

De divinas a humanas

Evolución del concepto de estrella en el pensamiento cinematográfico español (1925-1952)

María Adell Carmona
maria.adell@ub.edu

Las estrellas juegan un papel esencial en nuestro entendimiento de lo cinematográfico: para empezar, son vitales en la relación que se establece entre el público y las películas, pero también tuvieron un rol primordial en el nacimiento y la consolidación del cine como industria, un rol que, con importantes variaciones, continúa hasta nuestros días. El académico británico Martin Shingler explica del siguiente modo la pervivencia contemporánea de la estrella como factor económico clave de la producción cinematográfica:

Las estrellas de cine atraen la atención. También desempeñan un papel fundamental en la producción y comercialización de las películas, y a menudo representan una gran parte del presupuesto de éstas. Se recurre a las estrellas para garantizar la financiación de las películas porque se cree que contribuyen significativamente a la rentabilidad potencial de las mismas en un mercado por lo demás impredecible. Muchas películas se producen como «vehículos estelares», mostrando el talento de la estrella, capitalizando tanto sus habilidades interpretativas como su imagen pública (SHINGLER, 2012: 8)¹.

La definición de «estrella» es ciertamente esquivada, por lo que, en muchas ocasiones, se recurre al listado de características, que podríamos tildar de esenciales, que permitirían a un actor o actriz entrar en esa categoría, considerada superior, de «estrella»:

Una estrella tiene un físico excepcional. Un talento sobresaliente. Una voz distintiva que puede ser fácilmente reconocida e imitada. Una serie de gestos personales. Un *sex appeal* palpable. Glamour. Androginia. Un diminuto defecto que la hace más próxima a la gente corriente. La suerte de estar en el sitio justo

1. Traducción de la autora.

en el momento adecuado. Una cualidad emblemática que el público cree que es su verdadera identidad. La capacidad de hacer que los espectadores crean saber qué está pensando cuando la cámara la encuadra en un primer plano (BASINGER, citada en SHINGLER, 2012: 65)².

Pese a la relevancia que, desde una etapa muy temprana, estos seres definidos como «excepcionales» o «sobresalientes» tuvieron en el cine desde una perspectiva industrial, económica, estética, social o espectral, la literatura académica y el pensamiento cinematográfico no abordaron la estrella ni el fenómeno del estrellato de un modo riguroso, ni desarrollaron un discurso con cierto calado teórico, hasta la década de los cincuenta, cuando se publican en Francia, en el mismo año (1957), por un lado *Mitologías*, de Roland Barthes, y por otro, especialmente, *Las stars. Servidumbres y mitos*, de Edgar Morin. La obra de Morin es pionera en el tratamiento teórico de la noción de estrella y en el análisis riguroso y crítico del fenómeno del estrellato, desde una perspectiva que combina la antropología con la sociología, y que influirá en buena medida en el británico Richard Dyer, quien, en 1979, publicó *Las estrellas cinematográficas*, obra seminal que, tras su reedición ampliada a mediados de la década de los noventa, inauguró toda una nueva rama dentro de los estudios fílmicos, los llamados, desde aquel momento, *Star Studies*.

En su apreciación de la noción de estrella y de su evolución a lo largo de las décadas, tanto Morin como Dyer coinciden en lo que el segundo denomina un cambio de paradigma histórico: la evolución de las estrellas de «dioses y diosas, héroes, modelos, encarnaciones de los *ideales* de comportamiento» a «figuras de identificación, gente como nosotros, encarnaciones de los modos *típicos* de proceder» (DYER, [1979] 2001: 39). En *Las estrellas cinematográficas* –que también puede considerarse como una síntesis crítica de todo lo escrito previamente sobre el tema, seguida de una aportación absolutamente original que combina semiótica con sociología, entre otras muchas disciplinas– Dyer recoge la tesis de Alexander Walker, quien, como muchos otros (entre ellos, Morin), considera la aparición del sonoro como el momento en el que se inicia esa transición: «Cuando tuvieron un diálogo en sus labios, los ídolos, antes silenciosos, sufrieron una gran pérdida de divinidad» (WALKER, 1974: 223).

Esta visión primigenia de las estrellas como «encarnaciones de *ideales*» o, en cierto modo, como «esencias»³, impregna los abundantes textos dedicados a algunas de las *stars* más populares del período silente (Greta Garbo, Charles Chaplin, Janet Gaynor, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Buster Keaton...) y que se publican en España, desde mediados de la década de los diez y, sobre todo, durante la de los veinte, ya sea en forma de artículos teóricos en prestigiosas revistas

2. Traducción de la autora.

3. Dyer recoge unas palabras de Janet Gaynor muy elocuentes: «Éramos esencias, ya ves... Garbo era la esencia del glamour y la tragedia... yo era la esencia del primer amor» (DYER, [1979] 2001: 40).

