Tres figuras animan la actualidad hollywoodense. Rita Hayworth, Alexis Smith y Peggy Cummings», *Primer plano* n.º 295, 9 de junio de 1946.

¹⁸⁹ Ubaldo Pazos, «Orson Welles, el prodigioso y fantástico hombre-misterio», *Fotogramas* n.º 2, 30 de noviembre de 1946.



Una mujer compadecida por todos los hombres

En un momento de su vida, cuando ya se había casado con el actor español, se volvió a casar con el actor estadounidense. Rita Hayworth, que es una mujer compadecida por todos los hombres, se casó con el actor español, se volvió a casar con el actor estadounidense. Rita Hayworth, que es una mujer compadecida por todos los hombres, se casó con el actor español, se volvió a casar con el actor estadounidense.

Un hombre envidiado por todos los hombres

Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres.

Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres.

Un hombre envidiado por todos los hombres

Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres.

Un hombre envidiado por todos los hombres

Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres.



Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres.

Un hombre envidiado por todos los hombres

Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres. Un hombre envidiado por todos los hombres.

La actriz Rita Hayworth, en un momento de su vida.



La actriz Rita Hayworth, en un momento de su vida.

Figura 13. Primer plano n.º 288, 21 de abril de 1946. Fuente: Institut Valencià de Cultura - La Filmoteca.

Además, la práctica de incluir traducciones, no sabemos si fidedignas, de publicaciones norteamericanas pone en conocimiento de los lectores la versión percibida allí sobre esta historia de amor. En uno de estos artículos sobre «su matrimonio desgraciado», ella era «una mujer compadecida por todas las mujeres», que echaba por tierra la creencia generalizada de que las estrellas de Hollywood «son afortunadas en el amor». Su marido «estaba siempre ocupado y se olvidaba de que tenía un hogar y una mujer a quien atender –cosa que tampoco es ninguna novedad colectiva, ya que es la queja de la inmensa mayoría de las casadas del mundo, pero sí es original tratándose de la más famosa Venus de nuestra época». La explicación, no obstante, es sencilla. Él es «un hombre envidiado por todos los hombres». Pero los sentimientos que la belleza despierta «son muy superficiales, y pasado el entusiasmo del primer momento, la pasión decrece, los defectos aumentan y la separación es inminente». Las fotografías, extraídas de películas, dan testimonio del atractivo físico de la actriz, y la muestran con vestidos de amplios escotes y que dejan sus hombros desnudos. En una de ellas, casi idéntica a la que ya había aparecido en otra revista y que hemos comentado, posa con un traje de falda larga de volantes por la que asoma la pierna, tocando las maracas y sobre un fondo de palmeras. Un conjunto que

remitiría a un ambiente tropical, pero que se apostilla: «La forma de Rita Hayworth. Viéndola, no dudamos que es española. Sí, señores; española»¹⁹⁰. Más allá de los equívocos sobre etnicidad antes aludidos, no parece lo más oportuno glosar su estirpe nacional en un contenido que no querría ser identificado como propio, ni era común en ese momento dejar por escrito tal piropo hacia otra actriz paisana.

Un discurso complejo que tal vez solo se explique a través de la constatación de que se produce un juego de espejos que distorsiona el concepto de otredad. Una imagen que creaba una contradicción entre el orgullo alentado por el nacionalismo banal que se vanagloriaba del triunfo mundial de una actriz de raíces hispanas, y la incomodidad que provocaría en ciertos sectores del régimen un tipo de mujer que no se ajustaba al ideal franquista de feminidad.

Por si fuera poco, se recurre a una cita de autoridad, Louella Parsons, a quien se califica como «una de las más sólidas columnas del periodismo hollywoodense», para reafirmar la tesis de la esposa abandonada. Con todo, vale la pena tener presente que Parsons estaba en la nómina del magnate de la prensa William Hearst, a quien Orson Welles había osado retratar duramente en *Ciudadano Kane* (1941). Su toma de bando estaba clara, y en sus crónicas trató de que los ataques contra Welles no perjudicaran la carrera de la actriz¹⁹¹.

Pero asumir este relato de la victimización puede implícitamente ser leído en España como una aceptación de que la ruptura matrimonial es un remedio para reparar un error. Hayworth aspira a una nueva oportunidad. Le confiesa a Parsons que «no soy el tipo de la desilusionada. Desde luego que me volveré a casar. El matrimonio es la única existencia dichosa para una mujer, y yo quiero y adoro a los niños, tener muchos niños, una gran familia»¹⁹². Un discurso absolutamente compatible con el pronatalismo nacionalcatólico, a no ser, claro está, por ese fatídico «me volveré a casar», que a las españolas se les había arrebatado. Una respuesta de comprensión y empatía se antoja un riesgo probable.

El artículo de Parsons introduce otros elementos de interés. En primer lugar, se destaca la adoración que Rita siente por su hija. Una foto atestigua su devoción maternal, tal como en esos mismos meses reflejan otras instantáneas similares que están apareciendo en las revistas. Unas imágenes que, mediante el

¹⁹⁰ Clemens Stanley, «Rita Hayworth, la hija de un bailarín español y su matrimonio desgraciado», *Primer plano* n.º 288, 21 de abril de 1946.

¹⁹¹ Gasca, *Rita Hayworth: alma latina*, 58.

¹⁹² Louella O. Pearsons (sic), «Orson Welles no debería haberse casado nunca», declara Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 298, 30 de junio de 1946.

énfasis en su responsabilidad como madre, suavizarían las culpas que se le pudieran achacar por una falta de abnegación ante las dificultades de la vida marital. Una treta que al parecer empleaban habitualmente los estudios para suavizar los efectos de un escándalo personal o de la interpretación de un personaje demasiado agresivo en su feminidad.

Menos tolerable a ojos de los moralistas del régimen sería la sublimación del amor romántico por encima del matrimonio. La periodista repasa con la actriz su vida sentimental. Se remontan a su matrimonio con Judson, «una experiencia tremenda para una mujer que aún no había cumplido los veinte años», y de la que Parsons afirma, frente a la visión idealizada que hasta entonces se había aquí transmitido, que fueron «cinco años de duro martirio, soportados con paciencia ejemplar». Recuerdan igualmente que vivió un idilio con el actor Victor Mature, que a punto estuvo de acabar en boda. Y tras el divorcio de Welles, le pregunta por su relación con el cantante y actor Tony Martin, a colación de las fotografías en las que se les ve bailar juntos en locales de moda. Parsons augura que de esa amistad puede surgir el amor, pero Hayworth le resta importancia y anuncia que saldrá con muchos otros a lo largo del próximo año¹⁹³.

No está de más recordar que ni Louella Parsons ni Hedda Hopper, las más poderosas de las *gossip columnists*¹⁹⁴, rivales declaradas por el dominio de la crónica rosa de Hollywood, se caracterizaban por su talante liberal. Bien al contrario, trataron de ejercer un control moral sobre los comportamientos de las estrellas desde una óptica conservadora. Sin embargo, se observan ciertas diferencias en algunas de sus crónicas publicadas, por ejemplo, en *Photoplay*, uno de los *fan magazines* de mayor tirada en los Estados Unidos, y los artículos que con su firma aquí se reproducían. Así, en la revista norteamericana, Parsons no tiene inconveniente en abordar con cierta naturalidad el idilio de Hayworth con el actor David Niven, mientras que los textos seleccionados para las cabeceras españolas eran más comedidos en estos asuntos. En sus crónicas de *Photoplay* insiste en retratarla como una mujer preocupada por su familia. En el pie de una de las fotos que la muestran disfrutando de la fiesta de cumpleaños de su hija, se lee: «Mother first, then artist». Si estas páginas hubiesen llegado a los ojos de una de sus seguidoras españolas, hubiera deducido que entre la maternidad y el trabajo existe una graduación, pero no una incompatibilidad como pretendían las autoridades franquistas. Es más, su imagen de madre feliz

¹⁹³ Louella O. Parsons, «"Orson Welles no debería haberse casado nunca", declara Rita Hayworth», *Primer plano* n.º 298, 30 de junio de 1946.

¹⁹⁴ Slide, *Inside the Hollywood fan magazine*, 145-169.

tampoco entraba en colisión con la fotografía contigua a toda plana en la que la actriz posaba muy sensual con el ligero vestuario de la película *La diosa de la danza* (Alexander Hall, 1947)¹⁹⁵.

De cualquier manera, se manifestaba que Hayworth era, pues, una joven que se divertía y, cuanto menos, flirteaba con distintos hombres. Se la mostraba en compañía de diferentes galanes en locales de copas y se decía que «la que no se consuela es porque no quiere» y que «se ha tomado su desquite», en referencia a Orson Welles¹⁹⁶. Pero no se debe olvidar que estos encuentros de famosos en fiestas y *night-clubs* formaban parte de la maquinaria publicitaria de los estudios. Además, permitían exponer a las actrices con elegantes trajes, peinados y joyería, como un instrumento más para incentivar el consumo y convertir a las estrellas en iconos de moda¹⁹⁷. La prensa da cuenta de chismorreos sobre posibles romances, además del mencionado con Tony Martin. Se insinúa que vuelve a verse con Victor Mature, cosa que resultará ser cierta según sus biógrafos.

