



Las Estrellas:
un mito
en la Era
de la Razón

VICENTE SÁNCHEZ - BIOSCA

VICENTE J. BENET

En un reciente artículo, George Steiner¹ subrayaba la abundancia de mitos griegos en nuestra Europa, al tiempo que se preguntaba el porqué de la paradójica debilidad occidental en la creación de nuevos mitos en los últimos tiempos; en medio de esta llamativa escasez, brillaba la sorprendente figura de Don Juan como uno de los pocos generados por nuestro entorno no heredado del mundo grecorromano. Ahora bien, el desfallecimiento mitológico de Europa, y por extensión de todo Occidente, al menos desde la caída del marxismo parece contradicho por acaso el mayor edificio de relatos que el siglo veinte haya contado: el cine de Hollywood. Sería complejo desentrañar hasta qué punto las obras cinematográficas que se extienden a lo largo de varias décadas han logrado consolidar una mitología en su sentido más poderoso. El fenómeno —como es bien sabido— llamó la atención de Edgar Morin en su obra ya clásica *Les stars*²: en ella se preguntaba el autor por la presencia del mito de las estrellas cinematográficas en la época de la razón. La idealización y espiritualización de las estrellas, su conversión en objeto de culto y, por tanto, expresión de una religión embrionaria o incluso la suposición de inmortalidad para sus cuerpos entraría en franca contradicción con su innegable carácter de mercancía. Esta dualidad fue, pues, el terreno de interrogación en el que Morin situó su reflexión. Con todo, la estrella constituye, en nuestra opinión, la columna vertebral de una mitología que en absoluto se agota en ella, sino que se enreda con los relatos que le dan cobijo, los mecanismos de montaje que la ensalzan, los procedimientos de iluminación que resaltan y ocultan su belleza ideal. La estrella no es —di-

cho en otros términos— la mitología, sino que forma parte de ella; por tanto, estudiarla en sí y desligada de todos estos fenómenos equivaldría a escribir de nuevo el mito pero con manos decididamente inexpertas para tan divina empresa.

Ahora bien, aunque sólo parte de ella, la estrella cinematográfica fue el eje fundamental sobre el que pivotó la mitología cinematográfica y ello comenzó a suceder apenas quince años después del invento. Y es que el firmamento, deteriorado o no, en el que se depositan las estrellas incita a un sinfín de metáforas cuya precisión nadie sabría determinar. En efecto, todos los problemas de los grandes mitos se ven —acaso sarcásticamente— reproducidos por nuestro fenómeno: la condición sagrada de estos seres en relación con el común de los mortales, la entidad misma —materia o no— de esos cuerpos que no por casualidad se nombran como astrales, su proximidad o lejanía respecto a quienes los adoran..., todo ello replantea, con un ligero espíritu pragmático, la relación del hombre con lo sagrado y lo profano, lo inaprehensible y lo material, lo accesible y lo venerable, lo público y lo privado. Por decirlo en términos más claros, los mitos del cine parecen encarnar el estatuto del mito mismo en nuestra sociedad descreída y dominada por los medios de comunicación modernos.

Con todo, decir la estrella de cine, con ese femenino que incluye mágicamente también al actor y no sólo a la actriz³, supone hablar de un sistema que lo produce y le da cobijo, de una expectativa pronto creada en la masa del público, de un círculo de retroalimentación que desborda la pantalla para hacer intervenir todos los cam-

pos de batalla de la cultura de masas (revistas, prensa, fotografía, libros de memorias) y poner en juego todo tipo de relatos fuera del cinematográfico (relaciones sexuales, odios, ascensos y descensos vertiginosos, manías personales, leyendas, epopeyas). Y aquí, una vez más, reaparece la incompletitud: si Hesíodo u Homero se consideran los transmisores, primeros codificadores, del mundo de los dioses griegos, también su lejanía y el carácter netamente imaginario de los seres de los que hablaban los ponía a cubierto de una molesta accesibilidad. Nuestro siglo ha asistido, por contra, a los trucos más o menos ingeniosos, pero sin duda vulgares mediante los cuales Hollywood edificó sus míticas estrellas, sin lejanía ninguna, con el muy lógico, pero nada mítico deseo de enriquecerse. La comparación, ciertamente, resulta abusiva, pero nos da la medida de los temas que convoca el estudio de la *star* en nuestro siglo XX. Procedamos con un poco de orden en lo que sigue.