culturales, ya sea en forma de libros sobre cine o críticas en prensa generalista o publicaciones especializadas. El objetivo del presente artículo es trazar una perspectiva general de la evolución de la noción de estrella y de los discursos acerca del estrellato en el pensamiento cinematográfico español, desde la década de los veinte hasta inicios de los cincuenta del pasado siglo. Como veremos, este cambio de paradigma histórico del que habla Dyer en *Las estrellas cinematográficas*, en 1979 –esta transformación de la estrella de «divina» a «humana»–, está ya muy presente en la evolución de los discursos sobre el estrellato que se puede intuir en la bibliografía y hemerografía del período estudiado. Analizaremos un caso concreto, el de Bette Davis, para incidir en esta cuestión y también para apuntar una noción que Dyer no incluye originalmente en *Las estrellas cinematográficas* (pero que sí será matizada posteriormente, en la reedición de 1998, donde se incluyen las tesis de teóricos como Barry King), que es la de la estrella como fuerza de trabajo (o trabajadora de élite) de la industria cinematográfica, y que viene reforzada por un discurso «profesionalizador» (la estrella como una «profesional de la interpretación») que tiene en Davis un ejemplo perfecto.

LA ESTRELLA COMO MITO Y COMO «ESENCIA»

Las estrellas, según Morin, «son seres que participan a la vez de lo humano y lo divino, análogas en ciertos rasgos a los seres de mitologías o a dioses del Olimpo, que suscitan un culto, e incluso una especie de religión» ([1979] 2001: 3). La noción del estrellato como una mitología de la era moderna y de las estrellas como nuevos ídolos de la sociedad de masas provocó, en diversos autores españoles del período estudiado, analogías similares a la planteada por Morin, que equiparaba los dioses y semidioses de la Antigüedad con los célebres residentes de las mansiones de Hollywood.

En su temprana *Indagación del cinema* (1929), el escritor Francisco Ayala planteaba, del mismo modo, una conexión entre el nuevo arte y formas de creación previas, creadoras a su vez de mitos: «El poema épico, la epopeya, parece haber volcado su contenido en el ecrán, inagotable fuente heroica de nuestros días». El entusiasmo de Ayala procedía, sobre todo, de la capacidad del cine para conectar con el público creando nuevos héroes: en una época en la que «se habían acabado los reyes (...), un señor con un sombrero de hongo se hace rey por la Gracia de Dios; rey de la risa» (AYALA, 1929: 43). Con una mirada más crítica que la de Ayala, la escritora y periodista peruana Rosa Arciniega, vinculada a los círculos de vanguardia que surgieron en España en las primeras décadas del siglo XX, publicó en 1934 una obra literaria fascinante, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, que retrataba el fulgurante ascenso y aún más veloz desplome de un ficticio artista de *music-hall* alemán, Eric Freyer, en el Hollywood de inicios del sonoro. La novela de Arciniega está repleta de pasajes evocadores que definen, de

una forma lírica y a la vez muy exacta, la naturaleza ficticia, y también efímera, del estrellato. A través de un desencantado personaje de su novela, la autora emite su opinión, no exenta de crítica, a esa visión de la estrella como parte esencial de la mitología cinematográfica:

La humanidad, amigo Freyer, no puede vivir un solo minuto sin la ilusión de una esperanza fantástica. Le es tan necesaria como el pan que nutre su organismo. Cuando asesina a un mito es, para con los mismos despojos del anterior, crearse otro. (...) Cuando ya no existen territorios que descubrir ni fuentes de juventud que hallar, aparece Hollywood, el gran mito de Hollywood, con todas las características de las grandes leyendas históricas (ARCINIEGA [1934] 2021: 184-185).