Para los medios se trataba de una historia jugosa, de la que extraer buen partido. Rita y Vic vivían una segunda oportunidad tras un noviazgo que descarriló la llamada a filas de Mature durante la guerra y la posterior irrupción de Orson Welles como pretendiente. Cuentan que Vic, desesperado, a punto estuvo de quitarse la vida. Pasado el tiempo, ella le llamo y ahora «Hollywood los ve juntos otra vez, en la segunda edición de su romance». Se cuenta «que lo que Vic suele decir a Rita está más cerca del directo a la barbilla que del madrigal (...) y así van las cosas. Vic la tortura, y ella sonríe»¹⁹⁸.

Entre tanto tampoco acaba de desaparecer completamente la sombra de su todavía esposo legal, sobre todo a raíz del rodaje de *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1947). Sin conocer apenas nada de este filme, la vemos posar junto a él rumbo a México con el pelo corto y teñido de rubio. El sorprendente cambio de imagen no va acompañado tampoco de ninguna explicación, puesto que la información relevante, que «ha tranquilizado a la colonia cinematográfica de Hollywood», es que las desavenencias entre la pareja parecen que han cesado¹⁹⁹. Es más, se llega a dar por hecho la reconciliación, ya que «ahora

¹⁹⁵ Louella O. Parsons, «It's like his, Louella...», *Photoplay*, julio de 1947.

¹⁹⁶ «Sucedió en Hollywood», *Primer plano* n.º 368, 2 de noviembre de 1947.

¹⁹⁷ Higashi, *Stars, fans, and consumption*, 176.

¹⁹⁸ «Otra vez Rita sale y baila con Victor», *Primer plano* n.º 373, 7 de diciembre de 1947.

¹⁹⁹ «Parejas de Cinelandia», *Cámara* n.º 93, 15 de noviembre de 1946.

sabemos que todo se ha reducido a que Rita Hayworth –llamada Rita Cansino– han usado la táctica española de darle celos a Orson»²⁰⁰.

En mayo de 1947, la actriz inició una gira europea en la que visitó diversos países a lo largo de varios meses. Las revistas dieron cumplida cuenta de su viaje, que inició con la arribada a Holanda en transatlántico, y que luego la paseó por Bruselas, París, Londres, el lago italiano Como y Praga. Los reportajes acentuaban la conexión de «nuestra compatriota» con el mundo de la moda y en las fotos se podía comprobar su elegante y amplio fondo de armario. Portaba un «equipaje gigantesco, maletas y baúles que contienen las últimas modas norteamericanas»²⁰¹. No obstante, durante su parada en la capital francesa se destacaba que eran los artistas parisinos quienes marcaban las tendencias. Como otras estrellas, había aprovechado su estancia para renovar el guardarropa, pues «nuestra vieja civilización sabe mucho de arte y de poesía»²⁰². Asimismo, la gira constató hasta qué nivel había ascendido su popularidad. Los recibimientos fueron multitudinarios y obligaron a la policía a tener que intervenir para mantener el orden.

Durante el recorrido, *Primer plano* avanzó la noticia, aunque reconoce «que hasta ahora es rumor», de que Rita Hayworth visitaría también España y que se la esperaba en Burgos, sin dar más explicaciones²⁰³. Pero lo cierto es que Hayworth no cruzó los Pirineos durante su periplo europeo. A su regreso a los Estados Unidos en el mes de septiembre, una corresponsal española le preguntó por qué no había recalado en «la tierra de origen de sus padres», estando «tan cerca de la frontera». A lo que ella respondió: «Literalmente, me quedé con las ganas» y alegó que no pudo por compromisos con el estudio²⁰⁴. Sin embargo, es fácil suponer que el ostracismo internacional al que aún se sometía al régimen de Franco no aconsejaría que la estrella incluyese esta escala en su *tour* promocional.

En este tiempo, tampoco se libró de las preguntas de los periodistas acerca de sus acompañantes ni del proceso de divorcio con Welles. En definitiva, de los ecos de una vida sentimental atribulada, que, aunque a veces se justificara, no serían tenidos por un buen ejemplo de conducta. Sobre este caldo de cultivo, emergió la imagen de Gilda que los estudios promocionaron hasta

²⁰⁰ «Well, well señora Welles», *Primer plano* n.º 333, 2 de marzo de 1947.

²⁰¹ «Rita Hayworth en Europa», *Fotogramas* n.º 13, 15 de mayo de 1947.

²⁰² Evelyne de Liancourt, «París, capital de la moda», *Fotogramas* n.º 17, 15 de julio de 1947.

²⁰³ «Rita Hayworth viene a España», *Primer plano* 346, 1 de junio de 1947.

²⁰⁴ Marta Marina Cisternas, «Rita Hayworth regresa a Hollywood», *Fotogramas* n.º 22, 1 de octubre de 1947.

convertir en un icono. Ocupó diversas fotos y portadas, luciendo piezas del elegante y tentador vestuario de la película. Una de ellas es un retrato coloreado con su disfraz carnavalesco de gaucho, en el que destapa sus piernas y, con un látigo en la mano, mira hacia el objetivo. Un posado que resultaría impactante en aquel momento²⁰⁵.



Figura 14. *Imágenes* n.º 18, octubre de 1946.
Fuente: Institut Valencià de Cultura – La Filmoteca.

No hace falta recordar el revuelo que causó en España *Gilda*, pero en los meses previos a su estreno, aunque se hablaba de la película, poco se conocía de ella. Un artículo de su director, Charles Vidor, publicado en *Primer plano* anticipaba su carga erótica al narrar la tensión sexual que provocó durante el rodaje de la canción *Put the blame on Mame*. Así describe qué sucedió cuando se presentó en el plató «con su vestido de noche de satén negro, casi desnuda, (...) con la cabeza orgullosamente inclinada hacia atrás, con ese aire magnífico suyo de tigresa joven»:

²⁰⁵ *Imágenes* n.º 18, octubre de 1946.

Los electricistas se volvieron locos poniendo luces, los carpinteros dando martillazos y los del sonido pronunciando frases incoherentes. Tuvieron que pasar sus buenos 10 minutos antes de que yo pudiese restablecer la calma. Rita mientras sonreía, con ese dulce secreto que es su sonrisa. Y después hizo toda esa difícil y elaborada escena con solo dos tomas²⁰⁶.

Las expectativas creadas no se vieron colmadas gráficamente, puesto que la foto que se inserta pertenece a *La diosa de la danza*, que tardaría un par de años más en llegar a España. Tampoco el artículo original, aparecido en la revista norteamericana *Photoplay* siete meses atrás²⁰⁷, en agosto de 1946, incluía una imagen de *Gilda*, probablemente porque ya habían sido vistas repetidamente en anuncios y reportajes del filme. Con todo, resulta oportuno remarcar algunas diferencias notables entre ambas versiones. La adaptación al castellano del texto en inglés es bastante fidedigna y el traductor tan solo añade una nota al final advirtiéndolo que «hoy los más recientes cotilleos de Hollywood señalan que el matrimonio Welles ha vuelto a reanudar su relación», y concluye con un elocuente «nuestra enhorabuena, hombre...». La fotografía que *Primer plano* sustituyó por otra con un vestuario más anodino mostraba a una Rita a todo color tumbada sobre la hierba tomando el sol con un traje de baño blanco de dos piezas y una enorme sonrisa. Una instantánea que aquí nunca se vio por aquellos tiempos. Estaba en concordancia con el no menos llamativo titular «Exciting woman», apostillado en el subtítulo como «all emotion», que la cabecera de la Prensa del Movimiento reconvinó como que «nuestra compatriota» era «la criatura más sencilla, dulce y tierna» que el director había conocido. Huelgan mayores comentarios.

No obstante, desde meses atrás ya se venían publicando algunas fotos del filme. En septiembre, *Fotogramas* había adelantado una sinopsis completa de la película que, aunque de forma muy resumida, narraba toda la trama hasta su resolución. El desarrollo del argumento tenía errores, puesto que es fácil pensar que quien lo escribió, o simplemente lo tradujo, no había visto la película, y solo disponía de fuentes indirectas. Pero la atención en esta doble página se dirigiría a las tres fotografías con su célebre vestido negro de raso. En la primera, sujetando en una mano un cigarrillo y en la otra una estola de visón negro. En la segunda, postrada en el suelo ante un impassible Glenn Ford. En la tercera, el

²⁰⁶ Charles Vidor, «Rita Hayworth es la criatura más sencilla, dulce y tierna que he conocido», *Primer plano* n.º 326, 12 de enero de 1947.

²⁰⁷ Charles Vidor, «Exciting woman», *Photoplay*, agosto de 1946.

momento de la famosa escena de la bofetada²⁰⁸. Tres imágenes, cada una por sus propios motivos, turbadoras e inquietantes para un público no acostumbrado a presenciar ni tal grado de altivez y seductora belleza femenina, ni su actitud suplicante y menos aún una violencia tan explícita a una mujer por su amante.

