

# EL ACTOR EN EL CINE CLÁSICO

*HOLLYWOOD 1920-1950*



**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
2016-2017**

**Trabajo realizado por:**  
Virginia E. Higuera  
Rodríguez

**Trabajo dirigido por:**  
Gonzalo Pavés Borges

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	2
1.1 JUSTIFICACIÓN .....	2
1.2 OBJETIVOS.....	3
1.3 PLAN DE TRABAJO.....	3
<b>2. DESARROLLO</b> .....	4
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO .....	4
2.2 LA IMPORTANCIA DE LAS MAJORS EN LA VIDA DEL ACTOR .....	12
2.3 EL ACTOR – ESTRELLA .....	16
2.3.1 La estrella como fenómeno de consumo.....	19
2.3.2 Actor-estrella entidad divina .....	25
2.4 EL ACTOR COMO INTÉRPRETE EN EL CINE CLÁSICO.....	28
2.4.1 1920-1930: De Broadway a Hollywood .....	29
2.4.2 1930-1940: El nacimiento de las estrellas .....	31
2.4.3 1940-1950: En busca de un método, Stanislavski .....	34
2.4.4 Caso de estudio: Joan Crawford.....	36
<b>3. CONCLUSIONES</b> .....	42
<b>4. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	43
4.1 FILMOGRAFÍA.....	44

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 JUSTIFICACIÓN

La Historia Cinematográfica se estudia siempre desde varios puntos de vista, bien desde la perspectiva de los avances técnicos, del desarrollo del lenguaje cinematográfico, desde la industrialización del espectáculo, o incluso de manera concreta, el *star-system* como estrategia de marketing. Pero pocos son los trabajos que hacen de la figura del actor y su labor interpretativa el centro de sus investigaciones. En ese sentido parece olvidarse que una parte importante de la base de la gran industria norteamericana se sostiene, no solo en los avances narrativos y técnicos que hacen posible la creación del films, sino también en la labor de los actores y actrices. Sin los intérpretes, el cine no sería cine, y sin embargo siempre parecen quedar marginados, ocultos. Con este trabajo se ha querido por un lado, subrayar la importancia que tuvieron estos profesionales durante el período más esplendoroso del cine de Hollywood, pero también aproximarnos a la evolución que sufrieron los modelos interpretativos desde el final del cine mudo hasta la irrupción del método de Stanislavski en los cincuenta.

Por afinidad personal hacia las artes escénicas, y al teatro en especial, la actuación es algo que siempre ha llamado mi atención. Sumado a un fuerte interés me ha llevado a prestar atención, no sólo al desarrollo narrativo de los films, sino al papel de los actores en los mismos. Desde intentar comprender su particular interpretación, a conocer su implicación en la producción y distribución del film. Al hablar de Cine Clásico, lo primero que llega a nuestra mente es o bien la palabra estrella, o la imagen de alguna estrella cinematográfica, y en esta categoría tendemos a incluir a todos los actores de este periodo. Sin embargo la realidad vivida en la época de los estudios difiere de la imagen que hoy en día tenemos del paraíso hollywoodiense. Los actores llegaban a Hollywood, donde entraban a formar parte del Sistema de Estudios que a su vez desarrolla el sistema de estrellas, donde se convierten en una pieza más de la industria norteamericana. Pronto se veían engullidos por la gigantesca industria cinematográfica que condicionaba su desarrollo. Por ello, en este trabajo se ha realizado un estudio paralelo de la industria y el actor dentro de ella.

## 1.2 OBJETIVOS

Los objetivos planteados a la hora de desarrollar este trabajo han sido los siguientes: Estudiar en primer lugar, el marco histórico en el que se desarrolla la interpretación clásica de Hollywood. Comprender la industria cinematográfica como tal, y su implicación en la consagración de actores como seres estelares. Partiendo de la figura de la actriz Joan Crawford y utilizando su carrera como hilo conductor, se pretende además establecer una relación cronológica del desarrollo interpretativo asociado al periodo clásico hasta la aparición del conocido Método de Stanislavski.

## 1.3 PLAN DE TRABAJO

El plan de trabajo seguido en la elaboración de este trabajo, ha consistido en recopilar primeramente toda la información bibliográfica existente. Dado que la finalidad era establecer un discurso histórico, fue necesario recurrir a distintas enciclopedias que nos dieran primero un marco general del tema a tratar. En segundo lugar, se acudió a manuales más específicos, así como a publicaciones de carácter académico que ampliaran la información que en los manuales aparecía de manera resumida. Tras obtener una visión global de la bibliografía publicada, se ha procedido a elaborar el discurso siguiendo un orden temporal. Se ha procedido también al visionado de distintos films que nos proporcionaban la información necesaria para elaborar distintos apartados de carácter mucho más concreto. Tras la recopilación bibliográfica se ha procedido a la redacción del trabajo de la forma más ordenada posible.

## 2. DESARROLLO

### 2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Para comprender el desarrollo de la industria cinematográfica norteamericana tenemos primero que conocer las situaciones socio-económicas que sufre el país en un contexto global. La consolidación de la industria se verá condicionada por los sucesos acaecidos durante las tres décadas que se disponen a estudiar. No solo afectará la fuerte crisis económica que atravesará Estados Unidos a partir del 'Crack del 29', sino que su participación en la II Guerra Mundial será también un hecho clave que condicionará toda la producción cinematográfica, el desarrollo de los estudios e incluso la vida de muchos actores.

Históricamente, el periodo entre 1920 y 1950 estuvo marcado por una serie de dramáticos acontecimientos que dejaron huella en la sociedad norteamericana de por vida. En otoño de 1929 el país se sumió en una profunda depresión tras el cataclismo económico conocido como 'El Crack del 29'. Mientras Estados Unidos sufría los estragos de la crisis económica, en Europa los nazis buscaban la creación de un Imperio único, lo que dio lugar a la II Guerra Mundial. En 1941 Estados Unidos entra en el conflicto, asegurando la victoria de los aliados y la derrota de los nazis. A finales de 1945 Estados Unidos se había convertido en la mayor potencia mundial, sobreponiéndose por fin a las crisis sufridas desde finales de los años veinte.

Los años precedentes a la Gran Depresión estuvieron llenos de excesos y contradicciones. Como respuesta a los orígenes puritanos del país y a la atmósfera represiva de la era victoriana, los años veinte estuvieron marcados por el desarrollo de una cultura de consumo que dejaba atrás el pasado. Atraídos por abundantes ofertas de trabajo y deslumbrados por una creciente vida urbana con maravillas de la tecnología como, coches, radios, teléfonos y películas, aproximadamente seis millones de americanos que vivían en zonas rurales llegaron a las ciudades en este momento. Acostumbrados a una vida de trabajo duro, ahorrando cada céntimo para asegurarse un futuro, ahora se veían alentados a gastar el dinero en las nuevas tecnologías, a bailar el charlestón, vestir de traje y disfrutar de la noche. Aparejada a esta libertad, aparece una de las grandes contradicciones de la época, la Ley Seca de 1920 que prohibía el consumo de alcohol. Este optimista clima de liberación se vio reforzado por una boyante prosperidad económica, que pronto cegó a una población que, sin saberlo, se acercaba a la mayor crisis económica que ha vivido Estados Unidos en su historia. Finalmente en Octubre de 1929, la bolsa se

desploma, alcanzando su punto más bajo en 1932. De esta situación Estados Unidos no se recuperará hasta veintidós años más tarde. En 1932 seis millones de americanos estaban desempleados, lo que hizo que muchos ciudadanos tuvieran que abandonar sus casas al no poder hacer frente a las deudas, lo mismo ocurrió en las zonas rurales, donde la gente se veía forzada a abandonar sus granjas. A las afueras de las ciudades se empezaron a levantar pequeños poblados de casas de autoconstrucción conocidos como *Hooverilles*, zonas degradadas de la ciudad que adquirieron este irónico nombre porque fueron producto directo de las políticas inmovilistas desarrolladas bajo el mandato del presidente republicano Herbert Hoover. Éste, cuando llegó al poder en 1929 estableció: “we shall soon with the help of God be in sight of the day when poverty shall be banished from this nation”<sup>1</sup> y prometió “two cars in every garage, a chicken in every pot”<sup>2</sup> (Jewell, 2007: 7)

En 1933, el demócrata Franklin D. Roosevelt se convierte en el nuevo presidente de Estados Unidos, y será el encargado de levantar el país siguiendo una política económica intervencionista, conocida como el *New Deal*, concebida para luchar contra los efectos de la Gran Depresión. Este programa se desarrolló entre 1933 y 1938 con el objetivo de reformar los mercados financieros, y así recuperar la economía americana.

Mientras Estados Unidos se recomponía tras los problemas económicos, en Europa empezaba a crecer; el nacionalsocialismo en Alemania, y el fascismo en Italia. El partido Nazi alemán encabezado por Hitler llega al poder en 1933. Éste buscaba revitalizar un país destruido por la I Guerra Mundial a través de la purificación de la raza y la eliminación de los considerados no-alemanes, creando así un país fuerte y unido que sería la base del gran Imperio europeo que perseguía Hitler. Poco a poco Hitler fue armando a su ejército, violando el Tratado de Versalles firmado al terminar la I Guerra Mundial. Europa se ve así, avocada a un nuevo conflicto, la II Guerra Mundial. Mientras tanto, Estados Unidos se recuperaba poco a poco, y se mantenía alejada del conflicto armado declarándose neutral. Sin embargo esto cambió, cuando en 1941 el gobierno norteamericano comenzó a vender armas a los países que se veían atacados por Alemania, principalmente a Gran Bretaña y eventualmente a la URSS. De este modo Estados Unidos entraba oficialmente en la II Guerra Mundial. El suceso que desencadenaría su directa participación en el conflicto armado, sería el bombardeo japonés a Pearl Harbour en Hawái. Como consecuencia, al verse completamente involucrados en el conflicto, muchos ciudadanos norteamericanos entre los que encontramos numerosos actores, se alistaron en el ejército. Los

---

<sup>1</sup> Pronto, con la ayuda de Dios veremos el día en el que la pobreza será desterrada de esta nación. (Traducción propia)

<sup>2</sup> Dos coches en cada garaje, un pollo en cada cazuela (Traducción propia)

estadounidenses tendrían una función clave, formando parte en 1944 de las fuerzas aliadas, que desembarcaron en las costas de Normandía para comenzar a liberar los territorios ocupados por los nazis. Así Europa se deshace de la sombra hitleriana que se cernía sobre sus territorios desde 1939.

Aunque los orígenes del cine se remontan a finales del siglo XIX, la industria cinematográfica propiamente dicha no comienza a desarrollarse hasta bien entrada la primera década del siglo XX, consolidándose durante “los locos años veinte”, coincidiendo con el desarrollo económico que precedió a la Gran Depresión. Casi desde sus inicios, especialmente después de la I Guerra Mundial, la industria cinematográfica americana evolucionó hacia una situación de oligopolio, de modo que unas pocas compañías pugnaban por conquistar el monopolio del recién nacido espectáculo. Durante las primeras décadas del siglo XX se establecieron en la costa este de los Estados Unidos un gran número de productoras y distribuidoras, que se convertirían posteriormente en los grandes estudios del cine norteamericano.

En 1908 Edison funda la Motion Pictures Patent Company (MPPC), un oligopolio compuesto por las siguientes productoras; American Mutoscope and Biograph Company, Vitagraph, Kalem Essanay, Lubin y Selig. A estas se les unieron además las principales productoras europeas Pathé Frères y Méliès. Todas estas compañías fueron fundadas en los primeros años de la industria, por lo que ya en 1908 eran consideradas las grandes productoras. Pathé controlaba además, no solo el mercado estadounidense, sino también el europeo. Esta asociación nace con la idea de monopolizar la incipiente industria cinematográfica, y se le conocerá como *The Trust*, comienza así, Edison, a estrangular poco a poco a las productoras que habían quedado fuera. En primer lugar, los integrantes del *Trust* firman un acuerdo con Eastman Kodak para obtener el suministro exclusivo de negativos, y a esto se le suma que solo las compañías asociadas podían hacer uso libremente de los equipos patentados por Edison. De este modo Edison pretendía cobrar impuestos a todos los productores y exhibidores fuera del *Trust* que utilizaran su material, tanto proyectores como cámaras aunque estos fueran comprados. Edison ejerce así, control absoluto sobre el negocio cinematográfico. En 1910 la MPPC crea su propia empresa distribuidora, La General Film Company, en este mismo año comienza su declive, cuando numerosos pequeños productores y exhibidores se rebelan contra la supremacía de Edison. Carl Laemmle, fundador de la productora Independent Motion Picture Film Company y William Fox, propietario de la distribuidora Greater New York Rental, fueron los que denunciaron al *Trust* por atentar contra la libertad de comercio. Se desata así, por parte de Edison, la Guerra de Patentes, lo que dio lugar a que muchos productores se desplazaran

hacia la costa oeste. Si bien todos ellos cruzaron el país huyendo de la guerra establecida con Edison, el traslado a la costa oeste no suponía más que ventajas para la naciente industria cinematográfica, ya que esta poseía unas condiciones climatológicas privilegiadas, teniendo más horas de luz que Nueva York, lo que suponía rodar más horas en exteriores. Por otro lado, el suelo era mucho más barato y su adquisición por consiguiente mucho más sencillo, además el nivel de vida era mucho más alto en Nueva York que en California, lo que suponía una mano de obra más barata. Y, en caso de tener problemas judiciales con Edison, la frontera con México estaba relativamente cerca de modo que podían huir en caso de ser perseguidos por la justicia. Aunque ya desde 1907 existía una colonia cinematográfica en un barrio periférico de Los Ángeles llamado Hollywood, no será hasta 1911 cuando se funde el primer estudio, la Nestor Film Company. Asentadas las primeras productoras en Hollywood, la MPPC de Edison no durará mucho, en 1913 el Departamento de Justicia promulga una ley contra las prácticas monopolistas, lo que afecta directamente al *Trust*, que dejará de producir en 1918 por orden del Tribunal Supremo.