La distancia

Corresponde a Walter Benjamin haber puesto el dedo en la llaga de lo que confiere a la obra de arte su carácter pseudosagrado o cultural: la distancia. Fue él quien definió el aura como una trama muy particular de espacio y tiempo, la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar⁴. De acuerdo con esto, la irrupción de la técnica habría de arruinar el aquí y ahora irreplicable que expresa la pátina del tiempo; gracias a esto, la obra pictórica se presenta a nosotros lejana, intangible, depositada en un lugar remoto que denominamos la tradición. De esta condición aurática se desprendía el culto de la obra de arte, por lo que el arte se presentaba, por así decir, como el sucedáneo de la religión, conservando el resto de espíritu que aquella había abandonado. La máquina cinematográfica, más que la de vapor o el ferrocarril porque era una poderosa máquina de discurso, habría incluso aniquilado aquel resto de azar que resplandecía en la fotografía, como un destello del aquí y del ahora que en la foto se negaba a ser absorbido por el presente. Más acentuada de-

bía ser dicha pérdida al impulsarla una máquina de discurso que pronto encontró dos utensilios rabiosamente temporales de desarrollo: la narración y el montaje. Y, sin embargo, contradiciendo las apariencias, Theodor Adorno ya repuso en una ocasión a Benjamin que el cine poseía estos elementos auráticos en una altísima proporción: "si hay algo que posea un carácter aurático, es el cine y hasta un grado extremo y altamente sospechoso"⁵. El rostro de la *star* condensaría este instante mágico, cultural, distante: renuncia a la accesibilidad ofrecida en el resto del relato, encarnación de lo intangible, el cuerpo y el rostro se evaporaban, deteniendo el relato, despreciando las reglas de montaje y sumiendo al espectador en una identificación imaginaria, cuya característica sería la plenitud.

Dos referencias nos servirán de botón de muestra respecto a lo que se juega en el rostro de la actriz y repárese en que ambas proceden de épocas, actitudes y planteamientos ideológicos diversos. En 1924, Béla Balázs reclamaba un lugar en el Olimpo para la musa del cine; como aval, presentaba el trabajo de Asta Nielsen en *Lulú* de Leopold Jessner: "El verdadero valor artístico del erotismo de Asta Nielsen —decía— reside en que está espiritualizado. Los ojos ante todo y no la carne"⁶. Balázs hablaba —es forzoso reconocerlo— del encuentro entre una actriz y una puesta en escena particulares, pero la metáfora de la espiritualización revelaba con fidelidad que la condición artística del cine era inseparable del culto y de su objeto, el rostro. Muchos años más tarde, en una hermosísima reflexión, Roland Barthes evocaba el rostro de Greta Garbo calificándolo de "estado absoluto de la carne que no podíamos ni alcanzar ni abandonar", un dominio del amor cortés en que "la carne desencadena sentimientos místicos de perdición"⁷. De idealización se trata, pues la carne aparece trascendida en beneficio del objeto ideal y el rostro era la clave de la operación.

Reparemos, no obstante, en el hecho de que los rostros de los que se nos habla estaban presos en un relato, en una historia contada. Comprenderemos muy

pronto que la suspensión que, a decir de Balázs y Barthes, implican está en litigio con la voracidad narrativa del cine, su silencio evocador con el progreso de la acción, la eternidad que sugieren con el tiempo mensurable de la proyección. Diríase que la descripción parece inauténtica o que encierra un misterio que podríamos describir así: estos rostros parecen haber sido recreados en una intemporalidad posterior a la proyección cinematográfica en lugar de haber sido sentidos en el momento, inexorablemente fugaz, de la misma. Hay otra respuesta menos lírica: fueron las fotos de estudio o las instantáneas convertidas en foto estática las que sirvieron de inspiración a Barthes, sobre todo, aun cuando esta intemporal imagen se viera más tarde remitida a las propias películas como por un efecto de *boomerang* sabiamente inventado por la industria. Bastaría esto para demostrar que el *star system* no es sólo un producto de las películas ni de su fruición o, incluso más, que es incomprensible sin introducir otros factores externos.