Por lo demás, y retomando el texto de Charles Vidor, en conjunto se trata de una retahíla de alabanzas hacia la actriz, como profesional y como persona. Pero la retórica nos remite al «auteurismo como canon patriarcal», que Evelyne Coutel ejemplifica mediante esta revista, y que se plasma en la posición de superioridad que adopta el director respecto a la actriz, que es tratada como una pupila²⁰⁹. Le dirige expresiones como «sencilla, dulce y tierna»; «madre ejemplar»; «siempre se sabe el papel»; o «es como una niña, la niña más bonita, más sincera y más obediente del mundo». Ante tal cúmulo de bondades, no es de extrañar que el texto sea encabezado como «una semblanza de nuestra compatriota»²¹⁰.

Nos encontramos en los primeros días de exhibición y no hay indicios del terremoto que provocará el filme. Por ello, tampoco hay inconveniente en alardear de orgullo patriótico: «Siempre está uno seguro de la ley de la sangre, de la ley de la tierra y de la ley del casticismo. Se ha esparcido, como una fragancia de violetas, por el cine americano, cierto olor de casticismo español»²¹¹.

La Junta Superior de Orientación Cinematográfica había aprobado totalmente su exhibición, lo cual a la vista de lo acontecido después resulta curioso. El expediente de censura no contiene informes, pero sí las indicaciones por las que se suprimían algunos pasajes. Entre ellos, dice haber mutilado del metraje algunas insinuaciones y diálogos de la protagonista, así como el suicidio de un personaje secundario²¹².

Los censores no imaginaban la avalancha de protestas que el filme generaría, fundamentalmente por los sectores eclesiásticos, en forma de telegramas de protesta. El arzobispo de Burgos afirmaba sentirse «amargamente dolorido» porque se hiciera la vista gorda ante una «proyección que ofende, corrompe y

²⁰⁸ «Gilda», *Fotogramas* n.º 21, 15 de septiembre de 1947.

²⁰⁹ Evelyne Coutel, «El auteurismo como canon patriarcal: la promoción del “director” y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*», *Archivos de la Filmoteca*, 78 (2020), 77-94.

²¹⁰ Charles Vidor, «Rita Hayworth es la criatura más sencilla, dulce y tierna que he conocido», *Primer plano* n.º 326, 12 de enero de 1947.

²¹¹ G. T., «Mi columna», *Primer plano* n.º 327, 19 de enero de 1947.

²¹² *Gilda*. Expediente de censura n.º 07707 (1947). Archivo General de la Administración.

desafía la proverbial religiosidad» de su ciudad. La Asociación Católica de Padres de Familia se quejaba de que la película corrompía las «costumbres cristianas». El obispo de León hacía un llamamiento a no verla desde un diario local y el gobernador civil de Málaga incluso ordenó suspender las proyecciones. Todo adornado con descalificaciones como inmoral, obscena, escandalosa... Al tiempo que se reconocía, a modo de alarma, que el público llenaba diariamente las salas donde se exhibía²¹³.



Figura 15. *Primer plano* n.º 375, 21 de diciembre de 1947.
Fuente: Filmoteca Española.

²¹³ Alberto Gil, *La censura cinematográfica en España* (Barcelona: Ediciones B, 2009), 79-81.

Si en el engranaje de Hollywood el cartel publicitario era un instrumento fundamental para reforzar la imagen de marca de la estrella a través de las fotografías y de las leyendas, que podían tener un efecto de reclamo incluso mayor²¹⁴, el de *Gilda* tuvo una repercusión singular. Los anuncios publicitarios sí habían sufrido algunos retoques, que afectaban a la longitud de las prendas que vestía la actriz en la película. Así, al original traje negro con escote palabra de honor se añaden unas hombreras y el escote de otro traje de fiesta también es rebajado²¹⁵. En cualquier caso, estas manipulaciones no le restan atractivo, que es reforzado a través de eslóganes impactantes. En una de estas planas se anuncia que «¡*Gilda* llegará mañana a Madrid!», con dos fotografías. Una es un primer plano sujetándose el cabello sobre la nuca con actitud incitadora, y la otra es su silueta recortada, con el conjunto blanco de dos piezas mencionado más arriba, que, con un cigarrillo en la mano, denota su atrevimiento sexual. Las frases que las acompañan rematan su sentido: «*Gilda* causó sensación en el mundo entero»; «Nunca hubo una mujer como *Gilda*»; «Rita Hayworth en la cumbre de su arte y de su belleza»²¹⁶.

El anuncio objeto de censura, al que hemos aludido, repite el lema que se convertirá en el *leitmotiv* de la película: «Nunca hubo una mujer como GILDA». Igualmente, se insiste en la conmoción que ha creado a su paso allá por donde se ha estrenado: «GILDA, la película que arrebató a las muchedumbres»; «GILDA está causando sensación en el mundo entero»²¹⁷. Apelaciones que ponían el énfasis en la transgresión, y que en otros espacios publicitarios, además de perseverar en el *mantra* principal, ponía en valor la popularidad del tema *Amado mío*, como «la canción de moda en España». A esos valores se le añadían otros más etéreos como que «A GILDA ya la cantan los poetas»; «Dicen que GILDA tiene «rocío» en la cara»; o «GILDA les espera a todos en Coliseum con una sonrisa y una canción»²¹⁸. En otro anuncio se la presentaba como «La película del lujo y de la emoción»²¹⁹.

Por otra parte, las críticas cinematográficas, aparecidas en el momento del estreno, antes de que se generasen las polémicas, son tímidamente positivas.

²¹⁴ Rafael Rodríguez Tranche, «El cartel de cine en el engranaje del *star system*», *Archivos de la Filmoteca* 18 (1994), 135-143.

²¹⁵ Bienvenido Llopis, *La censura franquista en el cartel de cine* (Madrid: Notorious, 2013), 65.

²¹⁶ Publicidad de *Gilda*, *Primer plano* n.º 375, 21 de diciembre de 1947.

²¹⁷ Publicidad de *Gilda*, *Fotogramas* n.º 28, 1 de enero de 1948.

²¹⁸ Publicidad de *Gilda*, *Fotogramas* n.º 29, 15 de enero de 1948.

²¹⁹ Publicidad de *Gilda*, *ABC*, edición de Sevilla, 9 de julio de 1948.

De Hayworth, «una de las “flappers” más sugestivas con que cuenta Hollywood», cuyo papel recuerda a «las vampiresas de antaño», *ABC* sentencia que «más que sus dotes de intérprete, abonan en su favor cualidades físicas de belleza, su fulgurante atractivo»²²⁰.

Primer plano muestra decepción con la película, pero no con su protagonista, que «aunque su talento como actriz sea muy notable –y más aún su espontaneidad, su naturalidad en un personaje sofisticado y equívoco –, lo más sugestivo su belleza». Al crítico tampoco le pasó inadvertida la coreografía y, sin explicarse en descripciones, escribe: «Bailarina extraordinaria, el público aplaudió al final de una de sus danzas. Un público sobre el que ejerció una poderosa influencia su belleza»²²¹.

Cámara asegura que *Gilda* no existiría sin Rita Hayworth, ya que todo se supedita a su «lucimiento personal» y «la cámara se recrea captando a la espléndida mujer en las más sugestivas y fotogénicas actitudes». La consecuencia de la sumisión de un filme a la estrella suele ser «fatal para la película», pero en este caso no es así debido a su «arrolladora personalidad», como «bellísima mujer» y como «actriz»²²².

Es significativo que *Radiocinema*, que durante todo el año 1947 no le había dedicado a Rita Hayworth una sola línea en sus páginas, despache la crítica de *Gilda* de manera muy breve. Reitera la idea de que el filme está al servicio del «lucimiento personal» de la actriz, en el que «se realza su belleza y fotogenia»²²³.

La crítica de *Fotogramas* no se salió del guion trazado por las primeras a propósito de «la irresistible belleza de su protagonista». *Imágenes* fue la última cabecera en opinar sobre la cinta, y ya pudo constatar que desde el día del estreno, y «precedida y acompañada de una hábil propaganda», las largas colas confirman diariamente «el innegable éxito de público que obtiene Rita Hayworth con su “sex-appeal”, sus danzas sensuales y sus poses de vampiresa clásica. Todo el mundo habla de “Gilda”, refiriéndose casi invariablemente a dichos “motivos” (llamémosles así)». Esto, a juicio del autor, impiden ver que nos encontramos ante una «buena película», que lo «seguiría siendo aunque no tuviera el radiante incentivo de tales actitudes»²²⁴.

²²⁰ Donald, «Estrenos en los cines», *ABC*, 24 de diciembre de 1947.

²²¹ Gómez Tello, «Crítica de los estrenos», *Primer plano* n.º 376, 28 de diciembre de 1947.

²²² Antonio Barbero, «Crítica de estrenos: “Ha llegado Rita Hayworth”», *Cámara* n.º 120, 1 de enero de 1948.

²²³ Jesús Bedaña, «Lo que hemos visto», *Radiocinema* n.º 143, enero de 1948.

²²⁴ Víctor Pascual, «Estrenos en Barcelona», *Imágenes* n.º 33, febrero de 1948.