La amenaza de Edison había por fin desaparecido, y los estudios de Hollywood comenzaban a desarrollarse bajo las coordenadas de una economía capitalista. Tras la I Guerra Mundial, y durante la década de los veinte, el cine experimentó un crecimiento espectacular a nivel de la producción. El esplendor del cine norteamericano coincide con la supremacía económica e industrial del país, de este modo, en pocas décadas Hollywood se aseguró el control del negocio cinematográfico mundial. Con el estallido de la Gran Guerra en Europa, Hollywood dispondrá de absoluta libertad para abastecer el mercado internacional, ya que el colapso europeo garantizaba el libre acceso de Hollywood a mercados anteriormente compartidos. Esta situación hace que al terminar el conflicto, la industria cinematográfica norteamericana estuviera perfectamente organizada. Los encargados de levantar el Imperio de Hollywood fueron en su totalidad inmigrantes centroeuropeos: los húngaros, Adolph Zukor y William Fox; los polacos, hermanos Warner y Samuel Goldfish (Goldwyn); los rusos Louis B. Mayer y los hermanos Schenk, así como el alemán Carl Laemmle. Los hermanos Cohn, Irving Thalberg, David O. Selznick y Darryl F. Zanuck, fueron hijos de europeo recién llegados a América. Todos ellos salieron fortalecidos de la pugna con Edison, y es en este momento cuando empiezan a gestarse las grandes sociedades que dominarán la industria en la década de los treinta. Ya en este momento se comienzan a sentar las bases de los que se conocerá como el Sistema de Estudios, se establecen así, las primeras sociedades verticalmente integradas, ahora los estudios tienen control absoluto de los tres sectores que componen el negocio cinematográfico, la producción, la distribución y la exhibición. A principio de los años

veinte, el cine de Hollywood se había transformado en una auténtica industria del espectáculo.

Durante la década de los veinte se produjeron además, en un corto periodo de tiempo, los grandes avances que marcarían el inicio del desarrollo de un nuevo cine, la aparición del color y el sonido. La amenaza de Edison había ya desaparecido, pero la creciente industria hollywoodiense pronto se enfrentaría un gigante mucho mayor, la transición del cine mudo al sonoro.

En 1929 la industria cinematográfica americana empezaba a hablar. El paso del mudo al sonoro fue costoso, ya que tuvieron que acondicionarse las salas para poder proyectar las nuevas películas y esto supuso un enorme gasto para la industria. Del mismo modo, se empezaron a replantear la forma de rodar y las historias que contar. Muchos actores de la época muda se vieron condicionados por el sonido, lo que supuso para los estudios la contratación de nuevos actores que pudieran hablar ante la cámara, así como dotar de la formación necesaria a los actores que se adaptaban al nuevo cine sonoro. La transición no se produjo tan rápidamente como la industria había planeado, en parte, por coincidir en tiempo con el estallido de la Gran Depresión. El paso del mudo al sonoro se planteó además, mucho más difícil de lo esperado, lo que llevó a que el proceso iniciado en 1927 no se completara hasta 1932. El coste de esta transición ayudó a que los ocho estudios dominantes se consolidaran como tal, mientras que los pequeños estudios con mucho menos capital no pudieron hacer frente a los gastos, llevándolos a la desaparición. Algunos de estos pequeños estudios fueron absorbidos por las ocho grandes compañías supervivientes; las conocidas como las Cinco Grandes, Paramount, Twentieth Century-Fox, MGM, Warner, RKO; y las tres pequeñas, Universal, Columbia y United Artists.

Como ya se ha comentado, con la incorporación del sonido a la producción cinematográfica, queda constituido un mapa de la industria cinematográfica americana. A partir de este momento podemos diferenciar los ocho estudios que configurarán el Sistema de Estudios norteamericano. En primer lugar nos encontramos con los conocidos como 'Cinco Grandes' estos estudios constituirían el núcleo central, y se caracterizan por controlar un mayor número de salas que las 'tres pequeñas', que forman parte de un segundo anillo, cerrado por un tercer anillo en el que se encontrarían las productoras independientes. Estas ocho productoras son las que poseen el monopolio de la industria cinematográfica en el periodo del cine clásico.

En primer lugar nos encontramos con la Paramount, a la cabeza de la cual se encontraba Adolph Zukor, al que se le reconoce como el instigador del desarrollo de la

industria verticalmente integrada. Este estudio es uno de los más importantes del periodo del cine clásico, ya que controlaba muchas más salas de exhibición que el resto de las productoras. Este estudio cambió de nombre en varias ocasiones, Zukor funda primero en 1913 la compañía *Famous Players Pictures*, éste pronto se asocia con Jesse L. Lasky y cambia el nombre a *Famous Players-Lasky*. La empresa aumenta de tamaño rápidamente, y a partir de aquí intentan controlar todos los niveles de la industria. En un primer momento se extiende hacia la distribución, y para ello compra la Paramount, convirtiéndola así en una distribuidora nacional. Será el tándem Zukor-Lasky, el que establezca un sistema de trabajo piramidal dentro de los estudios, convirtiendo así los estudios en una industria propiamente dicha. Famous Players-Lasky fue además la primera productora que cambia el sistema establecido para ceder las películas a los exhibidores, hasta entonces, se les vendían las copias del film, sin embargo a partir de ahora, comienzan a alquilar las películas, sacando así mayores beneficios. Los films eran alquilados por lotes que incluían varias películas de gran presupuesto, con estrellas muy populares como protagonistas, entre otras de menor calidad y presupuesto protagonizadas por actores menos conocidos para el público general. Este sistema tiene éxito y aumenta la demanda de sus películas, pasando así a alquilar las películas en bloque, por ejemplo la producción por año. Famous Players/ Paramount supo reunir a la cantera más selecta entre actores y directores de los estudios norteamericanos, además su relación con la productora alemana UFA le permitió no solo la distribución de las grandes películas alemanas, sino además, importar estrellas germanas como Emil Janings, Pola Negri, y ya en tiempos sonoros, Marlene Dietrich. Entre las grandes estrellas que formaron parte de este estudio encontramos, durante los años silentes a actores como; Lilian Gish, John Barrymore y Rodolfo Valentino, además de directores tan importantes como Cecil B. DeMille, Mack Sennett o Josef von Sternberg.

Otro de los grandes estudios de este momento es la Metro Goldwyn Mayer, este sería el más rentable de todos. En 1920 Marcus Loew absorbe a la Metro Pictures, un pequeño estudio fundado apenas cinco años atrás. Con los recursos adquiridos, Loew que se dedicaba principalmente a la distribución, se incorpora ahora las labores de producción. Tres años después, con la intención de impulsar la producción, absorbe la Goldwyn Pictures fundada por Samuel Goldfish. Por aquel entonces, la Goldwyn poseía ya un amplio abanico de actores y directores, entre los que destacan la actriz Marion Davis, y los realizadores Erich von Stroheim, King Vidor y Victor Seastrom, además esta productora poseía el apoyo del magnate William Randolph Hearst. Muy poco después, Loew incorpora la pequeña productora independiente de Louis B. Mayer, de este modo queda constituida en 1924 la Metro-Goldwyn-Mayer. Este estudio será uno de los más importantes, en parte, porque llegó a reunir a lo largo de los años que abarca nuestro

trabajo, al elenco más importante de estrellas bajo contrato, entre las cuales se pueden señalar los nombres de Clark Gable, Greta Garbo, Joan Crawford, Robert Taylor, Norma Shearer, Lionel Barrymore, William Powell, Judy Garland, James Stewart, Lana Turner o Elizabeth Taylor.

La Warner Brothers comenzó siendo un pequeño estudio que carecía, en un primer momento de redes de distribución, así como su número de salas era mucho menor. Sin embargo, poco a poco se convirtió en uno de los estudios más poderosos a finales de la década de los veinte. Esta productora cobra un papel importante en la transición del mudo al sonoro, ya que fue el primer estudio que instaló el Vitaphone en sus salas, y comenzó a utilizarlo en sus películas. Este sistema dotaba a las películas de una banda sonora con música y efectos sonoros. Este estudio fue el encargado de producir en 1927 *El Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland), protagonizada por Al Jolson y con la que dará comienzo la era del cine sonoro. Mientras otros estudios se especializaban en un género determinado, la Warner producía películas de cualquier género que pasarían a la historia. Este estudio poseía en plantilla actores como Bette Davis, Olivia de Havilland, Paul Muni, Humphry Bogart o Ann Sheridan.

William Fox sería el encargado de fundar la conocida como Twentieth Century-Fox. Este estudio nace de la fusión de la Fox Film Corporation nacida en 1914 y la Twentieth Century Picture, creada por Darryl F. Zanuck y Joseph Schenk. El esplendor comercial se correspondió con el artístico, y a William Fox se le debe el reconocimiento de haber producido la primera película americana de F.W. Murnau, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927). Esta productora se vio profundamente afectada por la Gran Depresión, lo que llevó a Fox a ser procesado por las ingentes deudas.

El último de los Cinco Grandes estudios sería la Radio- Keith- Orpheum (RKO), creada en 1928 por la Radio Corporation of America para poder explotar comercialmente el sistema de sonido que había diseñado. Fue uno de los estudios más volátiles, ya que además de estar sometido a los continuos vaivenes de una política de producción más bien errática, sufrió numerosas pérdidas durante la Depresión, alcanzando pese a todo sus mejores años durante la II Guerra Mundial. La RKO fue la encargada de producir las principales películas musicales de los años treinta, protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers. A partir de 1936 se encargará además de distribuir las películas del productor independiente Walt Disney.

La Universal, la Columbia y la United Artist fueron las tres compañías pequeñas que constituían el sistema de estudios, la última fue creada por Mary Pickford, Charles Chaplin, D.W. Griffith y Douglas Fairbanks en 1919.

La hegemonía de los Cinco Grandes estudios de Hollywood facilitó una resistente estructura industrial durante los años treinta y cuarenta. Estos sobrevivieron a la agitación causada por la Gran Depresión en los años treinta. La llegada de la II Guerra Mundial generó también una serie de cambios significativos en la estructura socioeconómica de Estados Unidos, ya que el país conseguía en este momento recuperar una prosperidad económica desconocida desde el 'Crack del 29'. La asistencia al cine se incrementó durante estos años, elevando la industria cinematográfica norteamericana como la más importante a nivel mundial. Los Cinco Grandes trabajaron unidos para sacar el máximo beneficio al Sistema de Estudios. Durante los primeros años, el creciente atractivo de las películas para la juventud aumentó de manera significativa, lo que supuso un nuevo reto para los educadores, líderes religiosos y trabajadores sociales del país. Muchos de ellos veían en las películas hollywoodienses una fuente de pecado o violencia. Aparece así La Liga de la Decencia, un grupo religioso católico muy conservador que empieza a ejercer la censura sobre ciertos films. Estos serían los que en 1930 propusieran un Código de Censura con el fin de que Hollywood se autocontrolara y así evitar problemas. La oficina Hays adoptó finalmente este nuevo conjunto de directrices conocido popularmente como el "Código Hays". La II Guerra Mundial obligó a la mayoría de las naciones europeas que habían comenzado a desarrollar una industria cinematográfica, a destinar una mayor parte de recursos a la supervivencia y al conflicto bélico, lo que permitió a la industria estadounidense adquirir una posición de dominio sobre el mercado internacional que no abandonaría hasta principios de la década de los sesenta.

El Sistema de Estudios de Hollywood fue una gran fuerza económica que dio lugar a una gran era para la cinematografía, no solo norteamericana, sino mundial. La industria cinematográfica de Estados Unidos demostró ser una gran fuerza cultural que atrajo una gran cantidad de fans. El Sistema de Estudios representó una forma especial de hacer películas, pero sobre todo la gran industria y el poder del dinero detrás de cada film. Este sistema empezará a desmoronarse a partir de los años cincuenta, cuando Hollywood tiene que lidiar con las presiones políticas generadas por la Guerra Fría, la Caza de Brujas y por último, una crisis económica que va a dinamitar la estructura sobre la que se había asentado el sistema de estudios, producida por la conocida como "Sentencia Paramount". También hay que tener en cuenta la aparición de la televisión en 1947, que desde este momento, se convertirá en el primer competidor del cine y en su peor pesadilla.