Otro dato quizá acabe por darnos la clave de la importancia del rostro. Louis Delluc, uno de los teóricos formativos más agudos, definía la esencia del cine como la fotogenia y concebía ésta como un aspecto poético de las cosas y personas, susceptible de ser revelado sólo por el nuevo arte cinematográfico. La fotogenia, envuelta en una ambigüedad no por ello menos sugerente, dependía —en opinión de Delluc— del movimiento, de las luces y sombras, de los objetos y de la cámara misma. Ahora bien, cualquiera que fuese la extensión del concepto una vez fundado, ¿no puede leerse entre líneas que el rostro es la fuente de la metáfora escogida, el lugar en donde la magia y la esencia de este arte se expresan con plenitud? Pues bien, Boris Eikhenbaum, cuando intenta, junto con sus compañeros de la OPOIAZ, dar una base lingüística y científica al estudio del cine, no desecha el término de Delluc, sino que simplemente lo reorienta hacia condiciones discursivas y poéticas⁸. Y es que a través del lenguaje figurado puede advertirse mejor —esto ya lo enseñó en toda su obra

Michel Foucault— los modelos de un discurso que habla más de lo que sus autores saben o pretenden.

Otros ámbitos, otras aproximaciones

No es la anteriormente expuesta la única forma de abordar el fenómeno de la estrella ni tampoco la mitología en la que se hospeda. La sociología, por ejemplo, haría hincapié en la función de reificación de la *star*, en su conversión en ideología en su sentido marxiano de falsa conciencia. En efecto, bien sabemos que el estrellato es un fenómeno inherente a la consolidación del cine como un modelo industrial que pretende ofrecer un producto cultural de consumo masivo. Esta es la explicación inmediata que desde una perspectiva sociológica e histórica puede servir para comprender, en principio, la aparición y éxito de dicho fenómeno en la industria cinematográfica desde que los actores perdieron su anonimato como trabajadores de la Vitagraph o Pathé para pasar a tener nombres reconocibles por los cinéfilos. Robert C. Allen y Douglas Gomery⁹ plantean, siguiendo el análisis del crítico marxista Richard Dyer y su trabajo en torno a la actriz Joan Crawford, que las estrellas no son personas, sino imágenes que emblematizan un imaginario social: "Stars do not reflect society in some magical but straightforward way; rather, they embody in their images certain paradoxes or contradictions inherent in the larger social formation."¹⁰ El espacio social de la estrella se incorporaba, entonces, a las leyes del consumo masivo. Gorham Kindem¹¹ ha recorrido, por su parte, la evolución de la estrella acompañando los cambios de tipo económico, técnico y social a lo largo de setenta años, para ofrecer una visión panorámica de los distintos lugares que ocupa como síntoma, casi como indicador más fiable de un modo de entender el desarrollo de la industria cinematográfica en una vertiente diacrónica. Combinando esta tradición con la importancia sociológica de las estrellas en la cultura norteamericana (y su

exportación inmediata al resto del mundo) en libros como el de Lary May¹², la imagen de la estrella sigue siendo contemplada preferentemente desde sus repercusiones en el cuerpo social.