De todo ello, podemos extraer la idea de que a quien todavía se la llamaba en las revistas «actriz española» era una figura moralmente ambivalente. Se había convertido en una *sex-symbol*, en una actriz que desprendía un gran erotismo, pero hacia quien no se manifestaba reproche, sino admiración. Este era pues el ambiente creado en torno a la película, en el momento en que los españoles y las españolas pudieron finalmente sentarse ante la pantalla para disfrutar de *Gilda* y de su protagonista.

«*Gilda*, la película que arrebató a las muchedumbres»

Tanto se ha escrito sobre *Gilda* que parece inadecuado replicar aquí los completos análisis ya practicados alrededor de la película. El filme ha dado origen a diversos volúmenes monográficos, tanto en el mercado editorial español como, sobre todo, más allá de nuestras fronteras. De algunos de ellos, somos claros deudores en estas páginas, entre los que vale la pena destacar el libro homónimo de Melvyn Stokes, que nos provee de un amplio repertorio de ideas y sugerencias sobre las que indagar e incluye un estado de la cuestión francamente útil. La síntesis que nos ofrece sobre cómo ha sido interpretada la película y el personaje que le da título durante las últimas décadas es revelador. Desde las teorías feministas de los setenta y los ochenta que pusieron el foco en su demonización de la mujer, como peligro para el equilibrio patriarcal de la sociedad, a argumentaciones cada vez más matizadas, en las que no solo cabe una lectura fetichista del filme desde un punto masculino, sino que también admite una interpretación de la mujer fatal como modelo de resistencia ante la dominación de género. Por tanto, desde 1970 la película ha sido examinada desde diferentes perspectivas, incluyendo el feminismo o los estudios *queer*, las aproximaciones semióticas o las psicoanalíticas²²⁵.

No obstante, y sin afán de resumir cuanto ya se ha expuesto sobre el filme, es necesario volver sobre determinados aspectos, pero con una mirada diferente. Aquella que viene marcada, de nuevo, por el contexto histórico concreto en el que la película fue estrenada, y particularmente en aquellos puntos que contribuyeron en la construcción de la imagen de Rita Hayworth como estrella. Los temas, por tanto, que más nos interesan hacen referencia a las interpretaciones de su personaje como símbolo sexual y sus posibles reapropiaciones, a su capacidad transgresora o no, a su discutida catalogación como *femme fatal*, a las

²²⁵ Melvyn Stokes, *Gilda* (Londres: Palgrave Macmillan, 2010), 86-98.

consecuencias que tuvo en la carrera de la actriz... A todo ello aludiremos en las siguientes páginas.

Gilda y *La dama de Shanghái* son las películas que suelen citar sus biógrafos como las que dejaron, y de ese modo nos ha llegado hasta el presente, una mayor huella en la imagen de Rita Hayworth. Especialmente la primera, considerada como uno de los títulos míticos de la Historia del cine.



Figura 16. Fotograma de *Gilda*.

En buena medida, toda la trama del filme gira en torno a la ambigüedad moral de su protagonista, a si es una mujer buena o mala. Una idea que la iluminación del filme refuerza continuamente con un juego de claroscuros sobre el rostro de la protagonista. Ya había sido retratada en technicolor, pero ahora la fotografía en blanco y negro resalta su magnetismo. Su primera aparición ante la cámara es una declaración de intenciones. Ballin (George Macready) invita a casa a Johnny (Glenn Ford) para presentarle a su esposa, sin saber aún que es su antiguo amante. Entonces, cuando van a entrar en el dormitorio, le pregunta: «Gilda, ¿estás visible?». Una traducción inocente de «*Are you decent?*» que en la versión original esconde un claro doble sentido, que puede ser entendido tanto como si está en disposición para recibir visitas como a una referencia a su virtud. La imagen que vemos a continuación, una de las más icónicas de la película, cobra entonces un mayor significado: Su cabeza irrumpe en un plano vacío, tras un golpe de nuca con el que Gilda retira su pelo del rostro para mostrarnos su esplendorosa belleza con una sonrisa cautivadora y una

mirada sensual. Después de soltar un irónico «¿Yo?», su expresión denota sorpresa y algo más que incomodidad tras descubrir a Johnny. Se sube la manga del hombro del camisón y añade circunspecta: «Pues claro que sí».

Se ha señalado cómo la actriz utilizó, a instancias de Charles Vidor, su cabello para expresar los estados de ánimo de su personaje. Por ejemplo, tocarse el pelo para sugerir cansancio o revolvérselo para enfado. Hasta el éxito de *Gilda* estaba mal visto en Hollywood llevar el pelo suelto y pocas mujeres se atrevían a hacerlo. Tampoco era común que las mujeres corrientes se tiñeran el cabello, también motivado porque hasta entonces estos productos no eran de gran calidad, y sin embargo se cuenta que sus imitadoras agotaron los tintes de color caoba²²⁶.

Desconocemos si en España hubo una reacción similar. De lo que sí estamos seguros es de que su cuidada melena no pasaría desapercibida. El género negro había incorporado eficazmente a la pantalla la idea clásica de la representación artística de una cabellera femenina frondosa como símbolo de seducción y potencia sexual²²⁷. Pero muchas espectadoras habrían comprobado en su propio cuerpo o habrían sido testigos de cómo la represión franquista aplicaba esta misma carga figurativa del cabello como castigo contra las transgresiones políticas o morales. A las *pelonas*, aquellas mujeres a las que se rapaba el pelo en un gesto de humillación punitiva, se les pretendía arrebatar simbólicamente su feminidad, en un acto que a veces era practicado en público. Un castigo que también fue habitual al término de la Segunda Guerra Mundial en diversos países europeos tras la retirada de las tropas de ocupación, en un ajuste de cuentas no solo contra el colaboracionismo sino contra la liberalización sexual de la mujer durante el período bélico.

Gilda fue una apuesta de Harry Cohn para lanzar a Rita Hayworth como la gran estrella de la Columbia y para ello la rodeó de un equipo de confianza. Recurrió a Virginia Van Upp como guionista, quien más tarde sería una *rara avis* como productora ejecutiva en Hollywood; al realizador Charles Vidor, quien ya la había dirigido en *La dama en cuestión* (1940) y *Las modelos* (1944); y a Glenn Ford como compañero de reparto, con quien también coincidía de nuevo tras el primero de esos títulos. Toda la maquinaria del estudio, compuesta por excelentes profesionales entre los que cabe destacar al director de fotografía

²²⁶ Marta Belluscio, *Vestir a las estrellas: la moda en el cine* (Barcelona: Ediciones B, 1999), 308-310.

²²⁷ Núria Bou, *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood* (Barcelona: Icaria, 2006), 27.

Rudolph Maté, demostró una vez más que el método de trabajo en cadena del sistema de estudios no renunciaba a la calidad artística²²⁸. Y sin lugar a duda, *Gilda* supuso también la oportunidad para que Hayworth mostrara sus capacidades dramáticas con un amplio registro de estados de ánimo, ya fuera violenta, sarcástica, temerosa, triste o desafiante, a través de expresiones faciales, miradas, el modo de hablar, el lenguaje corporal...²²⁹.

Fue asimismo un intento de repetir el éxito de la Warner con *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), que en España había sido estrenada un año antes. Las dos películas guardan similitudes, como el reencuentro de los amantes, el triángulo amoroso o la ambientación exótica. Con todo, *Gilda* tiene un tono más oscuro, como demuestra la sustitución de un protagonista noble e idealista por un villano sin dobleces, amigo de los nazis. Tampoco los personajes femeninos son comparables. Ilsa (Ingrid Bergman) es la esposa de un líder de la Resistencia francesa, mientras que Gilda se ha casado por dinero con Ballin y flirtea con otros hombres para dar celos a Johnny. De igual modo, los críticos norteamericanos se rindieron ante la cinta de Curtiz y la Academia le otorgó tres de las ocho nominaciones a los Óscar. *Gilda* cosechó opiniones discrepantes y no consiguió ninguna nominación. Eso sí, en la taquilla, dobló la recaudación de la primera²³⁰.

Uno de los debates más fecundos a propósito del personaje de Gilda ha versado sobre si es uno de los mayores exponentes de la *femme fatale* del cine clásico o, por el contrario, no encaja dentro de esta clasificación. No es necesario insistir en la relación del género negro con las ansiedades de los soldados que regresaban a casa tras el final de la contienda mundial, que, entre otros problemas, se enfrentaban al proceso de liberación y al papel activo que las mujeres habían asumido en la retaguardia. Tensiones que surgían en la competencia por el empleo, en matrimonios entre jóvenes que apenas se conocían o que se re-encontraban tras una larga separación, ante novias y esposas que habían ganado en autoestima y eran sexualmente más activas, etc.

El personaje recurrente de la mujer fatal en estas películas simboliza bien ese miedo, que la dota de una capacidad destructiva, a través de su sexualidad, contra el hombre. Gilda ejemplifica algunos de esos comportamientos que crean la angustia masculina, como la sospecha de infidelidad, la autonomía

²²⁸ Enric Ros, «La forja de un mito», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz et al. (Madrid: Notorious, 2021), 6-15.