La conocida Caza de Brujas se inicia en 1947, año en el que el congreso comienza una investigación general de movimientos comunistas, ya que en esta época la URSS comienza a hacer sus primeras pruebas con armas atómicas y se está convirtiendo poco a poco en una potencia nuclear que empieza a preocupar al gobierno. Para controlar las actividades comunistas se crea el HUAC (House Un-American Activities Committee)<sup>3</sup> que pretendía destapar los elementos subversivos tanto en el gobierno como en la vida privada. Se desarrolla una investigación en dos fases en las que el mundo cinematográfico se verá profundamente afectado, haciendo tambalearse las bases del Sistema de Estudios. A partir de este momento se empezará a investigar la vida de los actores, ejerciendo así las *Majors*, un mayor control sobre sus actores en plantilla. Este episodio revoluciona una industria que terminará de hundirse con la aparición de la “Sentencia Paramount” en 1948. A finales de los años treinta, había sido interpuesta una demanda contra las ocho grandes productoras que copaban la industria cinematográfica, por parte de una serie de propietarios de salas independientes, con el fin de que los grandes estudios no poseyeran el monopolio de las salas de exhibición. El Tribunal Supremo estableció en su resolución que las ocho compañías eran culpables de llevar a cabo prácticas monopolísticas, y las obligó a desprenderse de los circuitos de salas cinematográficas, esto se produjo de manera paulatina y se extendió durante diez años, la MGM fue la última en vender sus estudios en 1958.

Estos acontecimientos supusieron el fin del Sistema de Estudios, aunque no de la industria cinematográfica en su conjunto, dado que a partir de este momento comenzaron a emerger nuevas productoras independientes que antes no tenían cabida en el mercado.

## 2.2 LA IMPORTANCIA DE LAS MAJORS EN LA VIDA DEL ACTOR

En la época del cine clásico, los Cinco Grandes estudios conocidos como *Majors*, desarrollaban un papel muy importante en la vida de los actores norteamericanos del momento. Muchos jóvenes veían en Hollywood una oportunidad para salir de la crisis económica que se vivía en el país tras el ‘Crack del 29’. Para muchos, procedentes de territorios del interior de Estados Unidos, el viaje hacia la costa oeste suponía el comienzo de una nueva vida. Durante las primeras décadas de la industria llegarán a California muchos jóvenes artistas procedentes del vodevil, el teatro, bandas de jazz o incluso de concursos de baile. Muchas de las reconocidas como estrellas del cine clásico llegaron a Hollywood en este momento, entre mediados de la década de los veinte y principio de los

---

<sup>3</sup> Comité de Actividades Antiestadounidenses

años treinta. Los estudios dotaban de formación a aquellas jóvenes promesas que aterrizaban en el mundo cinematográfico sin demasiadas expectativas. Los grandes estudios tenían profesores de interpretación, canto y declamación, que preparaban a los jóvenes que posteriormente pasaban a formar parte de la plantilla de actores del estudio. De este modo la industria se va consolidando como tal, produciendo actores que modelaban hasta convertirlos en las grandes estrellas de la época más brillante del cine norteamericano. Si bien este sistema de acceso a los estudios es reconocido hoy en día por todos nosotros, en los años treinta es toda una novedad, y este será el primer paso hacia la industrialización del espectáculo cinematográfico. Los actores que trabajaron en las primeras películas del nuevo invento llegaron sin embargo, a través de su previa actividad teatral. En este momento, junto con el traslado de los grandes productores hacia la costa oeste, llegaron también muchos actores que sentarán las bases para el desarrollo profesional que alcanzarán en los años treinta. Con el establecimiento del Sistema de Estudios, dará lugar al posterior desarrollo de un sistema de estrellas en el que la creación casi industrial del actor-estrella, cobrará especial importancia.

Con el Sistema de Estudios establecido, comienza a desarrollarse su carácter eminentemente industrial, creando así distintos departamentos dentro de los estudios, dirigidos a la formación de actores. "When a young actor was placed under contract, the individual received acting lessons, elocution lessons, grooming advice, physical fitness coaching, as well as voice and/or dance training"<sup>4</sup>. (Jewell, 2007: 255) Estos pasarían así a formar parte de la plantilla de actores de los estudios y se convertirían potencialmente en las grandes estrellas del mismo. Todos los estudios tenían un departamento de búsqueda de talentos, cuya función era descubrir jóvenes intérpretes, para ello los estudios poseían ojeadores que acudían a espectáculos tanto en Los Ángeles como en Nueva York. Solían acudir a todos los espectáculos que se estrenaban en Broadway, donde examinaban no sólo a los actores principales, sino a los secundarios y a los coristas en busca de nuevos talentos. Además muchos de ellos acudían también a producciones regionales, así como a representaciones en institutos y universidades. Si el ojeador estaba interesado en alguno de los artistas, estos eran invitados a California para realizar las distintas pruebas que les permitirían formar parte de la industria cinematográfica. Como encontramos en el texto *The Glamour Factory* de Ronald. L. Davis, el proceso llevado a cabo por los estudios consistían en:

---

<sup>4</sup> Cuando un joven actor era contratado, el individuo recibía clases de interpretación, lecciones para hablar en público, consejos de estilo, entrenamiento físico para ponerse en forma, de igual modo que entrenamiento vocal o clases de baile. (Traducción propia)

Primero, por norma general, se realizaba una prueba sin sonido, normalmente una sesión fotográfica, que era seguida por una prueba sonora, una breve escena de alguna obra de teatro o una película anterior. Con los actores sin experiencia, se solía hacer una lectura previa antes de la prueba sin sonido en el despacho del director de actores de los estudios, a los que asistían miembros del departamento de casting. (2001: 105)

Una vez que el actor pasaba a formar parte de la plantilla del estudio, este debía firmar un contrato de exclusividad a largo tiempo. Por lo general se trataba de un periodo de siete años, “durante el primer año, si los ejecutivos consideraban que el actor o actriz podían conseguir éxitos de taquilla, se optaba por renovar cada seis meses, [...] y si el interprete iba por buen camino cada renovación era por año” (Davis, 2001: 130). Cada renovación implicaba a su vez un aumento de sueldo y la conquista de un nuevo status dentro del estudio. Esto se puede apreciar en el desarrollo de las carreras de diferentes actores. Podríamos utilizar como referencia a la actriz Joan Crawford, dado que su desarrollo comenzó a mediados de los años veinte como actriz secundaria y ya en los años treinta gozaba del status de estrella. En sus primeros films, pertenecientes a la época silente, Joan Crawford aparecía como actriz secundaria, en numerosas ocasiones era simplemente una bailarina más. Con el paso de los años, y su desarrollo como actriz, la Metro Golwyn Mayer empezó a colocarla como actriz protagonista junto a estrellas de la talla de Greta Garbo, (Imagen 1 y 2) como vemos en *Gran Hotel* (Grand Hotel, Edmund Goulding, 1932). A partir de este momento la carrera de la actriz ya convertida en estrella, tomará un rumbo totalmente distinto, convirtiéndose en la protagonista de los films. Sin embargo, este es un caso excepcional, ya que Joan Crawford pertenece a la gran constelación consecuencia del sistema de estudios.



Imagen 1. Greta Garbo en el film *Gran Hotel*



Imagen 2. Joan Crawford en el film *Gran Hotel*

Los actores que no alcanzaban el status de estrella vivían una realidad muy distinta. Mientras los actores convertidos en estrellas podían decidir si participar o no en una producción, llegando incluso a exigir modificaciones de guión, los actores que constituían la plantilla del estudio debían acatar las decisiones tomadas por la directiva del mismo.

A muchos actores y actrices les gustaba interpretar la gran variedad de papeles que los estudios les asignaba, si eran seleccionados para una película que no les gustaba, lo utilizaban para sonsacar un papel en otra producción. Como en todas las fábricas en los estudios de Hollywood proliferaban las quejas. [...] Muchos se sentían agobiados por la larga duración de los contratos y envidiaban la situación de algunos actores que nunca se comprometieron con ningún estudio. (Davis, 2001: 133)

Sin embargo, los actores tenían poca o ninguna posibilidad de decidir que papeles aceptaban o cuando lo hacían, ya que si rechazaban un film, eran inmediatamente suspendidos de trabajo y sueldo, y se les prohibía trabajar para otro estudio. El tiempo que duraba el suspenso era incluido en su contrato y debían prolongar su tiempo en los estudios hasta cubrir el total del tiempo que habían permanecido desempleados. A pesar de que algunos actores aceptaban de buen grado los papeles que se les ofrecían, incluidos aquellos que no les gustaban, o admitían abiertamente su falta de ambición, las disputas entre los estudios y sus trabajadores eran constantes. Uno de los casos más sonados fue el de Bette Davis, la cual al negarse a aceptar un guión y ser penalizada por los estudios, puso un anuncio en el periódico en busca de empleo, poniendo en conocimiento su situación. Otro caso es el de la actriz Olivia de Havilland, que tras ver vulnerado su contrato se enfrentó a los estudios, demandando así a la Warner Brothers. Asesorada por su abogado, la actriz estudió las leyes de California, donde se estipulaba que ningún patrón podía mantener a un empleado durante un periodo de más de siete años. El conocido como juicio "De Havilland vs. Warner Bros." duró dos años y medio, entre 1943 y 1946, en los que la estrella no pudo rodar una sola película ni ingresar un dólar. Finalmente, el tribunal le dio la razón a De Havilland. La Warner apeló, pero la Corte Suprema desestimó la apelación dando por bueno el primer veredicto. Olivia de Havilland había puesto en juego su posición pero, al conseguir la victoria, iba a cambiar las cosas para el resto de los actores

Los estudios exigían fidelidad a sus actores, a cambio les proporcionaban todo lo que necesitaban a nivel personal o profesional. Los directores de los estudios no solo decidían que papeles interpretaban los actores, sino que además trataban de controlar su vida social y personal. Muchos de ellos recibían recomendaciones de la directiva de los estudios en cuanto decisiones matrimoniales se refiere. Esto se debió a que, como en la pantalla, los

actores, y en especial las grandes estrellas, debían mantener una vida impoluta. Para mantener la imagen de sus actores, los estudios estaban dispuestos a todo. “An actor’s career could be strongly affected by his or her off-screen life. If a fissure opened between the public’s perceptions of a star and the individual’s actual behavior, the results were sometimes disastrous”<sup>5</sup>. (Jewell, 2007: 264) A lo largo de la historia del cine nos encontraremos con actores involucrados en pequeños delitos relacionados con alcohol o drogas, y los estudios no dudarán en invertir lo necesario para que estos acontecimientos pasaran lo más desapercibidos posible.

Para muchos actores, no estar sujeto a un contrato con los estudios les permitía negarse a interpretar los papeles que no les parecían adecuados. Pero, como Davis establece en su texto *The Glamour Factory*, “la libertad también obligaba a evaluar los guiones y decidir mil pequeños detalles de los que se encargaban los estudios” (2001: 144)

Algunos intérpretes creían que no evolucionarían como personas hasta que terminaran sus contratos con los estudios. Pero el tiempo que permaneció implantado el Sistema de Estudios, supuso no solo el desarrollo del actor cinematográfico, sino el desarrollo de una industria que no conocerá una época de esplendor igual a la vivida en los años treinta.

### 2.3 EL ACTOR – ESTRELLA

El concepto de estrella inunda el imaginario colectivo, especialmente el de estrella de cine, actores y actrices carismáticos, con vidas glamurosas invadidas por el lujo. Con todo ello, pronto nos olvidamos de su condición humana y pasamos a reconocerlos como dioses, como seres míticos que poco tienen que ver con la sociedad en la que viven. Hollywood se ha encargado, desde los inicios, de crear un mundo paralelo entre los platós cinematográficos y las avenidas y bulevares de Los Ángeles, que separa a los actores-estrella del resto del mundo terrestre. Las estrellas surgieron por la acción de distintos agentes claves. Por una parte, por la existencia de una industria cinematográfica. Por la aparición del sistema de estudios y el efervescente *star system* aparejado al mismo. Por la existencia de un público admirador de las personalidades creadas por la industria para traspasar pantallas. Y por último, por un personaje a interpretar que condicionaría la vida de la estrella, dotándolo de ciertos matices que enriquecen su vida con adjetivos

---

<sup>5</sup> La carrera de un actor podría verse fuertemente afectada por su vida fuera de la pantalla. Si se abría una fisura entre la percepción estelar del público y el verdadero comportamiento del individuo, el resultado podía ser desastroso. (Traducción propia)

novelescos que pronto confunden la realidad con la ficción. El teórico Edgar Morin describe a la estrella en su libro *Las Estrellas Cinematográficas*, de la siguiente manera:

Modelo y modelada, exterior e interior a la película, determinante pero determinada por él, personalidad sincrética donde no se puede distinguir a la persona real, a la persona fabricada por la fábrica de sueños y a la persona inventada por el espectador. (1964: 125)

Para comprender como Hollywood llegó a desarrollar el sistema de estrellas, debemos remontarnos a comienzos del siglo pasado, cuando la industria cinematográfica comenzaba a tomar forma. A pesar de que ya en los años diez existía la figura de la estrella como actor reconocido, como es el caso de Charles Chaplin o Mary Pickford, será a partir de los años 30 cuando se establece en Hollywood el *star system*, un sistema de desarrollo casi industrial de personalidades estelares. Los grandes estudios de Hollywood fueron los encargados de implantar este sistema que pronto se convirtió en un caso sociológico que dejó una huella imborrable no solo en la sociedad norteamericana, sino a nivel mundial en el transcurso del siglo XX. Si bien gozó de un desarrollo pleno a partir de los años 30, lo cierto es que este sistema ya existía en la década anterior. El *star system* se había implantado ya en la época del nickelodeon de manos de Carl Laemmle y Adolph Zukor, el primero de ellos el fundador de lo que sería la Paramount, y el segundo de la Universal.