Por supuesto, la enumeración podría continuar, pero nuestra voluntad no es la exhaustividad, sino tan sólo la de esclarecer algo el mapa de aproximaciones. Así, variando un poco la perspectiva, podemos deducir que la estrella, con su particular carisma, se convierte principalmente en un centro de atracción de identificaciones colectivas. El análisis planteado dentro de la psicología de masas por Siegfried Kracauer es ejemplar a este respecto. Para la estrella, como antes para los reyes o los líderes militares o religiosos —recuérdese el texto de Freud casi coetáneo a la consolidación del fenómeno en la industria cinematográfica, su *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921)¹³—, resultaba esencial la actuación sobre ese tráfico de afectos colectivos en torno a la unidad tras el ideal para dirigirlos a una operatividad económica a través los dispositivos mediáticos y publicitarios. Ahora bien, la complejidad de dicho sistema no podía ser exclusivamente económica, sino que nos vemos obligados a advertir en sus avatares un inevitable azar: Muchas de las estrellas surgieron de manera inesperada, mientras que otras que gozaron de gran aparato promocional, incluso fueron apadrinadas por potentados de los medios de comunicación, desaparecieron misteriosamente. Siegfried Kracauer apuntaba en su respuesta hacia un lugar más allá de lo narrativo y en la frontera entre lo público y lo privado: “¿Por qué algunos acceden al estrellato y otros no? Evidentemente, hay algo en la manera de caminar de la estrella, en su rostro, en su forma de reaccionar y de hablar, que la hace conectar profundamente con las masas de cinéfilos, hasta el punto de que deseen verla una y otra vez, a menudo durante mucho tiempo. Es lógico que los papeles de la estrella sean escritos “a su medida”. Su hechizo sobre el público sería inexplicable si no se entiende que su aparición en la pantalla satisface los deseos colectivos

del momento, de algún modo relacionados con el esquema de vida que la estrella representa o sugiere”¹⁴.

Así la estrella enmascaraba su lugar bien preciso en el esquema productivo del estudio a través de la explotación de su divismo. Este fenómeno, conocido con anterioridad en el campo del teatro o de la ópera, revestía en el cine un carácter especial al estar vinculado con la promoción publicitaria de un producto industrial. De este modo, una de las fronteras esenciales que tiende a distorsionarse en el tratamiento de la estrella por los *media* es la que se erige entre lo público y lo privado. Efectivamente, la vida privada del artista, sus convicciones morales y políticas y su propia cotidianeidad pasan a ser objeto de dominio público a través de los medios de comunicación. La utilización de las grandes estrellas de Hollywood para aleccionar la compra de bonos durante la I Guerra Mundial fue, probablemente, la primera gran muestra de las repercusiones sociales del peso de estos entes estelares. La disolución de lo privado a través de los medios publicitarios era un aspecto inherente de esto.

Un ejemplo, simpático e ilustrativo a un mismo tiempo, de este cruce, a veces dramático, entre lo privado y lo público, queda expreso en la obra del sensible crítico marxista español Juan Piqueras, quien, a pesar de su lúcida y combativa posición ante el cinematógrafo, no dudó en publicar artículos como el dedicado al divorcio de Dolores del Río, en el que tomaba partido por la masculinidad herida de un marido que tenía que soportar la mayor fama de su esposa. De este modo, afirmaba en *La Semana Gráfica* en 1928: “Jaime del Río ha seguido conservando su personalidad y creencias latinas, y ha preferido el divorcio a engrosar la cofradía de “maridos” que presiden los de Gloria Swanson, Mae Murray y Pola Negri. Este gesto, tal vez desesperado, ha sido interpretado por su esposa como merece, por cuanto asegura que “los latinos son demasiado hombres para ser esposos de estrellas.” Nosotros agradecemos a Lolita [Dolores del Río] el concepto que nos tiene, pero opinamos que más que por halagarnos, lo ha dicho por

conseguir dos cosas importantes: una, dejar a su marido en un lugar airoso y respetable con su racialidad latinizante, y otra, desagaviar –atenta siempre a su popularidad “americanizada”– a sus paisanos de Méjico, quienes, a pesar de los desquiciamientos revolucionarios de aquel país, pudiesen escandalizarse de su conducta y retirar su admiración”¹⁵. El texto de Piqueras resulta revelador de este acceso a lo privado de la estrella por parte del público general, así como del papel social que la estrella cumple, incluso como lugar de idealización de rasgos nacionales o raciales.