Arciniega pertenecía a los círculos artísticos de vanguardia que florecieron en España en la década de los veinte, pero la visión amarga que esta novela (publicada ya en 1934, un elemento que debe ser tenido en cuenta) ofrece del «gran mito de Hollywood» y de sus estrellas difiere en gran medida del entusiasmo con el que, en general, muchos de los artistas, escritores y poetas vanguardistas españoles abordaron el cine en su obra y, en particular, sus estrellas. La íntima relación entre la vanguardia española y el cine ha sido ya analizada en profundidad en múltiples artículos y también en exhaustivos monográficos (GUBERN, 1999, especialmente, pero también UTRERA, 1985, PEÑA ARDID, 2011, y PUYAL, 2017). En todos ellos se evidencia que una de las vías de acceso privilegiada de los artistas de vanguardia al nuevo arte fue, justamente, el culto a las estrellas, algo palpable en los numerosos artículos, poemas o creaciones plásticas (poemas de Vicente Huidobro dedicados a Harry Langdon; odas a Charlot de Luis Cardoza y Aragón; poesías de Rafael Alberti sobre Buster Keaton; artículos de Luis Buñuel sobre el bigote de Adolphe Menjou; textos arrebatados y líricos de César M. Arconada sobre Greta Garbo; o cartas de Maruja Mallo a Ben Turpin, entre otros muchos otros) dedicados a estas que se publicaron en las páginas de cine de *La Gaceta Literaria*. Esta pasión compartida por escritores, poetas o artistas plásticos que escribieron en dicha publicación puede explicarse por el modo en el que las estrellas encarnaban ciertas cualidades puramente cinemáticas. En primer lugar, por su naturaleza estrictamente visual, las estrellas son, sobre todo, imágenes hermosas, fotogénicas, y como tal son analizadas por una generación de artistas –muchos de ellos formados en el visualismo, siguiendo a Gubern– que admira del cine la «capacidad para producir una nueva belleza, que reflejaba la velocidad y el ritmo de la modernidad urbana, mientras que los primeros planos suministraban experiencias perceptivas inéditas» (GUBERN, 1999: 79). Cuando Rosa Chacel escribe en el n.º 44 de *La Gaceta Literaria* (publicado el 15 de octubre de 1928) el artículo «Vivisección de un ángel», sobre Janet Gaynor, lamenta no poder acaparar «a Jannet (sic) para satisfacción exclusiva de los cinófilos (sic) puros. Si sus films no aportasen más que la evidencia cinemática de Jannet, nos

congratularíamos media docena de espectadores. Al no ser así, nos lamentamos». Chacel aboga por el concepto de estrella como superficie, por su *presencia pura* –esa «evidencia cinematográfica»– en la pantalla, libre de todo argumento que pretenda dar aplicación práctica a la «esencia individual de Jannet». La escritora concluye con un párrafo programático, que podría sintetizar esa pasión por las estrellas como imagen pura y por el cine como un arte estrictamente visual, fundado en la fotogenia de rostros y objetos que comparten los autores de esta generación:

Defendámonos del film monumental. (...) Fundamentemos nuestro templo cinematográfico sobre una columnata de rayas de pantalón, Willi Fritz, Menjou, grandes ventanas sobre el paisaje alegre; ojos de María Corda emparrados de rímels, cabalgata de jóvenes yeguas; torsos de Greta. La sabiduría encerrada en el cráneo de Charlot, el silencio tan silencioso como un rizo negro sobre la frente de Buster Keaton y un incensario que difunda 'Coeur de Jannet', químicamente puro (CHACEL, 1928: 4).

En segundo lugar, las estrellas encarnaban a la perfección esa «función modernizadora de liberador de costumbres» del cine y su papel como «incitador erótico» (GUBERN, 1999: 81). Esto se da, sobre todo, con respecto a las estrellas femeninas, algo que se evidencia en los textos de Ayala sobre Gaynor y Greta Garbo en *Indagación del cinema*, que muestran esta aproximación dual a las estrellas femeninas como imágenes puras y «esencias» de conceptos superiores, y a la vez como representaciones de una carnalidad que tenía en el rostro, pero también en el cuerpo, su centro de poder erótico. Para Ayala, Gaynor «representa un sentido idílico del cinema; una delicadeza inefable»; es «un arcángel ascendido desde el borde de una alcantarilla al séptimo de los cielos» (AYALA, 1929: 122-123); en contraposición, en Garbo «cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico –y eterno– de la mujer fatal» (1929: 135). Dos estrellas, dos arquetipos contrapuestos (la *vamp* y la virgen angelical), y, sin embargo, en ambos textos es central la atracción erótica hacia el cuerpo femenino. Ayala utiliza la dualidad frío/calor para hablar de la carga sexual presente en la imagen de Garbo: «es un alma ardiente como la nieve (...) su sonrisa egipcia, glacial, levanta sueños de rugiente calentura» (1929: 136). La erotización de Gaynor, por el contrario, es de otra naturaleza, y tiene que ver con el aura de pureza virginal que desprendía la imagen de la estrella: «su desnudo era (...) puro, homogéneo y delicado. Desnudo hasta de su propia desnudez, intacto» (AYALA, 1929: 123).

LA ESTRELLA COMO SUPERFICIE

A partir de los años veinte, podemos encontrar en las revistas, medios y publicaciones españolas abundantes artículos, e incluso manuales monográficos, que analizaban cuáles eran las características imprescindibles para convertirse en

estrella. Belleza, talento, fotogenia, *sex-appeal*, suerte y algo indefinible que podríamos calificar como «personalidad» son las características que aparecen de forma más recurrente, aunque, como veremos más adelante, podemos observar una evolución evidente: si antes de los años treinta la fotogenia y, en menor medida, el llamado *sex-appeal* se imponían como los requisitos indispensables para el triunfo estelar, los discursos sobre el talento interpretativo y la vocación profesional –que deriva en una cada vez mayor escisión entre el auténtico «actor» y la superficial «estrella»– se imponen a partir de finales de esa década, pero, sobre todo, a partir de los cuarenta.