After watching the growing popularity of Florence Lawrence and Mary Pickford, Carl Laemmle lured them to his IMP Company with greater salaries and the promise of wide publicity. He was not alone. Soon other producers had entered the star search, working actively through fan magazines and other promotional media to familiarize audiences with their players [...] Zukor's experience with Mary Pickford had taught him that one top star could carry an entire season's output of mediocre releases. By signing most of the stars in Hollywood, Zukor could drive his competitors out of business and dedicate terms to the nation's exhibitors. The result of even his partial success was to frighten theater owners into forming First National Exhibitors Circuit in 1917, which outbid him for such stars Chaplin and Pickford. By this time, the entire industry was 'thoroughly obsessed by star frenzy', and even moderately priced performers could win highly advantageous contracts.<sup>6</sup> (Koszarski, 1990: 259-261)

---

<sup>6</sup> Después de observar la creciente popularidad de Lawrence Florence y Mary Pickford, Carl Laemmle las atrajo a su IMP Company ofreciéndoles buenos salarios y prometiéndoles una amplia publicidad. Pero no estaba solo. Pronto otros productores iniciaron la creación de estrellas, trabajando en revistas de fans y otros medios de promoción para familiarizar a la audiencia con sus intérpretes [...] La experiencia de Zukor con Mary Pickford le había enseñado que una estrella podía soportar una temporada de estrenos mediocres. Contratando a la mayoría de las estrellas de Hollywood, Zukor podía dejar fuera de juego a sus competidores, liderando la exhibición a nivel nacional. El resultado de su éxito asustó a los propietarios de las salas de exhibición, lo que llevó a los exhibidores a crear el First National Exhibitors Circuit en 1917, cuyos beneficios superaban a los generados por Chaplin y Pickford. En este momento, la industria estaba obsesionada con el

Anteriormente a este acontecimiento que desencadenó el establecimiento del *star system* tal y como lo conocemos, ya a principios de siglo, cuando la profesión de actor cinematográfico comenzaba a consolidarse, empezaron a aparecer los nombres de los actores asociados a su imagen en las películas, de modo que los actores empezaron a ser reconocidos y por consiguiente promocionados no sólo como personajes, sino como actores. Así lo establece el texto de Paul McDonald, *The Star System* (2000):

Naming sectioned-off certain performer as worthy of special attention and American cinema began to systematically promote individual actors as a means of marketing films. In particular, Edison and the French company Pathé, all actively announced the names of the actors in their films.<sup>7</sup> (29)

Además, para promocionar ciertas personalidades, las productoras introdujeron métodos para resaltar a los actores principales. Sus nombres empezaron a aparecer en periódicos, programas de mano, e incluso comenzaron a realizar apariciones exclusivas en revistas. “Two years after the first naming of film actors, cinema had discovered many of the basic promotional tolls still used to sell stars today”<sup>8</sup> (McDonald, 2000: 29)

Aunque se asocia de manera inmediata a las películas, en Estados Unidos el *star system* se originó en el teatro durante el siglo XIX. En este momento las compañías de repertorio que solían tener entre treinta y cuarenta actores en plantilla para una temporada de cuarenta semanas, y producían un amplio repertorio de obras de corta duración representadas todas en el mismo escenario, van desapareciendo. Los artistas de renombre comienzan a hacer giras en las que representan el mismo papel en distintas ciudades, estos se veían respaldados por la compañía de repertorio que interpretaba los papeles secundarios. Poco a poco se va estableciendo este nuevo sistema, conocido como “compañías de combinación”, para ya en la década de los veinte, convertirse en compañías que iban de gira con una única obra encabezada por el nombre de una estrella. Como Paul McDonald afirma, “una estrella solo puede ser una estrella si es reconocida e identificada como tal” (en Dyer: 2001: 220)

---

estrellato, e incluso intérpretes pagados moderadamente, podían conseguir contratos ventajosos. (Traducción Propia)

<sup>7</sup> Al nombrar a ciertos actores como dignos de recibir una atención especial, el cine americano empezó a promocionarlos de manera individual en términos de marketing cinematográfico. En particular, Edison y la compañía francesa Pathé, anunciaban enérgicamente el nombre de los actores de sus films. (Traducción Propia)

<sup>8</sup> Dos años después de nombrar por primera vez a los actores en las películas, el cine había descubierto muchas de las herramientas básicas de promoción que se siguen utilizando hoy en día para vender estrellas. (Traducción Propia)

### 2.3.1 La estrella como fenómeno de consumo

Con el *star system* establecido, Hollywood fue en busca de una manera efectiva de explotar la persona de sus actores más populares. Hacia finales de los años veinte, el control económico de la industria cinematográfica se concentraba en las cinco compañías principales; Warner Brothers, La Fox Film Corporation, que se conocería a partir de 1935 como la Twentieth Century Fox, la Radio-Keith-Orpheum y la Metro Goldwin Mayer. El *star system* está estrechamente vinculado con el desarrollo del sistema de estudios, en este periodo la creación de estrellas era de vital importancia, ya que las *Majors* controlarían el mercado a través de sus figuras estelares. Richard B. Jewell explica en *The Golden Age of Cinema* (2007), como la estrella pasa a ser el elemento primordial de cada uno de los estudios a la hora de promocionar los film;

The star was also the most important element in each studio's marketing efforts. 'A' pictures were sold to exhibitors and ultimately to the public based primarily on 'star power'. [...] In their advertising and publicity campaigns for 'A' pictures, the studios gave prominence to the star. Story, genre, producer, director and supporting players generally took lesser positions than the key performer, who would be featured in both the textual and graphic elements of the promotional material.<sup>9</sup> (251)

La idea del estrellato, fuertemente desarrollada a partir de los años 30, se vio pronto vinculada al desarrollo de un sistema de producción de estrellas. Hablar del estrellato en Hollywood, es hablar de un sistema que el cine americano ha empleado de manera persistente hasta nuestro días en la producción y el consumo de películas. Como Sánchez-Biosca y Benet (1994: 7) mantienen, "El estrellato es un fenómeno inherente a la consolidación del cine como un modelo industrial que pretende ofrecer un producto cultural de consumo de masas" Del mismo modo, McDonald afirma en su libro *The Star System*, que abordar el estudio del sistema de estrellas implica entenderlo como un mecanismo para la construcción y promoción de actores principales:

Using the word 'system' immediately invokes ideas of stardom as involving an organized interrelationship of elements or features. To study the star system is to look for the standard mechanisms used by the film industry to construct and promote the images of leading performers.<sup>10</sup> (2000: 1)

---

<sup>9</sup> La estrella era el elemento más importante del departamento de marketing de cada estudio. Las películas de clase 'A' eran vendidas a los exhibidores y al público, principalmente por el 'poder de la estrella'. [...] En las campañas publicitarias daban gran importancia a la estrella, la trama, el género, productor, director y actores secundarios, tenían generalmente menor importancia que el actor clave, que podía aparecer tanto en los elementos gráficos como textuales del material promocional. (Traducción Propia)

<sup>10</sup> Al usar la palabra 'sistema' inmediatamente sugiere que la idea de estrellato implica una serie de características y elementos interrelacionados y organizados. Estudiar el *star system* significa ir en

Los estudios poseían la fórmula mágica capaz de convertir a cualquier actor en una gran estrella, sin embargo, esto no lo hacían para promocionar el talento del mismo, sino con un fin mucho más oscuro, “las estrellas no son personas, sino imágenes que emblematizan un imaginario social” (Sánchez-Biosca y Benet, 1994:7) Desde los comienzos del desarrollo del sistema de estrellas, la imagen de actor-estrella ha estado vinculada de diversas maneras al ámbito comercial,

Las estrellas son imágenes de textos mediáticos, y como tales son producto de Hollywood. [...] la producción de Hollywood como una producción tan capitalista como cualquier otra. Según esta perspectiva, las estrellas deben ser observadas en términos de su función como parte de la economía de Hollywood, incluyendo su papel en la manipulación del mercado de Hollywood, del público. (Dyer, 2001: 25)

El actor pasa a convertirse en un instrumento de un sistema de producción, quedando a un lado los intereses particulares, y entra en una dinámica de consumo en la cual su imagen es utilizada por los estudios para sostener las producciones. Desde el momento que las estrellas son reconocidas por el público, sus nombres y rostros cobran gran importancia en la promoción de los films, de este modo vemos como a lo largo de la carrera de una estrella, poco a poco su nombre va cobrando protagonismo en los carteles cinematográficos. Podríamos observar este acontecimiento en el desarrollo de la carrera cinematográfica de Joan Crawford. Nos encontramos, en primer lugar ante el cartel de la película *Rose-Marie* (Rose Marie, Lucien Hubbard, 1928) (Imagen 3), como podemos observar, su nombre aparece por debajo del título, aunque a mayor tamaño que el resto del reparto. Hay que tener en cuenta que ya a mediados de los años veinte era una actriz reconocida. A continuación vemos como, en el cartel del film *Mujeres* (The Women, George Cikor, 1939) su nombre se coloca ahora en la parte superior y en blanco, de modo que llama más la atención que el propio título. Al tratarse de una película de estrellas, su nombre ocupa el segundo lugar, compartiendo tamaño con el de otra gran estrella del momento, Norma Shearer. (Imagen 4). Por último, podemos observar como en el cartel de *Miedo Súbito* (Sudden Fear, David Miller, 1952) se coloca el nombre de la actriz en blanco y en una tipografía mayor que la del título. De éste modo, resalta sobre el propio título de la película. (Imagen 5). En muchas ocasiones la presencia del nombre del actor sobrepasa a la del título, ya no interesa tanto el film en sí, sino la presencia de una estrella cautivadora. Cuando se produce esto, la estrella es la encargada de vender la película, en muchas ocasiones es la que respalda la producción, siendo un elemento clave sin el cual el film no tendría garantías de sobrevivir una vez estrenado. “La estrella significa una garantía, o una promesa, frente a la posible pérdida de la inversión e incluso podían proporcionar

---

busca de los mecanismos estándar utilizados por la industria cinematográfica para construir y promocionar la imagen de los actores principales. (Traducción Propia)

beneficios. Se utilizaban las estrellas para vender películas, para organizar el mercado.” (Dyer, 2001: 29)

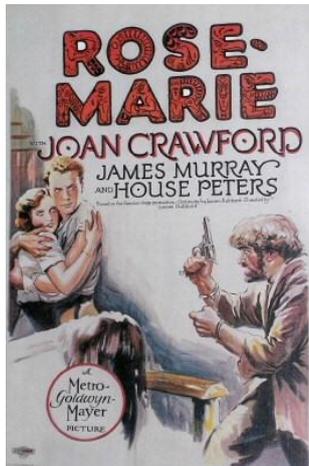


Imagen 3. Cartel cinematográfico  
*Rose Marie*

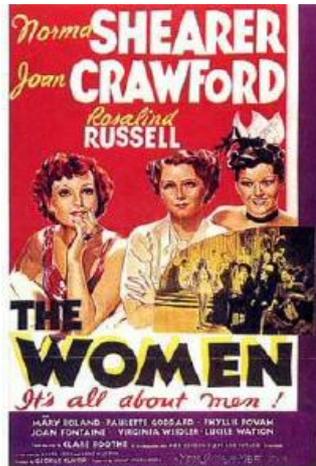


Imagen 4. Cartel cinematográfico  
*Mujeres*



Imagen 5. Cartel cinematográfico  
*Miedo Súbito*

En la era de la integración vertical, el *star system* afecta a las tres ramas de la industria, reduciendo en numerosas ocasiones los riesgos a la hora de financiar un film. En muchas ocasiones las producciones se generan en torno a la figura de la estrella, de modo que como Balio establece en el texto *Grand Design* (1984),

At the production level, the screenplay, sets, costumes, lightning and makeup of a picture were designed to enhance a star's screen persona, which to say, the image of a star that found favor with the public. At the distribution level, a star's name and image dominates advertising and publicity and determined the rental price for the picture. And at the exhibition level, the costs of a star's salary and promotions were passed on to the moviegoers, who validated the system by plunking down a few coins at the box office.<sup>11</sup> (144)