²²⁹ Stokes, *Gilda*, 19-20 y 42-43.

²³⁰ *Ibidem*, 9-20.

personal y económica o la demanda de una relación de poder más igualitaria. Inquietudes y temores que explican el grado de misoginia, sadismo y violencia con que la protagonista es tratada en diversos pasajes del filme y que alguno de sus eslóganes publicitarios parecía justificar: «Gilda used men the way other women use make up»²³¹. Una consigna promocional que en España no se llegó a adoptar.

En España, estas consideraciones tal vez carecían de valor, o cuanto menos llegaban con unos años de retraso. La Guerra Civil supuso para las mujeres una mayor incorporación al mercado laboral, un intensa movilización política y social, una relajación de la rigidez de las normas sociales y de género, etc. Pero todo aquello fue borrado de un plumazo, aunque no sin tensiones, por la implantación de la dictadura. El régimen se había preocupado en asegurar en todos los órdenes que la liberación femenina no fuera una amenaza a la dominación masculina. Así pues, la vampiresa no podía ser fruto de esa ansiedad que sentían los varones que regresaban del frente y sentían su posición cuestionada. Sin embargo, la mujer fatal no solo era un personaje extemporáneo reflejado en las producciones de Hollywood.

Las revistas también acompañaban con este epíteto a algunas actrices españolas, pero en los años cuarenta su consideración como vampiresas era un puro ejercicio de retórica que servía para realzar algunos personajes femeninos dotados de cierta maldad y que luego se trasladaban a la estrella, como en algún momento sucedió, por ejemplo, con Ana Mariscal o Mercedes Vecino, pero despojándolos del carácter transgresor o destructivo que sí contenían las *femme fatales* norteamericanas. De manera que esta figura sí estaba presente en el imaginario colectivo, tal como se encargaban de fomentar las publicaciones cinematográficas. Sin embargo, su papel aquí sería otro: el de certificar el éxito de la operación de salvación moral de la patria, frente a los valores de la anti-España que propugnaban tanto los enemigos internos como externos. Desde este punto de vista, el personaje de Gilda se convierte en un tótem, cuya domesticación es el mejor exponente del triunfo sobre las pretensiones de emancipación femenina. Claro está, como veremos, que no todo era tan sencillo como se suponía.

Hoy por hoy, existe un cierto acuerdo en que Gilda no puede ser tomada como un paradigma del arquetipo de la vampiresa, sin desechar que contiene algunos de sus rasgos definitorios. Comenzando por la misma iconografía

²³¹ Sheri Chinen Biesen, *Music in the shadows: Noir musical films* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014).

explícitamente sexual con que suele caracterizarse al personaje: cabellos sueltos, rostro muy maquillado, cuerpo sugerente cubierto por vestidos atrevidos que suelen mostrar sus largas piernas, adornada con joyas, un cigarrillo en la mano como signo de seducción e independencia o una fotografía e iluminación al servicio de realzar su belleza. Expresa su narcisismo mirándose a un espejo e ignorando al hombre que tiene a su lado, a la vez refleja la doble naturaleza de su ser, disfruta del dinero, es consciente de su propia sexualidad en una combinación de sensualidad y agresividad...²³².

Con todo, diversos autores han puesto de manifiesto sus diferencias. Así, Richard Dyer, además de en otros factores como que sea la única *femme fatal* que canta, se fija en la misma elección de la actriz para encarnar el personaje. Normalmente, estas producciones disponían de un presupuesto bajo que no les permitía contar con una estrella como protagonista. Pero en *Gilda*, Hayworth ya lo era cuando participó en su rodaje y transfirió una carismática carga positiva al personaje²³³.

La diferencia más destacada ha sido ese forzado final, sobre el que luego volveremos, en el que, a pesar de tanto enconamiento como ambos se han profesado, Gilda y Johnny se marchan juntos en un *happy end* nada propio del género. Ella es redimida y se le concede una nueva oportunidad, en un giro que algunos han visto la mano de su guionista, mujer, que desafía el prevalente punto de vista masculino del cine negro y apela a un público femenino²³⁴.

Frente a la reiterada acusación, proveniente de los estudios psicoanalíticos, de que el cine negro demoniza a la mujer, las investigaciones más recientes han puesto de manifiesto que esta visión se debe a una lectura de sobreidentificación de la mujer fatal. Sucede así con la mayoría de los personajes femeninos, que incluso a menudo son víctimas de las normas de género. Por su parte, la *femme fatale* expresa el deseo sexual, pero no solo. Ansía otra serie de ambiciones que van más allá y que las enfrenta a unas instituciones sociales que las oprimen por ser mujeres. Frente a su encasillamiento como sexi, símbolo de la amenaza a las convenciones de género, surge la interpretación que la entiende como una mujer activa que se rebela contra su relegación

²³² Janey Place, «Women in film noir», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 47-68.

²³³ Richard Dyer, «Resistance through charisma: Rita Hayworth and Gilda», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 115-122.

²³⁴ Angela Martin, «Gilda didn't do any of those things you've been losing sleep over!': The central women of 40s films noirs», en *Women in film noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 202-228.

al papel pasivo de madre y esposa. La mujer fatal no es, pues, simplemente un símbolo de los temores masculinos, sino una representación de la experiencia femenina compleja²³⁵.

La ambigüedad moral de la protagonista a la que antes nos referíamos cobra aquí su mayor sentido. No es realmente mala. Su comportamiento supuestamente diabólico está motivado porque los hombres acechan su sexualidad, mientras que ella se comporta de ese modo a causa de su pasión por Johnny. Se casó con Ballin porque él la abandonó y ahora solo pretende provocar sus celos. Nunca ha sido mala. Por tanto, ese aparente dualismo encierra una lección sobre la manera correcta de ser mujer y sobre la importancia de acertar en las elecciones²³⁶.

En buena medida, la ambivalencia de Gilda también procede de la fusión de dos géneros cinematográficos *a priori* antagónicos como son el negro y el melodrama, a través tanto de códigos visuales como de arquetipos. Se sitúa entre la ambigüedad moral del primero y la búsqueda del equilibrio y reparación del segundo, a pesar de que el final redentor lo aleje de ambos. El filme crea una confusión emocional que se traduce en algunas composiciones anárquicas del plano, que obligan al espectador a un esfuerzo adicional²³⁷.

Por consiguiente, se puede colegir que Gilda no es una mujer fatal, sino desechada, víctima de la misoginia de Johnny que la empuja hacia una relación sadomasoquista, y atrapada entre la camaradería, asimismo ambigua, entre dos hombres. Sin embargo, desde una perspectiva nacionalcatólica resulta más útil y coherente identificarla con el arquetipo articulado por la dictadura de mujer perversa, degenerada y pecaminosa, opuesto al de la abnegada y obediente mujer cristiana, soporte biológico, moral y espiritual de la familia²³⁸. Gilda sería esa mala mujer, a pesar de que en el último instante se le ofrezca una oportunidad de redención. Su comportamiento no podía ser aprobado, por más que tuviera razones para actuar así. Es intolerable que una esposa se exhiba de ese modo con otros hombres, y menos aún que flirtee con ellos, sin descartar que hayan intimado más allá de esos límites. Es igualmente provocativa en su modo

²³⁵ Julie Grossman, *Rethinking the femme fatale in film noir* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009).

²³⁶ Basinger, *A Woman's view*, 72-73.

²³⁷ Lucía Tello Díaz, «Melonoir», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz et al. (Madrid: Notorious, 2021), 76-87.

²³⁸ Teresa María Ortega López, «Olas de antifeminismo en España en la Segunda República, la Guerra Civil y la dictadura de Franco», *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 29 (2022), 217-237.

de hablar y de vestir. Porque en la España de Franco la mujer no solo tiene que ser decente, sino que parecerlo. Porque en ello está en juego el honor masculino. No caben bromas al respecto, como cuando para el baile de carnaval, Tío Pío, el empleado del casino que da continuamente muestras de un saber superior sobre la vida, dé a elegir a Johnny entre una máscara de toro, es decir, de cornudo, o de payaso. Una metáfora tan evidente que también fue marcada como una modificación por la censura²³⁹.

Los temores supersticiosos que en algunos momentos exterioriza Gilda añade inconsistencia moral al personaje, y deja patente que no dispone de una adecuada formación espiritual. No importa que realmente esté enamorada de un único hombre, si no sabe cómo amarlo. A ojos de la ortodoxia, bien poco hay de sustancial como modelo. Aun reconociendo que puede ser una víctima, nunca puede justificarse esa reacción en una esposa, que debe ser comprensiva en todo momento respecto al marido, al que, incluso por ley, debe obediencia.

Sin embargo, ¿sería ese el único mensaje que las espectadoras españolas podían llevarse consigo tras asistir al visionado de la película? Por supuesto que algunas participarían de la condena moral hacia el comportamiento de Gilda. Muchas mujeres comulgaron con los principios nacionalcatólicos de género y fueron incluso perpetradoras de la represión contra aquellas que se resistían a seguirlos. Pero también se abre la posibilidad a establecer una empatía con la protagonista. No serían pocas las que, despojada la historia de su rocambolesco entramado melodramático, podían verse concernidas, en piel propia o de sus allegadas, por una situación similar, ya fuera por estar sometidas a un control exhaustivo por parte de sus maridos, por sufrir sus ataques exagerados de celos, por sentir que se han casado con la persona equivocada o que dejaron escapar el amor de sus vidas, etcétera.