Por mencionar solo uno de los abundantes textos que, a lo largo de la década de los veinte, abordan el tema de la fotogenia, destacaremos el publicado por Sebastià Gasch en *D'ací i d'Allà* en 1926 y titulado, justamente, *Fotogènia*. En este artículo, que de hecho constituirá buena parte del prólogo del pionero monográfico *Una cultura del cinema*, de Guillermo Díaz-Plaja, publicado cuatro años después, Gasch defendía arribatadamente la superioridad del cine norteamericano sobre el europeo por la cualidad fotogénica de sus filmes y, sobre todo, de sus intérpretes:

La raça americana, amalgama de gents de totes les races, ha creat un tipus de proporcions perfectes, molt a prop de les proporcions clàssiques, el qual contrasta violentament amb el tipus europeu treballat, gastat, físicament arruïnat. (...) La cara de Buster Keaton, neta, precisa, retallada, amb l'implacable precisió d'un primitiu flamenc; George O'Brien, coll de brau, pit d'acer, la rialla blanca; la teoria de cames nues sumptuosament cilíndriques de les abans Ziegfeld Follies Girls, ara banyistes de Mack Sennet = FOTOGÈNIA! FOTOGÈNIA!! FOTOGÈNIA!!! (GASCH, 1930: 12-13).

En *Una cultura del cinema*, Díaz-Plaja no hablará específicamente de fotogenia, pero, en su defensa del «cinema pur», declara que «els actors, les actrius, hauràn d'ésser tan bells com sigui possible (...)». El cinema ha d'ésser una escola de beutat, de claredat, d'intel·ligència» (DÍAZ-PLAJA, 1930: 50). Su conclusión no difiere mucho de la de Gasch: «Una girl ianqui esta molt més a prop de Grècia que una tragedianta italiana» (1930: 50). Díaz-Plaja también exige de las estrellas que tengan una «mirada intel·ligent», un requisito algo abstracto, y que el autor no desarrolla, pero que encaja con otras esotéricas descripciones de esa cualidad indefinible –que va mucho más allá de la belleza– que convertía a un intérprete en una estrella.

De todas maneras, será Fernando Vela, en uno de los textos de reflexión cinematográfica emblemáticos de la década de los veinte –*Desde la ribera oscura (para una estética del cine)*–, el que desarrollará en profundidad la defensa de esa cualidad puramente visual del cine por la que los objetos, los rostros y los cuerpos de la pantalla son presentados a través, exclusivamente, de su superficie, de su apariencia física. Siguiendo las tesis de Béla Balázs, Vela afirmará que, en el cine, al contrario que en el teatro, todo es «presentación», siendo aquí donde reside la

diferencia entre interpretación teatral y cinematográfica: mientras que el actor de teatro se distingue de su personaje –el público puede darse cuenta con facilidad de la distancia entre ambos–, en el cine

el personaje es lo que parece; es exactamente igual que su apariencia (...). Actor que no sea él mismo el personaje que representa, es denunciado por el cine como estafador. El cine descubre todas las mixtificaciones y falsedades con sus lentes de aumento y su cruda luz de laboratorio o de quirófano (VELA, 1925: 208).

Esta defensa de la imbricación entre actor cinematográfico y personaje, muy extendida en los textos de los años veinte (aunque en ninguno de ellos expresado con mayor profundidad que en el de Vela), explica el furor causado, en aquella década, por las estrellas que podían confundirse más fácilmente con el tipo habitual de personaje que encarnaban (Charlot/Chaplin, por supuesto, pero también Douglas Fairbanks o Greta Garbo, cuyo origen nórdico encajaba con su imagen de gélida mujer fatal).

Para Vela, por tanto, personaje y estrella se confundían porque el cine permitía revelar el interior a partir de la superficie. O, dicho de otro modo, el cine, como gran «fisonomista», permitía vislumbrar el alma (el interior) simplemente mostrando el rostro (el exterior): «¿Qué es lo exterior en el hombre? Diríase que la laminación sufrida por los seres cinematográficos ha acercado tanto su interior a su exterior, que ha hecho de ambos una sola cosa». El texto de Vela aborda, de nuevo siguiendo a Balázs, la importancia de un concepto del que aún no habíamos hablado y sin el que no se entiende la fotogenia ni la aparición del fenómeno del estrellato. Vela describe la relevancia de lo que él llama «microscopia del gesto» con un pasaje evocador:

Cuando aparece el rostro del actor o la actriz en primer plano, el gesto deja de ser entonces una acción para fluir como una silenciosa melodía. Es el aria moderna, la romanza de los «divos» y las «estrellas» de cine. La película suspende el cuento y (...) la narración se convierte en poesía, la épica en lírica (VELA, 1925: 209).