La estrella crea así, un valor de mercado en torno a la película, pasando a ser la imagen visible de la producción. La estrella se convierte en una necesidad económica para la industria cinematográfica. Será entonces, la encargada de promocionar el film. “Las estrellas de cine reinan en la radio y la televisión [...] Lo patrocinan todo [...] Sus fotos reinan en primer plano sobre diarios y revistas. Su vida privada es pública, su vida pública es publicitaria.” (Morin, 1964: 8) El éxito del estrellato y las estrellas suele atribuirse a la manipulación del mercado, o lo que es lo mismo a la manipulación de la publicidad. Con

---

<sup>11</sup> En el nivel de producción, el guión, decorados, vestuario, iluminación y maquillaje de una película, era diseñado para acentuar la presencia de la persona cinematográfica de la estrella, es decir, la imagen de la estrella conocida por el público. A nivel de distribución, el nombre de la estrella y su imagen dominan la propaganda y la publicidad, y determinan el valor comercial de la película. En el nivel de exhibición, el costo del salario de una estrella y la promoción, dependen del público, que valida el sistema invirtiendo algunas monedas en la taquilla. (Traducción Propia)

meses de antelación al estreno de un film, los estudios comienzan a hacer visible a la estrella. Cuando un actor o actriz participa en una película, el estudio se encarga de ir dando a conocer a la estrella a través de publicaciones en revistas nacionales o suplementos en los periódicos, de este modo el público se irá familiarizando poco a poco, no solo con el personaje del nuevo film, sino con la estrella y el personaje construido en torno al actor. “En primer lugar, el *star system* es fabricación. La palabra es usada espontáneamente por Carl Laemmle, el inventor de las estrellas «La fabricación de las estrellas es cosa primordial en la industria cinematográfica» (Morin, 1964: 160) Remarcando la idea que ya Laemmle había establecido de que la estrella se fabrica, Balio cita en su texto *Grand Design* (1984)

A star was not born, but made. Hair was bleached or dyed, and, if necessary, to ‘open’ the eyes, eyebrows were removed and penciled in above natural line. Studio-resident dentist, expert at creating million-dollar smiles, capped teeth or fitted them with braces. Cosmetic surgery was often advised to reshape the nose of a new recruit or tighten her sagging chin. A starlet was taught how to walk, smile, laugh and weep.<sup>12</sup> (164)

En muchas ocasiones los estudios tuvieron que construir personalidades estelares desde cero, y poseían todas las medidas necesarias para ello. Vemos en actrices como Greta Garbo, como su llegada a Hollywood supuso un cambio espectacular en cuanto a su apariencia física. Garbo era una gran actriz y por consiguiente debía ser la gran estrella de la Metro, pero su aspecto era demasiado vulgar para los estudios. Pasado apenas un año desde su llegada a América, vemos como su apariencia cambia de manera radical (Imagen 6), pasa de ser una joven actriz sueca a una de las estrellas más brillantes de Hollywood.



Imagen 6. Greta Garbo antes y después

---

<sup>12</sup> Una estrella no nace, se hace. El pelo se decoloraba o teñía, si era necesario, para ‘abrir’ los ojos, desaparecían las cejas y se dibujaban con lápiz sobre la línea de nacimiento natural. Los dentistas de los estudios, eran expertos en crear sonrisas perfectas, colocando fundas o alineando los dientes con aparatos. La cirugía estética se recomendaba para remodelar la nariz del recién reclutado o aumentar su barbilla hundida. A una *starlet* se le enseñaba a caminar, sonreír, reír y llorar. (Traducción Propia)

Se crea así una imagen estándar, común principalmente a todas las actrices-estrellas de Hollywood, todas debían presentar una serie de rasgos similares, pelo rubio, cejas extremadamente finas, ojos abiertos y prominentes pómulos. (Imagen 7, 8 y 9)



Imagen 7. Marlene Dietrich  
ca. 1930



Imagen 8. Joan Crawford.  
ca. 1932



Imagen 9. Bette Davis.  
ca. 1935

La transformación física que sufrían, favorecía a la creación de un personaje que se alejaba de su verdadera persona, creando así una imagen perfecta que los estudios elevaban a la categoría de divinidad. Como se indica en el texto *La Imagen Congelada*, “La industria del cine ha vivido de la explotación continuada de rostros cuerpos y mil sueños; y bien clara tenía su influencia en ciudadanos de cinco continentes.” (Martín, 1994:41) Este nuevo personaje, esta estrella, era ahora la usada como símbolo de calidad para los films de un estudio. La estrella será la encargada de llevar el peso, no solo de la producción sino también de la promoción

Utilizando como ejemplo la figura de Joan Crawford, haremos un breve análisis de la presencia del actor en el cartel cinematográfico como medio de promoción del film, y como ésta va variando según se va consolidando su status de estrella. Considerando que la actriz previamente citada desarrolló su carrera a lo largo de ochenta films y casi cuatro décadas ininterrumpidas, el paso de actriz prácticamente desconocida a estrella se aprecia claramente. El caso de Crawford, sin embargo es algo particular, dado que su carrera alcanzó el punto álgido a mediados de la década de los treinta, viviendo así un rápido ascenso al estrellato que se refleja en los carteles que se analizarán a continuación. Se ha procedido a seleccionar los carteles cinematográficos pertenecientes al estreno norteamericano de distintas películas comercializadas en un periodo de diez años, en los que se puede constatar el rápido desarrollo de la estrella. En primer lugar nos encontramos con el cartel de la película *París* (Paris, Edmund Goulding, 1926), en este

caso predomina ante todo el título del film, seguido por el nombre del director y productor. (Imagen 10) Hay que tener en cuenta que Joan Crawford llevaba apenas un año en contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer, por lo que asistimos a una de sus primeras películas, ya desde este momento su presencia en el film queda constatada en el cartel del mismo. Sin embargo no posee aún el carácter estelar que la convertirá en la protagonista de los carteles de sus films, a pesar de interpretar un personaje protagonista. A continuación encontramos el cartel de *Bajo la lluvia* (Rain, Lewis Milestone, 1932) en este film el protagonismo de Crawford es indiscutible, ya desde la promoción del film a través del cartel queda clara (Imagen 11), en este caso su nombre aparece en letras blancas por encima del título, ocupando un mayor espacio que el propio título del film, del mismo modo, la imagen utilizada pertenece a un retrato de la protagonista que ocupa las tres cuartas partes del cartel. Aquí se puede constatar como el rostro y el nombre de la estrella devora el cartel publicitario, en éste, el título apenas cuenta. A partir de este momento se empieza a atribuir el film a la estrella. Este fenómeno se puede apreciar aún más claramente en el último cartel a comentar, en este caso se trata de la película *Así ama la mujer* (Sadie McKee, Clarence Brown, 1934). Crawford, la cual encarna el personaje principal que lleva por nombre Sadie McKee, es también la protagonista del cartel publicitario, (Imagen 12) vemos como su rostro ocupa casi la superficie por completo. Su nombre situado en la parte inferior en letras visiblemente más grandes que el título, destacando en la composición. Su apellido y su rostro son los únicos elementos que el público necesita para reconocer a la estrella, y lo que los estudios utilizan como reclamo a la hora de promocionar el film.



Imagen 10. Cartel cinematográfico  
*París*



Imagen 11. Cartel cinematográfico  
*Bajo la Lluvia*



Imagen 12. Cartel cinematográfico  
*Sadie McKee*

Las estrellas se convierten en un producto manufacturado, en una mercancía que se utiliza en beneficio de los estudios. Su vida privada se prefabrica y controla, ésta posee siempre eficiencia comercial, es decir, publicitaria. Entre los años treinta y cuarenta, las estrellas eran contratadas por los estudios bajo contratos de máximo siete años de duración, y durante ese periodo, el estudio poseía en exclusiva todos los servicios del actor. La estrella no es solo un sujeto que se famosa y promociona, sino que se convierte también en un objeto de publicidad, dominando no solo la publicidad cinematográfica, sino que su imagen se atribuye también a anuncios de perfumes, jabones o tabaco. “La estrella es una mercancía total, no hay un centímetro de su cuerpo ni una fibra de su alma, ni un recuerdo de su vida que no pueda arrojarse al mercado.” (Morin, 1964: 162)

El *star system* consideraba a los actores, y a las estrellas en particular, como un objeto más de los producidos por los estudios. Estos debían estar a disposición de la industria en todo momento. Aunque a mediados de los años treinta, siguiendo a los guionistas, un grupo de dieciocho actores entre los cuales se encontraban Ralph Morgan y Boris Karloff, decidieron crear la *Screen Actors Guild*, el primer sindicato de actores, esto no cambió la situación, dado que los actores seguían manteniendo la misma relación con el proceso de producción. Será con el fin del sistema de estudios en los años cincuenta, cuando se pondrá fin al *star system* como fábrica de estrellas.

### **2.3.2 Actor-estrella entidad divina**

Las estrellas eran consideradas seres superiores, eran héroes contemporáneos, ídolos de masas. El cine derivó el *star system* del modelo teatral, y con ello la concepción de estrella como símbolo del éxito. Las estrellas son abanderadas del conocido “sueño americano”, el mito del éxito, en el que cualquier ciudadano de a pie puede alcanzar la cima, sin restricción alguna. Se genera así una mitología cinematográfica en la que los actores-estrella constituyen la columna vertebral, convirtiéndose en los adorados dioses. Morin define el mito como “conjunto de conductas y situaciones imaginarias” (1964: 44) la vida de los actores pasa a convertirse en una nueva religión que poco a poco va ganando fieles. A modo de creencia casi religiosa, las estrellas son los dioses generadores, y dictadores de distintas pautas morales y de comportamiento seguidas por una sociedad recién salida de la depresión. Las estrellas encarnaban las fantasías de la sociedad, eran referentes sociales, y en algunos casos hasta personales, sus vidas novelescas son la envidia de todo ser humano. El público es el encargado de convertir a las estrellas en dioses, sin embargo es el *star system* el que los construye, prepara, dispone, acostumbra y

ofrece a la fábrica. “La estrella responde a una necesidad adictiva o mítica que el *star system* no crea. Pero sin el *star system* dicha necesidad no encontraría sus formas, sus soportes, sus afrodisiacos”. (Morin 1964: 159)

Uno de los factores principales que llevan a las estrellas a adquirir este carácter divino, es la identificación del espectador con lo que ve en la pantalla. Las estrellas reflejan los sueños y aspiraciones de una sociedad que busca esperanza en un nuevo mundo visual recién estrenado. A pesar de que el público conoce la realidad humana de los actores, ésta se mezcla con las situaciones imaginarias de los personajes, otorgándole a la estrella una entidad divina en la que realidad y ficción forman parte de un todo indivisible. Es por ello que como afirma Morin, la realidad cinematográfica de la estrella es muy distinta a la del actor. Esta dicotomía entre actor y estrella queda clara en su texto *Las Estrellas Cinematográficas* (1964):

La estrella está hecha de una materia mezcla de vida y de sueño. Se encarna en los arquetipos del universo novelesco. [...] Modelo y modelada, exterior e interior al film, determinante pero determinada por él, la personalidad sincrética donde no se puede distinguir a la persona real, a la persona fabricada por la fábrica de sueños y a la persona inventada por el espectador; potencia mítica convertida en potencia real, ya que es capaz de modificar film y guiones o de dirigir el destino de sus admiradores, la estrella posee la misma doble naturaleza que los héroes de las mitologías, postulantes a la divinidad, genios activos, mitad hombres, mitad dioses. (125-126)

De este modo, la entidad humana del actor queda a un lado, la estrella cobra protagonismo y con ella su carácter divino. No se entiende el concepto de estrella sin que éste se encuentre aparejado al de ser supremo. Sin embargo, es el público el que confiere tal carácter a la estrella, sin el público, el actor no sería considerado estrella y por tanto no sería el ser divino que Morin plantea; “Las estrellas son como dioses: todo y nada. La sustancia divina que colma esa nada es el amor de los humanos” (1964:127). El carácter divino traspasa la pantalla, y este se ve reforzado por la búsqueda de identificación del espectador en la estrella. El público tiene la necesidad de parecerse lo más posible a la divinidad, y esto se produce gracias al acercamiento de las estrellas al público. Su culto se nutre, según Morin, gracias a:

Las publicaciones especializadas. Si bien no existen revistas de teatro, de danza, de canto, consagradas a los actores, a los bailarines, a los cantantes, las revistas de cine se consagran en lo esencial de las estrellas. En comunicación regular, oficial e íntima con el reino de las estrellas, derraman sobre los fieles todos los elementos vivificantes de la fe: fotografías, chismes, entrevistas, vidas novelescas, etcétera. (1964: 83)

No debemos olvidar que como estrategia de marketing, era indispensable que el público conociera y reconociera a las estrellas, las entrevistas, las publicaciones en revistas, y los chismes, según Morin, son los que alimentan a los fieles. Haciendo ver al público que se encuentra más cerca de la persona detrás de la estrella que de la propia estrella. Sin embargo no cae en la cuenta de que la persona de la estrella es una pantalla que protege al actor como ser humano, y que posee características que, en ocasiones difieren de la realidad de los actores. Es en este punto en el que el público confunde persona y personaje, un caso claro lo podríamos observar en la persona de Joan Crawford, el público la identifica con la mujer fuerte, dura, independiente y casi masculina de sus films. Como el mismo Morin afirma:

La estrella es el actor o la actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica – es decir, divinizada y mítica- de los héroes de cine, y que, recíprocamente, enriquece esta sustancia mediante un aporte que le es propio. Cuando se habla del mito de la estrella se trata, en primer lugar, del proceso de divinización que sufre el actor de cine y que lo convierte en ídolo de las multitudes. (1964: 45)

Por lo que no sería de extrañar que se produjera un fenómeno de asimilación entre persona y personaje, en el que prevalece el personaje estelar al que se le confieren características divinas procedentes de la pantalla, creando así un personaje heterogéneo totalmente diferenciado del actor. “La estrella no es solo una actriz. Sus personajes no son solo personajes. Los personajes de un *film* contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la propia estrella contamina a sus personajes” (Morin, 1964: 41) Esta asimilación hace que el aturrido espectador no sepa discernir entre realidad y divinidad. Llegados a este punto, la vida pública y privada del actor colisiona, creando una imagen más cercana a lo ficticio y novelesco que a la realidad. “Aquí, la estrella se confunde con su imagen de la pantalla y la trasciende: al integrar las virtudes morales de los héroes cinematográficos” (Morin 1964: 101) Sin embargo es esta la imagen de la que el espectador se hace fiel seguidor, sin comprender que la estrella es un ser humano. El público, fiel devoto, cree en una imagen, sin contemplar que la naturaleza mortal detrás de la pantalla estelar sufre el paso del tiempo.