Un abanico de interrogantes

Hasta el momento, hemos enumerado algunos de los temas que convoca el estudio de la *star*, así como los enfoques más frecuentes. Deberíamos ahora insistir en ciertos fenómenos internos a la narración y a la representación cinematográficas que apenas han sido sobrevolados en estas páginas. El primero de ellos es la disolución de las fronteras que separan personaje, cuerpo, actor y estrella, o por reducirlo a una bipolaridad simplificadora: el ámbito de la ficción narrativa y el de la realidad, el del personaje y el actor. Estos entrecruzamientos nos conducen a reconocer el problema del personaje, en primer lugar, como producto textual de un determinado relato. Pero sabemos que esto no acaba aquí. El personaje, especialmente en el modelo clásico hollywoodense, se justifica también por un entramado que excede el ámbito de dicho relato y adquiere una dimensión intertextual que se proyecta en un género o serie de relatos que constituye un determinado tipo de producción industrial. Esta extensión intertextual es importante, entre otras razones, para comprender la consolidación de los géneros cinematográficos y la especialización de las estrellas en la tarea de “dar cuerpo” a fórmulas narrativas estandarizadas. El trabajo del actor es, dentro de la cadena de producción, una operación especializada. Su figura se diseña con un perfil característico para extenderse por una serie de películas de acuerdo con las exigencias

del público. La configuración de las premisas genéricas, por lo tanto, acompaña a la figura en su especialización. En este sentido, se encuentra en estudio permanente y en condiciones de ser explotada en una determinada dirección, de acuerdo con las normas del mercado. Desde este punto de vista, en la medida en que la estrella, desde un ámbito metatextual, sirve para dar coherencia a las estrategias narrativas (las genéricas, en particular), la disolución de dichas fronteras se convierte en un aspecto esencial que limita la interpretación exclusivamente narrativa del personaje en el cine clásico.

Pero al reflexionar en torno a las estrellas desde la teoría del relato, debemos destacar dos nuevos puntos de interés: en primer lugar, el referido a la construcción narrativa y, en segundo, el que soporta, de manera simbiótica con el anterior, una cierta atracción imaginaria ligada a efectos iconográficos, plásticos, que se relacionan con el cuerpo y su uso espectacular. Y aquí también el tema excede la película y el proceso de fetichización aparece unido a la publicidad y a su uso comercial más allá de la pantalla.

• • •

A pesar de lo aquí expuesto, el *star system* y la estrella en general no son problemas que estén esperando para encontrar una respuesta; tal vez porque, en realidad, no son un problema, sino que encierran en sí muchos y diferentes. En primer lugar, incluso una mirada distraída sería capaz de discernir diversas fórmulas en el tratamiento de los rostros y cuerpos de actrices (y/o actores) a lo largo de los años, por no decir diversos tipos de interpretación que sugieren otras tantas formas de interpelar al público. Así, el tratamiento técnico, el *glamour*, el uso de gasas, el *soft focus*, las preferencias por la neutralidad gestual o por el exceso etc., no serían sino aspectos susceptibles de historiarse que han debido sufrir y transformarse, cuando menos, con las catástrofes mayores del cine (del vodevil al cine narrativo, del silente al sonoro, de la pantalla rectangular moderada a los formatos panorámicos, de la imagen fotoquímica