LA ESTRELLA COMO PROFESIONAL

Morin y Dyer hablan, en términos diferentes, de la llegada del sonoro, hacia inicios de los treinta, como el momento de una transformación profunda en la naturaleza de las estrellas. Como recogíamos anteriormente, Alexander Walker hablaba de ese momento en el que los mitos silentes empezaron a hablar como el instante en el que «los ídolos, antes silenciosos, sufrieron una gran pérdida de divinidad». Sin embargo, la llegada del sonoro y el progresivo proceso de «humanización» –de «encarnaciones de ideales» a «figuras de identificación», tal y como

explica Dyer– de las estrellas no hará desaparecer del todo el interés por la fotogenia, aunque sí lo disminuirá. La fotogenia seguirá apareciendo como condición básica para el estrellato en manuales destinados al aficionado cinematográfico publicados a mediados de los años cuarenta, como *¿Quiere usted ser actriz o actor de cine? Orientaciones para el aficionado* (Barón de Arcediano, 1944) o *Para ser más que estrella de cine* (Juan Muñiz, 1946), aunque en ambos se insiste en que dicha cualidad no tiene que ver tanto con la belleza o con la perfección física como con la «fuerza expresiva del rostro», aconsejando a los aspirantes a convertirse en estrellas a que se sometan a una prueba ante la cámara.

Estos manuales destacan por su vocación didáctica y sus conocimientos especializados en relación tanto con las técnicas interpretativas como con el funcionamiento interno de la industria del cine. A la vez, son la muestra de un cambio de discurso con respecto al estrellato promovido por la gradual consolidación y profesionalización de la industria cinematográfica en España a partir de los años treinta y por este tránsito progresivo, en todas las cinematografías nacionales, de las estrellas de divinidades a seres humanos. Aunque la noción del estrellato como una vocación y una profesión que exige estudio, constancia, esfuerzo y compromiso –y que, por tanto, excluye a aquellos aspirantes que solo se acercan a ella deslumbrados por el éxito económico o la fama– ya puede encontrarse en diversos artículos y monográficos de los años veinte⁴, este discurso se convierte en recurrente a partir de los treinta y se concreta en los cuarenta en manuales como los anteriormente citados, pero también en reportajes como «Los oficios del cine: la estrella», aparecido en el n.º 290 de la revista *Primer Plano* (05/05/1946). El reportaje consistía, básicamente, en una larga entrevista a la famosa actriz española Amparo Rivelles, una de las estrellas más rutilantes de CIFESA, y sus declaraciones encajan, a la perfección, con el discurso «profesionalizador» que va imponiéndose desde los treinta:

Lectora. He aquí una información de primera mano de una gran estrella que ha triunfado. En ella se envuelve una lección que tú –aspirante al mundo fantástico y deslumbrante del cine– puedes aprender. ¿Vocación? Sí, y sacrificio; y fuerte voluntad y mucho estudio. Lo único de que no ha hablado Amparito ha sido de suerte. ¿Acaso? No sé (CENTENO, 1946: 13).

Las estrellas a partir de los treinta son, pues, profesionales de la actuación, y prácticamente todos los estudios sobre el estrellato dedican una buena parte de estos a analizar las distintas técnicas interpretativas o a reflexionar acerca de cómo acercarse a la actuación desde un punto de vista analítico. Los dos manuales referidos anteriormente encajan dentro de esta profesionalización gradual del

4. Como el pionero *Para ser artista de cine*, publicado en 1923 y que recogía los consejos de interpretación cinematográfica de dos artistas de renombre: Charlot y el entonces muy popular «trágico» Aurelio Sidney.

oficio de actor cinematográfico al incluir no solo instrucciones de técnica interpretativa, sino también contenidos referidos a técnica cinematográfica y funcionamiento interno de la industria. *Para ser más que estrella de cine* incluye, por ejemplo, unos capítulos iniciales dedicados a la invención del cinematógrafo y a los orígenes de la industria cinematográfica. También hay apartados titulados «¿Qué es una película cinematográfica?» o «Atribuciones del director cinematográfico», y añade un capítulo final dedicado específicamente al doblaje. *¿Quiere ser ud. actor o actriz de cine?* es especialmente reflexivo en torno a las técnicas interpretativas, con capítulos dedicados a la mímica, al ejercicio memorístico y la construcción de un personaje a partir de la imitación, pero también a la noción de «interiorización» del personaje, desarrollada, brevemente, en dos interesantes capítulos: «La personalidad exterior» y «La sensibilidad del artista de cine».

UN CASO DE ESTUDIO: BETTE DAVIS, ESTRELLA PROFESIONAL

Esta noción, gradualmente instalada en el discurso cinematográfico, de la estrella como una profesional de la interpretación, que domina una técnica específica a base de esfuerzo, formación y constancia, es subrayada en artículos monográficos dedicados a estrellas que encajan, a la perfección, en dicho discurso, como Bette Davis, admirada desde el inicio, sobre todo, por su talento actoral.