Como en todo culto, el creyente desea que su dios lo escuche y responda a sus plegarias. En el caso de las divinidades cinematográficas, esta utopía es mucho más factible. La admiración y el amor profesado por los fieles se materializa de manera casi religiosa a través del correo. “El correo lleva a las estrellas confidencias múltiples, [...] entregan así su vida [...] a la magnánima atención de la estrella” (Morin 1964: 101) Los fans son fieles devotos que buscan el contacto con sus ídolos, en muchas ocasiones para sentirlos más cerca, como amigos o conocidos, de este modo se engaña, dado que no es un sentimiento

recíproco. Pero de igual manera que al realizar una ofrenda a cierto santo nuestro espíritu se queda en paz, los fans necesitan realizar esta ofrenda en forma de carta. En el texto de Morin encontramos algunos testimonios que dan fe de ello, una joven alegaba: “Joan Crawford es mi buena estrella, la siento cerca de mí, parecida a una diosa, en mis horas más sombrías” (1964: 101) Las estrellas pasan así a ser objetos de admiración y sujetos de culto en torno a los cuales se construye una suerte de religión.

Hay, sin embargo, casos de estrellas con las que el público rara vez logra identificarse, esto ocurre con las estrellas primitivas, las estrellas del cine mudo que se proyectan como seres etéreos, divinos, perfectos. Encapsulados en una pequeña burbuja que los aleja de la realidad y los coloca como seres inalcanzables. Este distanciamiento se debía principalmente a su alejamiento de la realidad, pues al no hablar, creaban una barrera entre realidad y ficción. Por ello se puede afirmar, que las estrellas comienzan a adquirir un carácter divino cuando estas empiezan a hablar a principios de los años treinta, y así, a manifestarse de una forma más cercana a la realidad. El *star system* se encargará de explotar a partir de este momento a las estrellas, admiradas y adoradas por cantidades ingentes de espectadores que se acercarán atraídos por su dios a las salas cinematográficas.

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha necesitado creer en algo o en alguien. En un mundo en que la divinidad celeste se plantea casi de una manera utópica, las personas necesitan aferrarse a algo más terrestre. Como el propio Bernard Shaw afirma: *El salvaje adora ídolos de madera y piedra; el hombre civilizado, ídolos de carne y hueso.*

#### 2.4 EL ACTOR COMO INTÉRPRETE EN EL CINE CLÁSICO

En apartados anteriores, hemos tratado la figura del actor hollywoodiense y su relación con el desarrollo de la industria cinematográfica. Sin embargo, no sólo es el actor el que contribuye al desarrollo de la industria, sino la industria la que propicia la consolidación de la interpretación cinematográfica. A principios del siglo XX, el recién nacido espectáculo se nutría principalmente de actores y directores teatrales. En las películas primitivas de Edison vemos como la cámara permanece fija, y son los actores los que entran y salen de plano, como si de una caja escénica se tratara y la cámara se colocara en el patio de butacas. Por ello, la presencia de elementos teatrales en el cine se remonta a los orígenes, el cine primitivo mantuvo una absoluta relación de dependencia respecto del arte escénico, ya que era el medio más cercano y en torno a cuyo modelo se configuran los films

durante casi sus primeros veinte años. Con la consolidación del MRI<sup>13</sup> (Modo de Representación Institucional) se abandona la frontalidad del cine primitivo, sin embargo, las huellas de la teatralidad se mantienen patentes hasta la llegada del sonoro. El cine no se despojará de la influencia teatral hasta la década de los cincuenta, cuando comienza a desarrollarse El Método propiamente cinematográfico. Este llega a Estados Unidos de la mano de la compañía rusa de Constantine Stanivlaski a mediados de la década de los veinte.

Como el propio Dyer establece, “la representación es lo que hace el interprete además de las acciones/funciones que representan en la trama y del papel que deben interpretar. La actuación es como se hace la acción/función, como se representa un papel”. (2001: 171) Por ello se ha decidido dedicar un apartado al desarrollo de la interpretación cinematográfica. Como el autor anteriormente citado afirma, “los sistemas de actuación son: la expresión facial, la voz, los gestos (sobre todo de manos y brazos, pero también de las extremidades, como el cuello o las piernas); la postura del cuerpo, el movimiento corporal”. (2001: 172) Estos sistemas de actuación varían a lo largo de la historia, junto con el desarrollo que vive la industria cinematográfica. La incorporación de nuevas técnicas como el sonido, y la posibilidad de rodar películas de mayor duración, harán que la interpretación vaya evolucionando.

#### **2.4.1 1920-1930: De Broadway a Hollywood**

En un primer momento las personas que aparecían en las películas no eran más que gente sin ningún tipo de formación teatral haciendo de sí mismos. Con el tiempo, comenzaron a incorporarse actores de teatro rechazados, que buscaban suerte en el nuevo invento. La falta de experiencia y en muchos casos la falta de talento, acompañado de un inexistente método interpretativo, hizo que mucho de estos ‘actores’ tomaran como referencia los modos de interpretación teatrales. El resultado fue un estilo basado en la exageración gestual e histriónicos movimientos faciales. Será Griffith el encargado de dirigir esta exagerada interpretación hacia el naturalismo, como se establece en el texto *Looking at the Movies* (Barsam y Monahan, 2010)

Because the cinema was silent during this period, Griffith worked out more-naturalistic movements and gestures for his actors rather than training their

---

<sup>13</sup> Convenciones o normas estandarizadas que se adoptan en la década de los diez, se toma como referencia la película *El Nacimiento de una Nación*, de G.W. Griffith (1915). En esta se empieza a utilizar un lenguaje cinematográfico codificado, con el fin de dotar de cierta coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal al film.

voices. The longer stories of such feature-length films [...] gave the actors more screen time and, therefore, more screen space in which to develop their characters. Close-ups required them to be more aware of the effect that their facial expressions would have on the audience, and actors' faces increasingly became more important than their bodies.<sup>14</sup>(277)

Con el descubrimiento y la implementación de los principios de la interpretación cinematográfica establecidos por la actriz Lillian Gish y su mentor Griffith, pronto numerosos actores del momento se vieron influenciados. Podemos destacar entre ellos a Emil Janning y a Louise Brooks. Entre otras cosas, Griffith expandió el repertorio gestual del cine, y con ello creó una estética melodramática, como Kuleshov establece:

In the case of Griffith, actors did not simply bulge-out their eyes, say, at some horror, but performed other movement more accurately communicating their state of being. The biting of lips, rumination, the twining of the hands, the touching of objects, and so on, are the characteristic signs of the Griffith performance.<sup>15</sup> (1974: 94)

Durante las primeras décadas, la actuación cinematográfica, así como el desarrollo de la inminente industria se produjo muy rápidamente. Este crecimiento se frenó en seco cuando en 1928 llega el sonido. Esto conmocionó la industria, ya que como advierte Panofsky en su texto *Estilo y Material en el cine* (1976):

Los más notables progresos se llevaron a cabo en la puesta en escena, la iluminación, el trabajo de la cámara, la planificación y la interpretación propiamente dicha del actor. [...] Los adelantos en la técnica de actores sufrieron una brusca interrupción con la invasión del cine hablado; tal manera que el estilo de interpretación de los films mudos puede considerarse ya a partir de este momento, retrospectivamente, como un arte perdido. (162)

La interpretación melodramática será la empleada en el ambiente hollywoodiense hasta la aparición de El Método. Este tipo de interpretación puede definirse como el uso de gestos según su simbolismo expresivo y afectivo. En el melodrama estas emociones también son categorías morales, lo que hace que esta representación melodramática se aparte del modo de actuar del Método. Sin embargo, ambos tienen un punto en común, y es que dan primacía a la vida emocional de un personaje.

---

<sup>14</sup> Como el cine era mudo en este periodo, Griffith preparó a sus actores en cuanto a movimientos y gestos más naturalistas en vez de entrenar sus voces. La aparición de los largometrajes y las historias más largas [...] dotaba a los actores de mayor tiempo en pantalla y por tanto, de mayor tiempo para desarrollar sus personajes. Los primeros planos requerían que los actores fueran más conscientes del efecto que tendría su expresión facial en el público, de este modo las caras de los actores fueron cobrando cada vez más importancia que su cuerpo. (Traducción Propia)

<sup>15</sup> En el caso de Griffith, los actores no solo abrían los ojos de manera desmesurada para representar el miedo, sino que realizaban movimientos más precisos que indicaban su estado de ánimo. Morderse los labios, mover la boca, entrelazar las manos, tocar objetos, y demás, eran las señas características de la interpretación de Griffith. (Traducción Propia)

Con la aparición de sonido, muchas grandes figuras del cine mudo dejaron de serlo. Es en este momento cuando los estudios, para llenar el vacío dejado por estas personalidades, comienzan a buscar actores en los escenarios de Broadway, profesionales como Paul Muni, James Cagney o Spencer Tracy. Esta idea la encontramos nuevamente en el texto de Panofsky, “El advenimiento del cine hablado, al reducir, sino abolir, esta diferencia entre la interpretación de actor de cine y la interpretación de teatro, puso así a los actores y actrices de cine mudo en un serio problema.” (1976: 163) La gran mayoría de actores teatrales que se incorporaban a la industria, se tomaban en serio su trabajo cinematográfico, y trabajaban a fondo sus personajes, llegando a investigar el contexto histórico del guión, la gestualidad del momento y las cuestiones técnicas. Entre cine y teatro existe una diferencia digna de resaltar, mientras que en el cine el trabajo es discontinuo, y el actor tiene tiempo de prepararse entre escena y escena, en el teatro esto desaparece. Los actores de teatro, generalmente desarrollan su trabajo de manera continua el tiempo que dura la representación. Esto supone que el actor teatral debe trabajar el personaje en profundidad, ya que debe mantenerlo durante todo el espectáculo. El actor cinematográfico del momento, no necesitaba sin embargo, una preparación previa tan intensa.

Con la incorporación del sonido a los films, los estudios se vieron obligados, no solo a desarrollar películas con diálogos, lo que suponía un importante cambio frente al ya establecido modelo cinematográfico silente. Sino incorporar a la estructura industrial, profesionales que ayudaran a los actores encontrar su voz, así como ayudar a los actores extranjeros a pronunciar correctamente. Los directores también se vieron afectados por estos cambios, y tuvieron que empezar a ensayar con los actores antes de rodar. Muchos actores y directores no superaron la transición al mundo sonoro.

#### **2.4.2 1930-1940: El nacimiento de las estrellas**

En la década de los treinta, predomina el empleo del sistema o método melodramático establecido por Griffith y Lilian Gish en la década anterior. La aparición del sonido hizo que todos los avances que se habían hecho en busca de una interpretación naturalista desaparecieran. Ahora los actores debían enfrentarse a un nuevo tipo de interpretación que incluía el diálogo. Cuando los actores empiezan a hablar, la interpretación se vuelve más realista, por lo que deben dejar a un lado la exagerada gestualidad propia del cine mudo. Los métodos para construir una nueva interpretación naturalista migraron de Broadway a Hollywood. Con ello, llegaron a Hollywood muchos actores formados en los

escenarios, que vieron como sus métodos teatrales eran perfectamente válidos en el cine sonoro.