La hibridación de géneros cinematográficos ya mencionada permite que la trama policial sea tomada como un *MacGuffin*, que ocupe un lugar secundario para colocar sobre el tapete de juego de ese casino donde se cometen los delitos el verdadero tema del relato, que no es otro que las relaciones de género, incluyendo su lectura *queer*, a la que también más tarde aludiremos.

El modo de proceder de Gilda ante las circunstancias a las que se enfrenta puede ser valorado de múltiples maneras. Convenir que sus desmanes tienen que ser reconducidos e incluso que son merecedores de castigo es una. Pero otra es también mostrar asenso con su actitud inconformista respecto a la suerte que le ha tocado padecer. Cabe una lectura transgresora de Gilda, como el de

²³⁹ *Gilda*. Expediente de censura n.º 07707 (1947). Archivo General de la Administración.

una mujer que no se somete a un dominio patriarcal que sobre la pantalla se revela absolutamente cruel. El personaje se erige así en un modelo alternativo al de la abnegada esposa franquista.

Un modelo que cuenta a su favor con la fascinación que despierta su belleza y *glamour*, de la que ya hemos hablado. Además, añade un elemento fundamental a esta mirada alternativa: el modo en que Gilda experimenta su sexualidad, por mucho que finalmente se nos asegure que sus devaneos amorosos han sido pura comedia.

No cabe duda de que Gilda es presentada ante la audiencia masculina heterosexual como un objeto de deseo. Es un espectáculo servido para su deleite, en el que sus movimientos representan el éxtasis generado de su objetivación²⁴⁰. Pero las derivadas de estas apreciaciones de Mary Anne Doane y de otras autoras son solo parcialmente ciertas. Es obvio que la sensualidad que el cuerpo de Rita Hayworth ostentaba sobre la pantalla fue una de las razones por las que se formaban colas para adquirir las entradas. Pero contrariamente a lo que pueda pensarse, no solo los varones se agolparon para disfrutar de ese espectáculo ni eran los únicos que podían obtener recompensa de su contemplación. La cosificación del personaje de Gilda no descarta que no nos hallemos también ante una mujer deseante, que reclama gozar de su propia sexualidad, y que queda plasmado a través de vías diferentes, si bien necesariamente en un nivel connotativo.

La película recurre habitualmente a los diálogos mordaces y de doble sentido para expresar significados que no pueden ser explicitados. Las alusiones fálicas al bastón de Ballin son algunas de las más recordadas, pero no las únicas. En varias ocasiones, los protagonistas recurren al eufemismo *nadar* para referirse al acto sexual. De igual modo, Gilda emplea la metáfora de bailar juntos con el mismo sentido: «Nadie sabe bailar como tú, Johnny»; «cuando una mujer baila contigo es como si fuera parte de ti»; «me decías que siempre charlaba por los codos mientras bailábamos»; o «has perdido práctica. Yo podría ayudarte a recuperarla». Son algunas de las frases que ella le endorsa y que a él le incomodan y le ponen a la defensiva. Precisamente son las reacciones que él adopta, como la de marcharse impetuosamente cuando ella lo desafía mediante el lenguaje, la prueba que corrobora al espectador que ha captado ese doble sentido²⁴¹.

Por supuesto, a través de los gestos, las miradas, las actitudes corporales, Rita Hayworth sabe transmitirnos el deseo de amar o su sexualidad insatisfecha. Una expresividad que alcanza su mayor viveza a través de los números musi-

²⁴⁰ Mary Ann Doane, *Femmes fatales* (Nueva York: Routledge, 1991), 99-118.

²⁴¹ *Ibidem*, 108-109.

cales, como a menudo se ha destacado. Ella danza sola, como una forma de autoexpresión. No solo es una coreografía erótica para el espectador, sino que también baila para ella misma, reivindicándose como dueña de su propio cuerpo como fuente de placer. De hecho, en casi todas las secuencias en que aparece a lo largo del metraje, es captada en movimiento y no en una posición estática que la fijaría como un objeto sexual, de manera que escapa del control de la mirada del espectador²⁴².



Figura 17. Fotograma de *Gilda*.

La importancia que adquieren los números de baile en el filme es notoria, aunque a diferencia del ingenuo romanticismo que suelen destilar las películas del género musical, aquí su inserción en los códigos del cine negro los enclava entre sombras²⁴³. El primero lo interpreta en un local de Montevideo, donde ha huido de Johnny. Ha recuperado su trabajo como bailarina, lo que marca su capacidad para disponer de autonomía económica. En *Amado mío* luce el evocador traje blanco de dos piezas con diseños inspirados en Fra Angelico que ya ha sido antes mencionado, con unos zapatos de tacón alto. Su pierna asoma de tanto en tanto de la falda larga. Al girarse, se observa la abertura que delata su espalda desnuda. Tampoco hace falta repetir cuanto ya se ha dicho sobre su melena. De entre el público, se dirige particularmente a la mesa donde se en-

²⁴² Stokes, *Gilda*, 120-121.

²⁴³ Biesen, *Music in the shadows*.

cuentra quien ha sido anunciado como el «hombre» que ha conocido. La canción, que adquiere un mayor tono exótico por la combinación de la letra en castellano e inglés, va ganando progresivamente carga erótica y sus movimientos se aceleran al compás del ritmo.

Su segunda actuación musical no solo es la más célebre de la película sino una de las secuencias míticas de la historia del cine, y aquella que con gran probabilidad a todo el mundo viene a la mente cuando se le menciona el nombre de Rita Hayworth. El baile de *Put the blame on Mame* ha quedado asociado a su imagen, hasta tal punto de prácticamente haberla vampirizado.



Figura 18. Fotograma de *Gilda*.

La cámara nos la muestra en planos generales en los que se aprecian sus movimientos insinuantes y la belleza de su cuerpo recortado sobre un fondo negro en el que resalta la blancura de su piel. Pero es en los primeros planos de su rostro donde la procacidad se intensifica. En ocasiones mira directamente al objetivo, en consecuencia, al espectador, en un gesto desafiante y descarado. Su vestido largo de raso negro sin tirantes es la culminación de la puesta en escena. Era una creación del modisto Jean Louis, al igual que el resto de los diseños²⁴⁴. El traje ciñe su cuerpo y resalta la oscilación de sus caderas. Se

²⁴⁴ Jean Louis (1907-1997), de apellido Berthault, está considerado como uno de los más importantes diseñadores de vestuario de la historia del cine. Trabajó en más de doscientas producciones de Hollywood entre las décadas de los cuarenta y de los setenta, lo que le valió catorce nominaciones a los premios Óscar, aunque solo obtuvo una estatuilla por *Un cadillac de oro macizo* (Richard Quine, 1956). Fue uno de los promotores de la adaptación

generaba la ilusión de que en cualquier momento el vestido podía deslizarse por su cuerpo hasta el suelo.

Vale la pena hacer un pequeño inciso en el análisis de esta secuencia para introducir algunos comentarios precisamente sobre el vestuario de Hayworth en la película. Son quince los conjuntos con que se engalana, casi todos de color blanco o negro, con lo que se remarca esa dualidad del personaje ya señalada. Cabe distinguir entre los que porta en público y los que lleva en la intimidad del hogar. Los primeros son lujosos y atrevidos trajes de noche, escotados, que acentúan su apariencia glamurosa. Pero también los segundos cumplen esta función, con tejidos brillantes de seda y satén, a veces con transparencias que dejan entrever sus senos. Gilda pasa gran parte de la película con elegantes batas y saltos de cama que, como los de fiesta, enfatizan el nivel de vida que ha adquirido gracias a su boda con Ballin. Pero es significativo que al final de la película, cuando se marcha con Johnny, vista, como una penitente, un sencillo traje de falda a rayas²⁴⁵.



Figura 19. Fotograma de *Gilda*.

a la pantalla del llamado estilo *New look*, creado por Dior a mediados del siglo pasado. Algunos de sus diseños para Rita Hayworth han perdurado como iconos, y suyo es también el famoso vestido con el que Marilyn Monroe cantó «Happy Birthday, Mr. President» a John F. Kennedy en 1962 (Diana Fernández, «Jean Louis y la sensualidad femenina» (7 de mayo de 2022). En: *Vestuario escénico* [en línea]. Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2022/05/07/jean-louis-y-la-sensualidad-femenina>.

²⁴⁵ Ula Lukszo, «Noir fashion as noir as fashion», en *Fashion in film*, ed. por Adrienne Munich (Bloomington: Indiana University Press, 2011), 54–82.