Para empezar a analizar algunos de los discursos presentes en revistas, prensa y publicaciones cinematográficas en España sobre la estrella norteamericana desde los años cuarenta, hay que tener en cuenta que el acceso del público y la crítica española a algunas de sus películas más conocidas fue limitado, ya que muchos de estos filmes o bien se estrenaron con retraso en España o bien no llegaron a estrenarse. En abril de 1944, el crítico Ángel Zúñiga dedicaba su sección «Crónica de cine» de la revista *Destino* a hablar de los premios de la Academia de Hollywood, y destacaba que

Bette Davis no ha alcanzado con *La loba* semejante distinción. La gran trágica ha logrado por dos veces el trofeo: en *Dangerous* y en *Jezabel*, que no hemos visto. Ello no resta mérito alguno a su magnífica actuación en aquella obra que no sólo es la mejor de este Sábado de Gloria, sino que el propio film es muy superior a todos los demás estrenados en dicha fecha (ZÚÑIGA, 1944: 10).

El texto confirma, por un lado, la asociación de la imagen estelar de Davis a sus destacadas dotes interpretativas (a través de términos como «gran trágica» o de descripciones como «magnífica actuación») y, por otro, el hecho de que uno de los filmes más importantes de su carrera, *Jezabel* (William Wyler, 1938), con el que ganó su segundo Óscar, no se había estrenado aún en España (no lo haría hasta 1951).

El estreno en España de *La loba* (*Little Foxes*, William Wyler, 1941), el 19 de marzo de 1944 (tres años después de su estreno en EE. UU.), parece marcar el inicio de la popularidad masiva en nuestro país de la estrella norteamericana, cuya imagen estelar va a estar, desde ese momento, ligada a nociones de talento interpretativo, genialidad, «intensidad expresiva» y, también, a la querencia natural de Davis por seleccionar personajes femeninos considerados «difíciles», una característica (la de ser una feminidad disidente, con tendencia a la insurrección, la ingobernabilidad o la testarudez) que, en cierta medida, se extendería a su personalidad fuera de la pantalla, sobre todo después de los muy publicitados conflictos que la estrella tuvo con su estudio, Warner Bros, y que acabaron en un juicio de gran resonancia mediática. Sin embargo, todas estas características, aunque van a afianzarse a partir de *La loba*, que sí goza de un amplio estreno en España, estaban ya presentes en las breves apreciaciones sobre la actriz publicadas varios años antes. Un breve artículo anónimo en el n.º 121 de *Destino*, publicado el 11 de noviembre de 1939, llevaba como título «Elogio a Bette Davis» y hablaba de que «la crítica norteamericana elogia con rara unanimidad la magnífica labor de Bette Davis en su última producción ‘The Old Maid’ (*La solterona*), creyéndose que su papel en dicha cinta le valdrá el Premio de la Academia por tercera vez». También en *Destino*, esta vez en el n.º 251, el 9 de mayo de 1942, de nuevo Ángel Zúñiga alababa a Davis por su papel en *Cautivo del deseo* (*Of Human Bondage*, de John Cromwell, 1934), por la que estuvo nominada por primera vez al Óscar:

Todo lo que ahora diga de la interpretación será repetir cuanto ya se ha dicho anteriormente. Recordemos que la cinta fue estrenada hace ya varios años. Puede, sin embargo, que nadie cayese en la cuenta de la excepcional creación de Bette Davis. (...) Bette Davis, en un personaje ingrato, difícil, mantiene con excepcional tensión el carácter de la camarera Mildred. Es todo un carácter, o sea, una piedra de toque para probar las cualidades de una actriz. Y esta interpretación fue la señal de avance de la hoy considerada por sus recientes creaciones –«Jezabel», «Dark Journey», «The Old Maid», «The Letter», «The Little Foxes»– como la más eminente intérprete de la pantalla americana (ZÚÑIGA, 1942: 13).

Las alabanzas de Zúñiga («excepcional creación», «la más eminente intérprete de la pantalla americana») vienen acompañadas de la confirmación de la supuesta inclinación de Davis por los personajes «ingratos, difíciles». El artículo parece constituir, además, un temprano homenaje a una actriz que, en 1942, no debía de ser aún popular de forma masiva entre el público español, como confirma otro artículo anónimo publicado, también en *Destino* (n.º 331, 20 de noviembre de 1943), al año siguiente:

Nos llega Bette Davis con la inquietante etiqueta de actriz genial. Nuestras plateas tienen de ella, todavía, una impresión borrosa. Se la recuerda cómo la intérprete discreta de tantos films en los que no pudo perfilar su personalidad (...).