ca a la electrónica, de la pantalla grande a la pequeña...)»¹⁶. En segundo lugar, no podemos apresurarnos demasiado a identificar el problema de la estrella con el cine de Hollywood. No cabe duda de que el *star system* encontró un modelo ideal en el monopolio industrial del cine clásico, del que se mostró como un dispositivo más de promoción y, en él, formas narrativas, función de la tecnología y cuerpo de la estrella se acoplaban con precisión. Pero también es cierto que muchas cinematografías nacionales no monopolísticas, e incluso otros ámbitos del mundo del espectáculo, han creado un fenómeno de características semejantes, sin por ello dejar de consumir las estrellas 'por excelencia', es decir, las americanas (el *star system* de la Alemania de Weimar es un caso demasiado sólido para ignorarlo, el de la India examinado en este volumen por Alberto Elena no lo es menos). En tercer lugar, si el cine de los primeros tiempos apostó por el estrellato del cinematógrafo mismo o, más tarde, de la productora, y el cine clásico consolidó el *star system*, no debemos llamarnos a engaño: la estrategia de estrella se desplazó en los años sesenta al director (Hitchcock es el caso más palpable, pero tras él se recuperaron como 'autores' otros que no lo habían sido en su época: John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang y un etcétera casi innumerable) o en otros casos se centró en un dudoso personaje sin apoyatura en un actor o con indiferencia hacia quien lo encarnó (Lassie, Freddy Krueger o Tom y Jerry).

En este sentido, las interrogaciones que deseamos abrir en este volumen monográfico son complementarias, al menos en parte, de aquéllas que nos guiaron en el volumen de esta misma revista que llevaba por título *El cine clásico y nosotros*. Si en aquella ocasión deseábamos bucear en unos relatos sumidos en el pasado pero haciendo patente el lugar presente desde el que hablábamos, hoy proponemos una reflexión actual sobre la/el estrella, entendiendo por ello un balance, una mirada a los orígenes, consolidación, ramificaciones, alternativas, decadencia y herencia de quizá la única mitología —algo chamuscada, si se quiere— de nuestro siglo ○

1. GEORGE STEINER: "La decadencia de los mitos" in *El Mundo*, sábado 3 de agosto de 1994, pp. 4-5.
2. EDGAR MORIN: *Las stars, Barna, Dopesa*, 1972.
3. Un caso insólito en el que el lenguaje parece invertir el privilegio de lo masculino en una situación de copresencia de ambos sexos.
4. W. BENJAMIN: "Pequeña historia de la fotografía" in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, p. 75 (texto de 1931).
5. Carta de Adomo a Benjamin, fechada en Londres el 18 de marzo de 1936, in RONALD TAYLOR, ed., *Aesthetics and Politics*, London, N.L.B., 1927.
6. BÉLA BALAZS: "Asta Nielsen. Cómo ama y cómo envejece" en *El hombre visible*, 1924, incluido como apéndice en el libro del mismo autor *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barna, GG, 1978, p. 242.
7. ROLAND BARTHES: "Le visage de Garbo" in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 70.
8. BORIS EKHENBAUM: "Problems of the Cinema Stylistics" in Herbert Eagle, ed., *Formalist Film Theory. Poetika Kino*, Michigan Slavic Publications, 1981, pp. 55-80.
9. ROBERT C. ALLEN & DOUGLAS GOMERY: *Film History. Theory and Practice*. N. York, McGraw Hill, 1985, pp. 172 y ss.
10. op. cit., p. 185.
11. GORHAM KINDEM: «Hollywood's Movie Star System. A Historical Overview» in GORHAM KINDEM *The American Movie Industry. Carbondale: Southern Illinois UP.*, 1982, pp. 79-93
12. LARY MAY: *Screening Out the Past*, Chicago: U. of Chicago Press, 1980, especialmente capítulos 5 y 6.
13. SIGMUND FREUD: "Psicología de las masas y análisis del yo" in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (cuarta ed.), vol.III, pp. 2564-2610.
14. SIEGFRIED KRACAUER: *Teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1989, p. 136.
15. JUAN PIQUERAS: "Comentarios al divorcio de Dolores del Río" in *La Semana Gráfica* n° 123, 1928. Recogido por JUAN MANUEL LLOPIS in *Juan Piqueras: el "Delluc" español*, Valencia: Col. Textos, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pp. 203-205.
16. Por supuesto, no pretendemos incurrir en el mecanicismo, sino tan sólo señalar algunos grandes hitos a los que el *star system* no podía permanecer ajeno. Por supuesto, otras transformaciones o conflictos surgen del interior del sistema de estrellas.