Volviendo a la interpretación de *Put the blame on Mame*, diversos autores han puesto de manifiesto la ironía de la letra, que trata de cómo se culpa a la mujer de todos los males que acontecen. Pero la inmensa mayoría de los espectadores españoles no se percatarían de ello, ya que no serían capaces de entenderla. Tal vez así, no se distraerían con subterfugios de un espectáculo embelesador y se concentrarían más en el famoso *striptease*. El modo en que Rita Hayworth se desprende del guante causaría un efecto arrebatador. Era inusual que el cine representara este tipo de exhibición y probablemente superó las restricciones impuestas por el Código Hays, en esta y otras secuencias, porque su promiscuidad es después desmentida y ella se muestra como una chica decente que ha jugado con las apariencias para recuperar a su enamorado. Nos encontraríamos ante un malabarismo del guion para sortear la censura y alcanzar un atrevimiento no tolerado para la mayoría de las películas coetáneas. Al fin y al cabo, Gilda tan solo llega a quitarse un guante²⁴⁶.



Figura 20. Fotograma de *Gilda*.

Sea como fuere, el verdadero *striptease* comienza al finalizar la canción. Entre ovaciones, ella se despoja del segundo guante y lo lanza al público. Se escuchan gritos de «más», sin que esté claro si se refieren al baile o a la ropa. Una vez más, confiesa que tiene problemas con las cremalleras y pide un vo-

²⁴⁶ Guillermo Balmori, «Mitomanía», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz et al. (Madrid: Notorious, 2021), 142–153.

luntario para que le ayude. Las mujeres también sonrían y aplauden, aunque se observa alguna muestra de desaprobación o resignación. Dos hombres se están peleando por desnudarla, cuando el matón de Johnny la saca en volandas del escenario²⁴⁷. A continuación, llega el momento de la fatídica bofetada.



Figura 21. Fotograma de *Gilda*.



Figura 22. Fotograma de *Gilda*.

²⁴⁷ Stokes, *Gilda*.

El propósito evidente de Gilda con su danza es la venganza, humillar en público a su esposo traspasando los límites de la provocación sexual. Así lo entiende Johnny que la abofetea cuando ella le grita que ahora todos conocen que se ha casado con una... No llega a completar la frase, pero resulta innecesaria.

Sin embargo, hay asimismo un componente de resistencia y de liberación personal en esa danza. El vestido ajustado y los altos tacones constriñen sus movimientos en pro de ensalzar su sensualidad. Pero al mismo tiempo su rostro expresa una reivindicación de su cuerpo como fuente de placer. Como si se giraran las tornas, es ella quién a través del movimiento de la danza accede al deseo físico, se reafirma como una mujer independiente y niega que sea un objeto sexual. Desde esta mirada, no realizaría un *striptease*, sino una revelación de su emoción interna²⁴⁸. Sin duda, una opción sugestiva, que podemos creer que sería captada con dificultad por una espectadora común sentada en una butaca a finales de los años cuarenta. Pero solo si pretendemos que llegara a ella a través de un proceso intelectual, no de una comunión emocional con la representación de la pantalla. Es decir, preguntarnos por lo que los textos «hacen», dirigir la mirada al significado que transmiten a través de lo no meramente cognitivo, y comprobar que producen efectos en tanto que son capaces de conmovernos²⁴⁹.

Es más, siguiendo esta línea, su misma opresión, consciente o inconsciente, las privaciones a las que era obligada, podía perfectamente reforzar sus lazos de empatía. Nadie aspiraría a experimentar su desgracia, pero sí a celebrar esa momentánea victoria de la transgresión. Sentirse hechizada por su belleza, su dominio del baile y del canto. Porque aunque al parecer en los Estados Unidos era de sobra conocido que su voz había sido doblada por la cantante Anita Ellis tanto en este tema como en el de *Amado Mío*, aquí nada de ello apuntaban las revistas ni el doblaje facilitaba su descubrimiento. No obstante, la voz de Rita Hayworth sí puede escucharse entonar el primero de los momentos musicales, cuando, de madrugada, sola en el casino con Tío Pío y acompañándose de una guitarra, interpreta una cálida versión de *Put the blame on Mame*. Es un instante íntimo y sincero, en que Gilda se muestra tal cual es, interrumpido una vez más por la brusca intrusión de Johnny.

¿Y cómo no sentir anhelo por ese vestuario maravilloso que rompía con todas las normas de recato que desde diversas instancias del régimen trataban

²⁴⁸ McLean, *Being Rita Hayworth*, 156-160.

²⁴⁹ Labanyi, «Doing things», 223-233.



Figura 23. Fotograma de *Gilda*.



Figura 24. Fotograma de *Gilda*.



Figura 25. Fotograma de *Gilda*.

de imponerse? La Iglesia demandaba a las mujeres que mantuvieran un modo de «vestir cristiano», en el que se evitaran los escotes, los brazos desnudos, las prendas cortas o ceñidas. Este discurso sobre la modestia no había surgido con el franquismo, si bien ahora las autoridades eclesiásticas llevaban la voz cantante²⁵⁰. Pretendía empujarles a resistir la llamada de las tendencias decadentes, que encontraban en Hollywood su mejor escaparate. Pero era una batalla condenada al fracaso, puesto que nada era impermeable a su influjo. Se había convertido en un reclamo, en una aspiración, que se materializaba en la cantidad de anuncios sobre productos de belleza que insertaban las revistas. También las editadas por la Sección Femenina incluían secciones de moda que alentaban a su seguimiento. Esta tenía como modelo a una mujer burguesa, con propuestas sobre diseños de vestidos, sombreros o zapatos que buscaban el restablecimiento del orden social alterado durante los tiempos de la República y la guerra. A pesar de la retórica de la autarquía, las falangistas no hicieron suyas las diatribas de las autoridades eclesiásticas contra las modas

²⁵⁰ Pelka, «Mujer e ideología en la posguerra española».

extranjeras y, entre ellas, las advertencias contra la frivolidad tuvieron un impacto menor. Adoptaron a menudo actitudes ambivalentes como la de admitir las permanentes en el peinado, pero no el teñido de los cabellos; el uso del lápiz de labios, pero no el esmalte de uñas. No obstante, las privaciones económicas de la posguerra restringirían la demanda de productos de belleza incluso entre las clases medias, pero no impedirían que se constituyeran como una aspiración femenina²⁵¹.

Por tanto, el vestuario deslumbrante que Gilda lucía en la pantalla generaría entre muchas espectadoras, al mismo tiempo, un ánimo de imitación, o cuanto menos de deseo, y una sensación de estar participando en un acto de transgresión contra las convenciones sociales. Escotes, trajes que dejan desnudos de brazos y dejan entrever las piernas sobre elevados tacones, maquillajes y peinados delicados... todo al servicio de realzar la belleza y la sensualidad femenina. Se ha subrayado cómo las normativas sartoriales contribuyen a determinar los modelos discursivos de qué significa ser mujer en cada contexto histórico, de manera que el cuerpo se convierte en un elemento central en la creación de identidades. Gracias a su capacidad performativa, el vestido es una de las principales formas en que se expresa la subjetividad y se negocian los valores socioculturales. Los códigos de vestuario se convierten así en mecanismos disciplinarios, pero a la vez promueven que la moda sea potencialmente disruptiva y transgresora respecto a esas mismas normas que tratan de imponerse²⁵².

Una lectura a la española del *queer-noir*, el estraperlo, el carnaval o el pecado

Como venimos manteniendo, los significados que proyecta *Gilda*, como cualquier otra película, son diferentes en cada marco espacial y cronológico. En los Estados Unidos, ya hemos comentado su conexión directa con el conflicto bélico. La celebración del fin de la guerra o la presencia de espías nazis en Argentina son elementos que forman parte de la trama. No en vano, Rita Hayworth había adquirido su extraordinaria popularidad gracias a las

²⁵¹ Mary Vincent, «Camisas nuevas: Style and uniformity in the Falange Española, 1933-43», en *Fashioning the body politic: Dress, gender, citizenship*, ed. por Wendy Parkins (Londres: Bloomsbury, 2002), 167-188.

²⁵² Uxía Otero-González, «Catholic dressing in the Spanish Franco dictatorship (1939-1975): Normative femininity and its sartorial embodiment», *Journal of Religious History* 45, n.º 4 (2021), 582-602.

comedias musicales con las que se pretendía levantar el ánimo de la población y con su representación como *pin-up*. Su *partenaire*, Glenn Ford, ejerció una función similar. Recientemente licenciado de la Marina, la publicidad destacó su regreso a Hollywood después del servicio militar y su imagen como prototipo híper-masculino²⁵³.

Este último apunte podría resultar contrario al subtexto *gay* que diversos autores han sacado a la luz. Especialmente Richard Dyer, quien opina que se trata del caso más notorio de *queer noir* y señala que Gilda es una mujer atrapada en una relación homosexual entre dos hombres²⁵⁴. La apariencia atildada de Ballin, la simbología atribuida a objetos como su bastón, el juego de miradas y la intimidación entre los protagonistas masculinos, la lealtad de Johnny con su jefe más allá de su supuesta muerte o el doble sentido de sus conversaciones dibujan una creíble relación entre ellos que va más allá de la simple camaradería.