After the coming of sound no longer saw acting on stage as fundamentally different from acting on screen. Finding quantitative rather than qualitative distinctions in this later period, they discuss the need to adjust gestures and vocal delivery [...] and the fact that film acting required more training, experience, and concentration.<sup>16</sup> (Lovell y Krämer, 1999: 36)

Según avanzaba la década, y el espectáculo cinematográfico se acercaba a su época de esplendor, el teatro iba poco a poco decayendo. Ante esta situación los directivos de los estudios, que en un primer momento habían acudido a intérpretes teatrales para sus primeros films, se vieron en la necesidad de cambiar de estrategia para encontrar nuevos talentos. A partir de este momento, los estudios incorporan programas de entrenamiento actoral. Los primeros directores de diálogo y *acting coaches*, se incorporaron a la industria en 1933, cuando la Paramount contrató a la veterana directora y productora escénica Lillian Albertson. Ésta se convertiría en la ojeadora del estudio y será la encargada de preparar a los actores que formarán parte de la plantilla del mismo.

Con el Sistema de Estudios ya consolidado, y con la incorporación de departamentos que preparaban a los nuevos talentos, se desarrolla el Sistema de Estrellas. Muchos de los actores que se convertirán en las grandes estrellas de los estudios eran modelados desde cero por el mismo. Comenzaban su formación en las escuelas de los estudios, para pasar posteriormente a estar bajo contrato en el mismo estudio. Muchos autores han querido ver en estos actores, una baja calidad interpretativa. Como establece Dyer:

En el cine sonoro, los actores casi siempre interpretaban personajes, aunque con las estrellas (e incluso podríamos argumentar con los actores de personaje) la tendencia simultánea de interpretarse a «sí mismos» era igual de fuerte. Un estilo de actuación que se parece más a la relación cotidiana y la adaptación a los tipos sociales facilitó este proceso. (2001: 178)

Esto se debe principalmente a que los estudios aprendieron a explotar la imagen de un actor. Creando un personaje ficticio que encarnaba todas las características de los personajes que interpreta en la pantalla. En primer lugar, la estrella era ante todo intérprete. Y como el texto de Martín subraya, “Las estrellas existen porque hacen películas. La pantalla es su primera razón de ser [...] Para conseguir esa condición se necesita trabajo duro y constante que moldee una materia prima imprescindible”

---

<sup>16</sup> Tras la llegada del sonido las diferencias entre actuar en el teatro o en la pantalla fueron desapareciendo. Encontramos diferencias cuantitativas en vez de cualitativas en este periodo, ahora se discute la adecuación de gestos y la modulación de la voz [...] y el hecho de que la interpretación cinematográfica requería mayor entrenamiento, experiencia y concentración. (Traducción Propia)

(1994:52) Las estrellas eran actores, y muchas de ellas de gran talento lo que les llevará a desarrollar una interpretación característica, como el propio Dyer afirma,

Una estrella tendrá un estilo de interpretación particular el cual, mediante su familiaridad, impregnará la interpretación que proyecta en cualquier película. El repertorio específico de gestos, entonaciones, etc. que establece una estrella en cierto número de películas contribuye al significado de su imagen tanto como el elemento 'inerte' de su apariencia, el particular sonido de su voz o el estilo de vestir. (2001: 182)

Hay que recordar que en este momento, los estudios modelaban la imagen de la estrella a través de los guiones que interpretaban. "A movie star is two people: the actor and the character/characters he or she has played. In addition, the star embodies an image created by the studio to coincide with the kinds of roles associated with the actor."<sup>17</sup> (Barsam y Monahan, 2010: 280) Como ya hemos visto en apartados anteriores, el actor en muchos casos, no podía negarse a interpretar el guión que le imponía la directiva del estudio.

En esta década, el lenguaje cinematográfico vive una época de fuerte desarrollo. Los avances técnicos, la mejora de las cámaras y las lentes de gran angular, permitió que la interpretación se dirigiera ahora hacia una nueva forma mucho más realista. Como Naremore afirma en su texto *Acting in the Cinema* (1990), el primer paso hacia un realismo psicológico que cobrará mayor importancia a partir de la década de los 50 con la implantación del Método, es el uso de primeros planos. Con el desarrollo de las lentes, ahora el espacio de planificación escénica es mucho mayor, lo que dota de mayor libertad a los actores. Del mismo modo, que se ven limitados expresivamente, ya que ahora la histriónica gesticulación queda fuera de lugar. Dando paso así, a una interpretación mucho más intimista y detallista en la que la expresión se reduce al más puro realismo, sin necesidad de imitar los arquetipos iconográficos establecidos en la época muda.

The first step facilitating the change toward psychological realism was to shorten the distance between actors and camera. Prior to 1909, scenes were usually played up to a line draw perpendicular to the lens axis at a distance of twelve feet, with the camera set at eye level; soon afterward, a 'nine-foot line' came into vogue, so the standard group shot framed the upper three quarters of the actor's bodies, with the camera at chest height. The screen bow seemed a Bazinian mask, suggesting a word beyond its edges and giving the spectator s sense of being in the theatrical space. The new arrangement facilitated a wider, more subtle range of gesture and allowed greater variety in the staging of entrances and exits. Actors could turn their backs when they moved into the foreground; eventually they walked in and off from behind the camera, something they had done previously only in films shot outdoors, By these means, the movements of players could be

---

<sup>17</sup> Una estrella cinematográfica es dos personas; el actor y el personaje/personajes que él o ella interpreta. Además, la estrella personifica la imagen creada por los estudios para coincidir con el tipo de papeles relacionados con el actor. (Traducción Propia)

rigorously subordinated to a narrative economy. [...] Equally important, the actors could now pose in conversational situations, allowing the camera to focus on extended emotional exchanges between two characters at close quarters.<sup>18</sup> (38-39)

Se irá así avanzando hacia una interpretación realista, mucho menos teatral. Si bien en los años treinta aún quedarán retazos del pasado mudo, especialmente en los actores que sobrevivieron a la transición, la interpretación se irá despojando de ellos a lo largo de la década.

### 2.4.3 1940-1950: En busca de un método, Stanislavski

Durante la era de los estudios, la interpretación y el *star system* se convirtieron prácticamente en sinónimo. A pesar de que existía una variedad de estilos interpretativos, el énfasis recayó sobre la persona de la estrella y su efecto en la taquilla, prestando más atención al producto que al proceso interpretativo. Con la regularización del proceso de producción, se fue estableciendo también un método interpretativo. Mientras tanto en Broadway, los actores se iban acercando hacia la técnica rusa conocida como El Método. Este nuevo modo de interpretación, no llegó a Hollywood hasta los años cincuenta, pero supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la interpretación cinematográfica de la era de los estudios. Ésta se basó durante los años treinta y también en la década de los cuarenta, en el *star acting*. La incorporación del Método dará lugar a un nuevo estilo en el que los actores recurrían a sus experiencias personales, así como a sus sentimientos y emociones para convertirse en el personaje. Como vemos, nuevamente se recurre a la experiencia teatral, que en la década de los cuarenta recibe la influencia de los nuevos cines europeos.

Como ya ocurría en la década anterior, a mediados de los años cuarenta, tras la finalización de la II Guerra Mundial, los espectadores reclaman un mayor realismo en las

---

<sup>18</sup> El primer paso que facilitó el cambio hacia el realismo fue acortar la distancia entre los actores y la cámara. Antes de 1909, las escenas eran planificadas en una línea perpendicular al eje de la lente a una distancia de doce pies, con la cámara colocada a la altura de los ojos; poco después, 'la línea a nueve pies' se puso de moda, entonces el plano estándar de conjunto enmarcaba las tres cuartas partes superiores del cuerpo del actor, con la cámara a la altura del pecho. La inclinación de la pantalla parecía una máscara Baziniana, que sugería un mundo más allá de los bordes del plano, lo que le daba al espectador la sensación de estar en un espacio teatral. Los nuevos avances facilitaron una mayor amplitud de gestos que permitió en cuanto a la puesta en escena, una gran variedad de entradas y salidas. Los actores podían dar la espalda cuando avanzaban hacia el primer plano; con el tiempo entraban y salían de detrás de la cámara, algo que habían hecho anteriormente solo en películas rodadas en el exterior. Por aquel entonces, los movimientos de los actores estaban rigurosamente subordinados a la economía narrativa [...] Igualmente importante, los actores podían ahora posar en situaciones coloquiales, permitiendo a la cámara centrarse en los amplios intercambios emocionales entre dos personajes de cerca. (Traducción Propia)

pantallas. Con la llegada de películas neorrealistas italianas, el público americano acostumbrado al cine de escapismo producido durante la época de la Depresión y desarrollado a lo largo de los años treinta, reclama un acercamiento al mundo real. Por ello, la interpretación necesita adaptarse a los nuevos géneros y por consiguiente a los nuevos guiones. En la época de la guerra predomina; el melodrama que trataba principalmente sobre parejas problemáticas a punto de separarse, y la trama podía situarse tanto un pasado histórico, como directamente relacionada con la historia contemporánea. La comedia y el musical, que se convirtieron en los principales género escapistas; el melodrama romántico basado en el impacto directo de la guerra en las parejas; y el recién inaugurado *film noir*, estos últimos serán los que cultiven mayores éxitos.

Throughout the 1940s, an increasing number of Hollywood films displayed an incipient darkness in tone, technique, theme, and narrative form, a style that came to be termed *film noir*. [...] The development of *film noir* into a distinctive period style in the 1940s was evident not only in the dark crime thrillers and hard-boiled detective films of the era but in many other genres and cycles as well.<sup>19</sup> (Schatz, 1999: 232)

Los personajes protagonistas de estas tramas, poseían un mayor desarrollo psicológico, quedando atrás los hasta entonces personajes arquetípicos y maniqueos. Para ello, el actor tuvo que recurrir a una interpretación desde lo psicológico, más que desde lo gestual. Ahora lo interesante es la sintetización emocional en los pequeños gestos, especialmente en las miradas captadas en un primer plano. Este modo de interpretación se alcanza a través del Método, que como explica el texto de Barsam y Monaham (2010), se basaba en un entrenamiento emocional y psicológico de los actores.

What Americans call Method acting was based on the theory and practice of Konstantin Stanislavsky, who cofounded the Moscow Art Theater in 1897 and spent his entire career there. Developing what became known as the Stanislavsky system of acting, he trained students to strive for realism, both social and psychological, and to bring their own past experiences and emotions to their roles. This intense psychological preparation required the actors' conscious efforts to tap their unconscious selves. On one hand, they had to portray living characters onstage; on the other, they could not allow their portrayals to detract from the acting ensemble and the play as a whole and as written text. Stanislavsky's ideas influenced the Soviet silent film directors of the 1920s—Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovzhenko, Lev Kuleshov, and Vsevolod I. Pudovkin—all of whom had learned much from D. W. Griffith's work. But they often disagreed about acting, especially about how it was influenced by actors' appearances and by editing,

---

<sup>19</sup> Durante los años cuarenta, cada vez más películas de Hollywood adquirían un tono más oscuro, técnica, temática y narrativamente, a este estilo se le conoce como *film noir* [...] El desarrollo del *film noir* como estilo predominante en los años cuarenta, era evidente no solo en los oscuros thrillers criminales y las duras películas de detectives del momento, sino también en muchos otros géneros y ciclos. (Traducción Propia)

which could work so expressively both for and against actors' interpretations.<sup>20</sup> (283)

El Método, más que establecer una serie de técnicas para alcanzar el realismo psicológico de los personajes, proponía, como afirma el texto de Maltby (1995) “a codifiable discipline, a teachable tradition, for acting.”<sup>21</sup> (258). El Método buscaba abolir la diferencia entre actor y personaje, y con ella, la artificialidad y el histrionismo de otras técnicas interpretativas que para Stanislavski eran una aproximación falsa al personaje. Los actores debían ahora, construir el arco psicológico del personaje. Conociendo su presente y su futuro, e introducirse ellos mismo en la vorágine emocional que atravesaba el personaje. La idea principal era que el actor se introdujera en la psique del personaje, obteniendo así una interpretación mucho más auténtica, creando una presencia pura del personaje en todo momento. El ego del actor queda subordinado así, al desarrollo del personaje, desapareciendo por completo.

#### 2.4.4 Caso de estudio: Joan Crawford

La interpretación cinematográfica vivió un gran desarrollo entre los años veinte y cincuenta. Muy pocos actores que comenzaron sus carreras en el cine mudo fueron capaces de traspasar la barrera del sonido y continuar satisfactoriamente en lo más alto de la industria cinematográfica. Como ya se ha comentado a lo largo del desarrollo del trabajo, la actriz Joan Crawford fue un caso excepcional. Por ese motivo hemos decidido utilizar su trabajo interpretativo para documentar la evolución a lo largo de las tres décadas anteriormente comentadas.