Sólo una vez se manifestó la dimensión enorme de su trágico gesto en «Cautivo del deseo» (...). *Destino* hizo, entonces, una revisión señalando la labor de la actriz, recién nacida. Ahora, después de estas dos⁵, es fácil hablar de su genio interpretativo. Pues Bette Davis lo posee. Se une en ella la intensa expresividad de su mímica, plena de matices y capaz de traducir el complicadísimo mundo interior de sus personajes, con la inteligencia, raras veces igualada, de una actriz para quien no existe papel ni escena difíciles (s. a., 1943: 13).

Cuando, en 1946, la revista cinematográfica *Primer Plano* (n.º 290, 5 de mayo de 1946) le dedica un extenso reportaje titulado «Bette Davis, acaparadora de premios», firmado por R. de U., el público español la había visto, recientemente, en dos roles muy distintos: el de la inocente institutriz Henriette en *El cielo y tú* (*All This, and Heaven Too*, de Anatole Litvak, 1940), estrenada en abril de ese mismo año, y el de la ambiciosa, y sin escrúpulos, Regina Giddens en *La loba* (estrenada en marzo de 1944). El artículo afirma que Davis «atesora un extraordinario temperamento de actriz, y por ello es atrevidísimo querer catalogar su rica multiplicidad expresiva». El texto enlaza, de forma muy clara, su talento interpretativo con su versatilidad como actriz, y llega incluso a llevar a cabo una comparación entre los personajes tan diversos que había encarnado para demostrar así sus extraordinarias cualidades como intérprete:

Esto lo confirma la comparación que podemos hacer de ella entre la mujer que se apreció en *La loba*, con una absoluta ausencia de principios éticos, con el más desorbitado afán de medro, y donde personifica a un ser vil, repugnante y avariento, y esta institutriz de los duques de Praslin (en *El cielo y tú*), que rebosa moral y pundonor, con el mejor desinteresado cariño, y donde logra dar vida a un ser digno, atrayente e intachable (...) Contrastes de caracteres, pues, prueban en las interpretaciones de Bette Davis que está en posesión de una excepcional cualidad de percepción (DE U., R., 1946: 7).

Por último, se lanza a aventurar las causas de su talento («¿Por el estudio? ¿Por un ejercicio continuado capaz de sostenerla en la calidad conveniente de inteligencia? ¿Por la preparación artística a que su afán constante en el trabajo, ante la cámara y en el teatro, la ha sometido?»), subrayando sobre todo la disciplina y el esfuerzo de la actriz y alineándose con ese «discurso profesionalizador» que va a ir asentándose desde los años treinta. Este artículo de *Primer Plano* confirma, pues, que, a partir de los años treinta y, sobre todo, de los cuarenta, las ideas acerca de lo que constituía una «buena» interpretación eran bastante distintas de lo que habían sido en el período silente. Si entonces, como defendía Fernando Vela, la interpretación cinematográfica se caracterizaba por una idea de

5. El artículo, que no lleva firma, se refiere, cuando habla de «estas dos», a los dos filmes que los críticos de *Destino* habían «visto en privado», según el titular: *La extraña pasajera* (*Now, Voyager*, de Irving Rapper, 1942) y *El cielo y tú*.

continuidad, de una confusión completa entre el actor o actriz y los personajes que interpretaba (personajes que, en el fondo, constituían siempre un mismo arquetipo, sometido a ligeras, imperceptibles variaciones; Greta Garbo siempre era, en esencia, Greta Garbo), a partir del sonoro –y de la consolidación absoluta, con la aparición de los diálogos y el sonido, de esa ilusión realista que constituía la base del modo de representación institucional, y que vino aparejada de una tendencia cada vez más acusada hacia un estilo naturalista de interpretación– los actores eran alabados por su capacidad de transformación y por su versatilidad, esto es, por lograr convertirse en un personaje distinto en cada película que protagonizaban.

El n.º 400 de *Destino*, publicado el 17 de marzo de 1945, está dedicado, íntegramente, al cine, e incluye una doble página dedicada a la actriz donde se recogen extensas declaraciones de ella sobre temas muy diversos que sintetizan algunas de las cuestiones aquí planteadas. Sobre la noción de la estrella como fuerza de trabajo, la propia Davis lleva a cabo una afirmación que podría sintetizar ese «discurso profesionalizador» que hemos estado mencionando:

(las estrellas) no somos más que simples obreras. (...) Dudo que podáis presentarme una profesión que reclame tantas horas de trabajo efectivo para producir algo que deba ser visto y juzgado por millones de seres repartidos por el mundo entero (DAVIS, 1945: 6).

La idea de preparación, profesionalidad, disciplina y esfuerzo están también presentes en las siguientes declaraciones:

Si debo encarnar un famoso personaje de la historia o de novela entonces las pequeñas obligaciones empiezan a multiplicarse. Horas interminables deben ser consagradas a leer la vida de tales personajes y a estudiar su existencia y sus costumbres, hasta que comprenda que los conozco con tal perfección que me sería del todo imposible hacer algo que desentonara con su psicología (DAVIS, 1945: 7).