La detección de subtextos *gays* en el cine de la era clásica genera algunas controversias por el riesgo de estar cometiendo un sobreinterpretación ajena a la voluntad de sus creadores. Pero en este caso, Glenn Ford reconoció en una entrevista concedida en 1970 que él y George Macready eran conscientes de ello y así lo interpretaron²⁵⁵. Otra cuestión es que mayoritariamente el público fuera capaz de captarla. A modo de simple conjetura, parece razonable pensar que en la España franquista, probablemente incluso más que en otros países dada la feroz represión contra estas conductas, a buena parte de los espectadores les pasaría completamente inadvertida. No obstante, debido a esa misma necesidad de ocultar aquello que era una realidad social, la existencia de la homosexualidad, no es en absoluto descabellado creer que muchas personas, particularmente las que tuvieran esta identidad, hicieran esa lectura del filme.

Existen otros ingredientes en la trama que podrían ser inanes a ojos de la audiencia norteamericana, pero que aquí podrían alcanzar cierta relevancia. Por ejemplo, el *trust* internacional que Ballin organiza en torno al comercio del tungsteno seguramente serviría a algunos espectadores para establecer un paralelismo con los negocios del gran estraperlo, que gracias a la connivencia de las autoridades del régimen toleró el enriquecimiento de personas sin escrú-

²⁵³ Ovalle, *Dance and the Hollywood Latina*, 90.

²⁵⁴ Richard Dyer, «Postscript: Queers and women in film noir», en *Women in Film Noir*, ed. por E. Ann Kaplan (Londres: British Film Institute, 1998), 123-129.

²⁵⁵ Alejandro Melero, «Complicaciones sentimentales», en *Gilda. El libro del 75 aniversario*, ed. por David Felipe Arranz *et al.* (Madrid: Notorious, 2021), 102-113.

pulos mientras amplios sectores de la población subsistían en la pobreza²⁵⁶. De hecho, algunos empresarios no acertarían a entender de qué delito se les acusaba, puesto que en España las actividades de esa organización criminal, en concreto, de pactar precios entre competidores o repartirse entre estos el mercado no era ilícito hasta la Ley de represión de las prácticas restrictivas de la competencia en el año 1963²⁵⁷.

De igual modo, otros podrían haber extraído significaciones antifascistas de la película, dado que son los nazis y su circunstancial colaboracionista Ballin en el tráfico ilegal de wolframio los grandes villanos del relato, en el que tampoco falta la rebelión de los oprimidos contra los opresores²⁵⁸. De todas maneras, no parece que esta idea pasara por la cabeza de los censores, ya que no obligaron a ningún cambio en este sentido como sí sucedió con *Casablanca* y el pasado de Rick como miembro de las Brigadas internacionales.

A nuestros efectos, una mayor envidia entraña la parte de la película que se desarrolla en la celebración del carnaval. Gilda, ciudadana norteamericana, se asoma a la ventana atraída por el jolgorio de los disfrazados y pide a su doncella que le aclare en qué consiste esa fiesta que no acaba de comprender. Las explicaciones de la empleada comienzan por informarle de que es una tradición propia de los países católicos. En este punto, surge la primera contradicción, pues cómo puede ser que en España, la nación católica por excelencia, las autoridades hayan prohibido esta festividad, precisamente por pagana y por popular. Habría quien sentiría añoranza de cuando unos años atrás no había inconvenientes para disfrutarla o, yendo más allá, distinguiría en su supresión una más de las represiones de la dictadura. Una deducción que vendría corroborada por el aviso de que fuera eliminada o modificada «la frase de la doncella acerca de la definición del carnaval»²⁵⁹.

En su mismo origen, esta fiesta representa la subversión temporal del orden establecido, y así queda reflejado en la película. Gilda, la víctima, escoge un disfraz de gaucho de falda larga con atrevidas aberturas laterales que, equipado con un látigo, tiene reminiscencias sadomasoquistas. Se insinúa a Johnny, pero

²⁵⁶ Miguel Ángel del Arco Blanco, «La corrupción en el franquismo: el fenómeno del gran estraperlo», *Hispania Nova* 16 (2018), 620–645.

²⁵⁷ Luis Berenguer, «Gilda y los cárteles», en *Derecho mercantil y cine*, ed. por Pablo Fernández Carballo-Calero (Madrid: Aranzadi, 2016), 91–110.

²⁵⁸ Javier Coma, «Ángeles del mal, ensueños funestos y falsas heroínas: la mujer fatal en el cine negro», en *Diablas y diosas (14 perversas para 14 autores)*, ed. por Joaquim Romaguera y Eduardo Suárez Ramíó (Barcelona: Laertes, 1990), 25–34.

²⁵⁹ *Gilda*. Expediente de censura n.º 07707 (1947). Archivo General de la Administración.

cuando este le rechaza se marcha a seguir la fiesta a un hotel de la ciudad, donde presumiblemente hallará lo que Johnny le ha negado. Al final, el orden será restaurado y la mujer díscola devuelta al control patriarcal. Pero mientras tanto, la espectadora, a través del sucedáneo de carnaval que le ofrece la película, podrá haber concurrido a esa liberación temporal de la jerarquía tradicional y del injusto reparto del poder²⁶⁰. «¡Que nos quiten lo bailao!», tal como proclama Gilda cuando entiende el espíritu de las carnestolendas que aplastará la Cuaresma.

Porque fiel a ese ciclo litúrgico, el final de la película coloca a cada personaje en su lugar. El perverso Ballin muere por el brazo del sabio y honesto Tío Pío. El jefe de policía, que es la voz de la ley, le garantiza a Johnny que la vida libertina de Gilda ha sido un simulacro para darle celos. Va a buscarla y entonces, tras la desaparición definitiva de Ballin, ella le pide que vuelvan a casa, a los Estados Unidos. Es su segunda oportunidad, ahora como matrimonio legítimo a partir del cual podrán formar una familia.

Doanne advirtió ya hace décadas de la artificiosidad de un desenlace inverosímil, de la incoherencia de que un personaje como Gilda acepte hacer tabla rasa después de tanto maltrato y humillación. Ella no es un ser dispuesto a ser domesticado, de modo que cuanto hemos visto anteriormente es contradicho. Se rompe una de las características más habituales del cine clásico, según la cual las imágenes son portadoras de verdad y conocimiento para el espectador²⁶¹. Ciertamente no resulta creíble que Gilda pueda perdonar sin resentimientos la violencia y la amargura que Johnny le ha infligido. Sin embargo, como apunta Stokes, era un final lógico en el contexto de su estreno en los Estados Unidos. Era el momento del regreso a casa de los soldados, de la vuelta al ámbito conyugal. Muchos matrimonios no superaron las dificultades. Pero junto a los miedos de los excombatientes también estaba el deseo de muchas mujeres de dejar atrás las inseguridades, formar un hogar y tener hijos²⁶². Tras la pesadilla, ya fuera en los bajos fondos de Buenos Aires o en las trincheras europeas o del Pacífico, se abría el sueño americano. En España, el público tendría que conformarse con una quimera lejana.

Entonces, al concluir la película hallamos la respuesta al interrogante que nos ha guiado durante todo el metraje: sí, Gilda es una chica decente. La lec-

²⁶⁰ Esther Álvarez López, «Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora», en *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, ed. por M^a del Carmen Rodríguez Fernández (Madrid: Jaguar, 2007), 67-92.

²⁶¹ Doane, *Femmes fatales*, 108-117.

²⁶² Stokes, *Gilda*, 107-109.

ción moral se ha impartido y el orden reestablecido. ¿Así de sencillo? En absoluto. Porque el reconfortante final feliz pudo dejar un sabor de insatisfacción en las espectadoras. Ha sido tan potente la experiencia de subversión que hemos compartido con Gilda, que no es fácil renunciar a ella. Como sucede en el melodrama, es posible encontrar mayor identificación con una mujer pecadora que ha buscado, y parcialmente encontrado, una vía de escape a sus opresiones, por mucho que haya sido castigada, inclusive con la muerte, que con la virtuosa que se ha limitado a aceptar su desdicha o simplemente su condición de mujer.

Es más, en la película se pueden hallar indicios de que se nos está faltando a la verdad y de que se están camuflando los amoríos de Gilda. ¿Es cierto que todos esos osados y apuestos pretendientes aceptaron gustosamente participar en el cuento como demostraban sus rostros complacientes cuando la acompañaban a casa? ¿Ninguno se sintió burlado por tales tretas ni se excedió cuando estuvieron a solas? Y al regresar de Montevideo, ¿iba a compartir habitación con su último amante? ¿Y por qué dice que recuerda bien dónde están los interruptores si no había estado ya allí? Tal vez sea que nos están engañando o quizá el cándido sea Johnny, que le han ofrecido la oportunidad de construir su felicidad a costa de una mentira.

Aquí radica la gran virtualidad de Gilda como modelo de transgresión. Ser una mujer independiente y plena es duro, el precio puede ser elevadísimo, pero no es inalcanzable. Tampoco es imprescindible aspirar a ser una Gilda en su globalidad. Tal vez nos podemos quedar con su divertido coqueteo, con la forma de expresar su deseo, con su capacidad para huir porque dispone de competencias profesionales, o de cualquier otro fagonazo de libertad que se haya percibido sobre la pantalla.