Joan Crawford llega a Hollywood a mitad de la década de los veinte, comienza interpretando a la auténtica *flapper* del momento en papeles secundarios. Pronto los estudios descubren su potencial, y en 1925 la MGM decide que Lucille LeSeur no era el nombre más adecuado para una potencial estrella. Al cambio de nombre le siguen las

---

<sup>20</sup> Lo que América llama interpretación del Método, se basaba en la teoría y práctica de Konstantin Stanislavsky, que cofundó el Moscow Art Theatre en 1897 y desarrolló allí su carrera. Desarrollando lo que hoy se conoce como sistema interpretativo Stanislavsky,, entrenó a sus alumnos especialmente en el realismo, tanto social como psicológico, así como en incorporar sus experiencias pasadas y emociones en su interpretación. Esta intensiva preparación psicológica requería el esfuerzo consciente del actor para llegar a su inconsciente. Por un lado tenían que retratar personajes reales sobre el escenario; por otro, su interpretación no podía quitarle el valor a la compañía ni a la obra en su conjunto y como texto escrito. La idea de Stanislavsky influyó en directores soviéticos de cine mudo de los años veinte —Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovzhenko, Lev Kuleshov, and Vsevolod I. Pudovkin— todos ellos habían aprendido mucho del trabajo de D.W. Griffith. Pero en numerosas ocasiones no estaban de acuerdo con su sistema de interpretación, especialmente en cómo ésta había influido en el aspecto de los actores y suprimido toda aquella expresividad que iba tanto a favor como en contra de la interpretación de los actores. (Traducción Propia)

<sup>21</sup> Una disciplina codificada y enseñar una tradición interpretativa. (Traducción propia)

primeras películas que la llevarán al estrellato a mitad de los treinta. Como se puede observar, la actriz comienza su carrera en el Hollywood silente. Esto dejará huella en su interpretación, y le acompañará hasta el final de su carrera.

Crawford posee unas características interpretativas muy marcadas desde el comienzo de su carrera. En la película muda *Virgenes Modernas* (*Our Dancing Daughters*, Harry Beaumont, 1928), vemos a una joven Crawford que posee la expresividad propia de este momento. En el film podemos observar como no necesitamos ver más allá de su rostro para comprender las situaciones. Crawford es una actriz fundamentalmente expresiva en cuanto a las miradas, sus ojos, así como su rostro, son capaces de mostrarnos sin un ápice de histrionismo los sentimientos por los que pasa su personaje. La presencia de la actriz en el film se articula a partir de planos muy cortos, primeros planos del rostro y planos medios que nos permiten apreciar su expresión corporal. En el minuto 37:03 (Imagen 13) del film podemos observar como Crawford, en un plano de apenas cinco segundos, despliega su capacidad expresiva a través pequeños movimientos faciales. Si bien lo que realmente llama la atención es su profunda mirada capaz de transmitir las emociones por las que pasa el personaje.



Imagen 13

En el minuto 38:25 (Imagen 14), volvemos ser testigos de la capacidad interpretativa de la joven actriz. En un primer plano de veinte segundos, desprovisto de intertítulo

previo y posterior, sin mediar palabra, es capaz de mostrar la situación emocional del personaje. En esta segunda escena, se hace mucho más patente el control de la mirada que poseía la actriz.



Imagen 14

Siendo una actriz formada en el cine mudo, Crawford supo incorporarse muy bien a la nueva forma cinematográfica consolidada a comienzos de los años treinta. Fue una de las pocas actrices que superaron la transición sin demasiados obstáculos. Crawford, cuyo nombre aparecía encabezando el reparto en la película anteriormente mencionada, rozaba ya a principio de los treinta el estrellato. Esta década fue sin duda la más prolífera de la actriz. A lo largo de los años treinta se desarrollará la personalidad cinematográfica de Joan Crawford, la estrella. Como ya hemos visto, el paso al sonoro supuso un cambio en la interpretación, ahora los actores debían incorporar los diálogos y aprender a modular la voz. Crawford se adaptó sin problemas, manteniendo algunos de sus elementos expresivos adquiridos en la época silente. Podríamos decir que en esta década se consolida su forma interpretativa como estrella. La seña de identidad de Crawford, serán sus grandes y expresivos ojos azules. En el film *Alma de Bailarina* (*Dancing Lady*, Robert Z. Leonard, 1933), vemos a la actriz como una intérprete completa, al nivel de los actores que llegaban del mundo del espectáculo. Es un film musical en el que Crawford baila, canta y actúa, podríamos considerarla lo que en Broadway se conoce como *Triple Threat*.

En el minuto 37:58 (Imagen 15) vemos un primer plano de la actriz, que a pesar de poseer una expresividad mucho más contenida que en su época muda, sigue haciendo gala de su dominio gestual.



Imagen 15

Continuando con su evolución en la época del Sistema de Estudios, encontramos en 1940 una Joan Crawford distinta a la de las décadas anteriores. A finales de los treinta se consolida su persona, un personaje ficticio a partir de la propia actriz. Crawford adquiere el status de estrella, al cual va aparejado una imagen que debe mantener. Físicamente se destacan sus hombros con el empleo de trajes con hombreras o vestidos que acentúen esta característica. (Imagen 16) Del mismo modo, se consolida la imagen de mujer fuerte, madura, y con carácter que la acompañará hasta el final de sus días. En su caso, se suma a la corriente interpretativa propia de la década, convirtiéndose en una actriz mucho más realista.



Imagen 16. Joan Crawford  
ca. 1945

En el film *Amor que mata* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947), podríamos hablar de una interpretación mucho más comedida, que apela al desarrollo psicológico del personaje, quedando así atrás, la concepción maniquea y arquetípica de décadas pasadas. El personaje encarnado por Crawford es ya, un personaje para la estrella y no para la actriz, de modo que le da la posibilidad de desplegar al máximo sus dotes interpretativas y mantener su glamurosa imagen. En este film volvemos a apreciar su capacidad expresiva y gestual, muchísimo más contenida que en los films anteriores, es capaz de transmitir en ciertas ocasiones el alma torturada de su personaje. Un buen ejemplo de ello transcurre en el minuto 1:25:31. (Imagen 17) En un plano medio aparecen los dos protagonistas, mientras uno está de espaldas, vemos exclusivamente los ojos de Crawford, que hablan por sí solos en un plano de veinte segundos de duración.



Imagen 17

La interpretación de Crawford a finales de los años cuarenta, como la de muchos de los actores de este momento, se acerca al planteamiento psicológico del personaje que desarrollarán los actores de El Método en la década de los cincuenta. En comparación con el estilo clásico de Hollywood, este nuevo sistema buscaba la construcción de los personajes desde dentro, desde la psicología del actor y sus emociones. De este modo, la interpretación técnicamente desarrollada en las décadas anteriores queda obsoleta. Esta nueva técnica interpretativa indaga en la psique de los actores en busca de los personajes, de modo que el intérprete como persona, debía desaparecer. Con este sistema, se busca que el actor llegue a la emoción más pura a través de la experiencia personal. De esta manera la interpretación sería realista, y no una mera recreación exterior a partir de gestos o movimientos. Estos serían ahora, consecuencia lógica de la situación interna del personaje. Como el propio Robert Mitchum expresó una vez:

I don't understand this Method stuff. I remember Laurence Olivier asking Dustin Hoffman why he stayed up all night. Dustin, looking really beat, really bad, said it was to get into the scene being filmed that day, in which he was supposed to have been up all night. Olivier said "My boy, if you'd learn to act you wouldn't have to stay up all night"<sup>22</sup> (1995: 247)

Las grandes estrellas hollywoodienses que desarrollaron su carrera en la época del Sistema de Estudios, no se sumaron al nuevo sistema interpretativo. Muchas de ellas continuaron su carrera como estrellas y, dejando la interpretación a un lado se convirtieron en personajes en sí mismos.

---

<sup>22</sup> No entiendo esta cosa del Método. Recuerdo a Lawrence Olivier preguntándole a Dustin Hoffman por qué había pasado toda la noche despierto. Dustin, hecho polvo, muy mal, dijo que era para meterse en la escena que iban a rodar ese día, en la cual se suponía que había estado despierto toda la noche. Olivier le dijo 'Chico, si hubieras aprendido a actuar no tendrías que haberte pasado toda la noche despierto'

### 3. CONCLUSIONES

En primer lugar, el establecimiento de la industria cinematográfica, así como del Sistema de Estudios condiciona a los actores hollywoodienses, ya que lo que se había iniciado como un espectáculo se convierte en una industria.

Los estudios son los encargados de modelar a las estrellas de una manera casi industrial, el actor queda así despojado de toda su realidad personal y pasa a ser un personaje más de la industria.

En el Sistema de Estudios el actor queda a disposición de la industria, que ejerce control no sólo sobre las películas que protagoniza sino que además influye en su vida privada.

El actor se mantiene sobre una fina línea en la que se distingue, por una parte el personaje y por otra la persona, estas se llegan a confundir dando lugar a un personaje más ficticio que real. Este fenómeno se ve reforzado por el público, que lo convierte en entidad divina.

La estrella, la divinidad adorada por el público no es más que un producto de la industria cinematográfica para beneficio de la propia industria. El actor desaparece para dar paso al personaje que soporta el peso de las producciones hollywoodienses. Por consiguiente, es la estrella la que determina el valor comercial del film.

La relación entre teatro y cine es más estrecha de lo que nos planteamos. El cine, al ser un invento posterior a la forma teatral recibe una herencia innegable. De este modo la interpretación cinematográfica, así como la calidad profesional del actor se desarrolla a partir de los principios teatrales. En ese sentido siempre irá el teatro un paso por delante.

El actor de Hollywood es un punto clave de la industria. A pesar de ser aparentemente un mero títere en manos del Sistema de Estudios, es uno de los elementos más complejos que forman parte de la industria. Los actores cinematográficos no son solo actores, sino que además son el engranaje encargado de hacer que la industria nunca deje de producir.

Finalmente, el cine es una gran industria nacida en un entorno capitalista, que busca su beneficio a través de los distintos elementos de la misma. Siendo los actores en este caso, la cabeza visible de un mecanismo mucho mayor que se esconde tras una fachada de paraíso ficticio. En él no todo es lo que parece, Hollywood no es siempre la brillante ciudad de las estrellas.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Allen, R. y Gomery, D. (1985) *Film History, Theory and practice*. New York: Alfred A. Knopf.
- Barsam, R. y Monaha, D. (2010) *Looking at the Movies, an introduction to film*. Nueva York: Norton and Company.
- Balio, T. (1995) *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. En *History of the American Cinema* (Vol. 5) Los Ángeles: University of California Press.
- Bowser, E. (1994) *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. *History of the American Cinema* (Vol. 2) Los Ángeles: University of California Press.
- Davis, R.L. (2001) *The Glamour Factory, Los grandes estudios de Hollywood*. Barcelona: Edición Casiopea.
- Dyer, R. (2001) *Las Estrellas Cinematográficas, Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Hornby, R. (2010) Stanivlaski in America. En *The Hudson Review*, 63 (2), 294-298. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25703776>
- Iglesias, P. (2007) *De las Tablas al Celuloide, Traspases discursivos del teatro al cine primitivo y al cine clásico de Hollywood*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Jewell, R.B. (2007) *The Golden Age of Cinema, Hollywood 1929-1945*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Koszarski, R. (1994) *An Evening's Entertainment, The age of the silent feature picture, 1915-1928*. *History of the American Cinema* (Vol. 3) Los Ángeles: University of California Press.
- Kuleshov, L. (1974) *Kuleshov on Film*. Los Ángeles: Univeresity of California Press.
- Lovell, A. y Krämer, P. (1999) *Screen Acting*. Londres: Routledge.
- Maltby, R. (1995) *Hollywood Cinema*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Martín, F.G. (1994) *La Imagen Congelada*. Gobierno de Canarias.
- McDonald, P. (2000) *The Star System, Hollywood's production's of popular identities*. Londres: Wallflower Paperback.

- Moix, T. (1973) *Hollywood Stories II*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Moix, T. (1995) La Edad de Oro del Star System. En T. Moix. *La Gran Historia del Cine*. (906-919) Madrid: Blanco y Negro.
- Morin, E. (1964) *Las Estrellas del Cine*. Buenos Aires: EUDEBA
- Naremore, J. (1990) *Acting in the Cinema*. Los Ángeles: University of California Press.
- Oliva, C. y Torres, F. (2012) *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Panofsky, E. Estilo y material en el cine. En F. Tomás. (1976) *Contribuciones al análisis semiológico del film*. (147-170)
- Pérez, J. (2004a) Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. En *Arbor*, 177 (699-700). 573-594. [versión electrónica]
- Pérez, J. (2010) La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. EN *SIGNA*, 19. 35-32. [versión electrónica]
- Sánchez-Biosca, V. y Benet, V. (1994) Las estrellas: un mito en la era de la razón. Archivos de la Filmoteca. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1994, 18, 5-10.
- Schatz, T. (1999) *Boom and Bust, American Cinema in the 1940's. History of the American Cinema* (Vol. 6) Los Ángeles: University of California Press.
- VV. AA. (1995) *Historia General del Cine: América (1915-1928)*, vol. 4. Madrid: Ed. Cátedra.
- VV. AA. (1996) *Historia General del Cine: América (1932-1955)*, vol. 8. Madrid: Ed. Cátedra.

#### 4.1 FILMOGRAFÍA

- Virgenes Modernas* (Our Dancing Daughters, Harry Beaumont, 1928)
- Alma de Bailarina* (Dancing Lady, Robert Z. Leonard, 1933)
- Amor que Mata* (Possessed, Curtis Bernhardt. 1947)