Esta cita nos sitúa ante otra cuestión que habíamos abordado solo tangencialmente hasta el momento: la cuestión del «realismo» o la «autenticidad» vinculada a la interpretación, y que tiene que ver con la hegemonía del estilo naturalista en la actuación a partir, sobre todo, del sonoro. En el artículo, Davis comenta que, para construir su personaje en *Cautivo del deseo*, aprendió a hablar con acento *cockney*, y lo justifica del siguiente modo:

Si soy apaleada por varios rudos muchachos, no quiero salir de sus manos con aire de haber abandonado el convento minutos antes. Los espectadores son demasiado inteligentes para soportar tales fraudes (...). Por mi parte, siento una verdadera pasión por la autenticidad (DAVIS, 1945: 7).

Esta «pasión por la autenticidad» se transforma, en el caso de Davis, en un compromiso con la verosimilitud de sus personajes que, según algunos críticos, podía llegar, incluso, a amenazar su imagen estelar, sus cualidades intrínsecas como estrella. Un extenso artículo de Martín Losada publicado en el n.º 7 de la *Revista Internacional del Cine* (diciembre de 1952) y titulado, muy descriptivamente, «Bette Davis, la actriz que se ha hecho famosa interpretando papeles odiosos», así lo explicita. Losada habla, para empezar, de su físico inusual, impropio de una gran estrella de Hollywood («Su risa es desconcertante; parece una mezcla de estornudo y relincho»), e incide en que, desde el principio de su carrera, no le ha asustado interpretar «malvadas» ni «monstruos cinematográficos». El cénit de esa larga lista de papeles «difíciles» –una cuestión que, como hemos visto, había ido apareciendo en prácticamente todos los textos sobre la actriz desde inicios de los cuarenta– es Regina Giddens, su personaje en *La loba*, que Losada describe de este modo:

La desalmada Regina Giddens que encarna Bette Davis en esta inolvidable película es el resumen, insuperable, de su trayectoria hacia ese concepto de la femineidad deshumanizada tanto tiempo perseguido por ella en sus creaciones cinematográficas. Regina (...) parece imaginada por Lillian Hellman pensando en la excepcional actriz que había de personificar en el celuloide la perversidad más abyecta y repulsiva (LOSADA, 1952: 20).

La pasión por la autenticidad de Davis, su compromiso con la realidad, la lleva no solo a interpretar personajes femeninos complejos, amorales o, directamente, abyectos, sino también a transformar su rostro y su cuerpo para conseguirlo. Martín Losada lo demuestra hablando de una escena concreta de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, de Joseph L. Mankiewicz, 1950), en la que la Margo de Davis aparece en su camerino con el rostro embadurnado de crema (figura 1).

He de volver a la sinceridad de Bette Davis (...). Una estrella de la pantalla puede permitirse el lujo de estar fea en una película si con su accidentada fealdad va a conseguir un triunfo que amplíe su crédito profesional. Lo que no recuerdo haber visto nunca es una fealdad tan grotesca como la que se complace en mostrarnos innecesariamente Bette Davis en esta película. Solo una estrella de su magnitud, cuidadosa de los menores detalles que ayuden a conseguir el absoluto realismo de una escena, es capaz de semejante sacrificio en la matización de su papel. Porque Bette Davis, a lo largo de su gloriosa carrera, ha ido aprendiendo a sacrificar todas sus vanidades de mujer para que, olvidándonos de la actriz, no veamos más que a sus personajes (LOSADA, 1952: 20).



Fig. 1. La actriz norteamericana Bette Davis en una escena de *Eva al desnudo*.

El caso concreto de Bette Davis puede ayudar a ejemplificar la deriva y evolución del concepto de estrella, y de las nociones vinculadas a la interpretación cinematográfica, en el pensamiento cinematográfico español, desde los años veinte a los cincuenta. De la defensa, por parte de Guillermo Díaz-Plaja, de un cine que él definía como «helénico», caracterizado por su belleza –y también por la de sus estrellas–; de las alabanzas a ciertas estrellas que encarnaban «tipos» específicos, definidos no por su psicología sino por su gestualidad y su «apariencia» (por esa «transparencia corporal» de la que hablaba Fernando Vela), pasamos, a partir de mediados de los años treinta, a un nuevo tipo de paradigma actoral que privilegia el «actuar de verdad», en oposición a simplemente «ser», y en el que prima la «autenticidad» y el «realismo» (aún a costa de sacrificar la belleza), así como la capacidad de la estrella, considerada ya como una profesional de la interpretación a partir del discurso profesionalizador que se va instaurando de forma hegemónica, de construir su personaje «de fuera hacia dentro» y de «ser diferente en cada uno de los papeles que representa» (DYER, [1979] 2001: 180).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCINIEGA, Rosa ([1934] 2021): *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Sevilla, Editorial Renacimiento.

