EL CUERPO DE LAS ESTRELLAS DE CINE NACIONALES EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE

BODIES OF THE NATIONAL CINEMA STARS IN THE SPAIN OF THE TWENTIES

Resumen

En este artículo se explorarán los diferentes modelos de mujer que se abrían paso en las pantallas de España en los años veinte encarnados por actrices nacionales. Estos arquetipos participaban de un diálogo transnacional y transmediático que tenía lugar en la prensa especializada y en el que intervenían poderes políticos y culturales interesados en regular el cuerpo y las acciones de las mujeres dentro de unos ejes identitarios nacionales que sirvieran de ejemplo a las espectadoras de la época.

Palabras clave

Actrices españolas, Arquetipos, Cines, Prensa cinematográfica, Sistema de estrellas.

Abstract

This article will explore the different models of women on Spanish cinema screens played by national actresses during the twenties. Those archetypes participated in a transnational and transmedial dialogue in the specialized press and in which political and cultural powers took part. They were interested in regulating women's bodies and actions guided by national identitarian frames that could serve as an example for the female spectators of the time.

Key words

Archetypes, Cinema, Film Magazines, Spanish Actresses, Star System.

Elena Cordero Hoyo

Universidad de Lisboa, Portugal / Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España

Elena Cordero Hoyo tiene un Doctorado Europeo en Estudios Comparados (2022) por la Universidad de Lisboa (FLUL) gracias a una beca FCT (PD/BD/128075/2016). Ha coeditado (con Begoña Soto-Vázquez) el libro *Women in Iberian Filmic Culture* (Intellect Books, 2020) y su investigación se ha publicado en *Nineteenth Century Theatre and Film, Vivomatografías y Rotura*. Es jefa de redacción de *Secuencias*, revista de historia del cine y profesora asociada en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/V/2023
Fecha de revisión: 14/VI/2023
Fecha de aceptación: 14/VI/2023
Fecha de publicación: 30/X/2023

ORCID: 0000-0003-3157-6275

DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0003

EL CUERPO DE LAS ESTRELLAS DE CINE NACIONALES EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE

1. INTRODUCCIÓN

Ingenuas, modernas, *vamps*… En este artículo se exploran algunos de los modelos de mujer que se abrían paso en las pantallas de España en los años veinte encarnados por actrices nacionales. Estos modelos fueron importados de otras industrias fílmicas y otros provenían de medios expresivos como la literatura o el teatro. Sin embargo, todos participaron de un diálogo transnacional y transmediático que tenía lugar en la prensa especializada y en el que intervinieron poderes políticos, mediáticos y culturales interesados en regular el cuerpo y las acciones de las mujeres dentro de unos ejes identitarios nacionales que sirvieran de ejemplo a las espectadoras de la época.

Los cuerpos de las actrices recibían regularmente adjetivos como atléticos, esbeltos, delgados, elegantes y sus actitudes como infantiles, traviesas, atrevidas, maternales, etcétera, a la par que se establecía una relación íntima entre el trabajo actoral para las cámaras, el deporte y otros elementos asociados con la modernidad como el automovilismo o la aviación. El objetivo del artículo es analizar los discursos que circulaban en la prensa ibérica en torno a los cuerpos y comportamientos de algunas de las actrices españolas más populares de la época como Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero o Helena Cortesina, y su correspondencia con los papeles que interpretaban en pantalla[1].

2. LOS REQUISITOS DE LA ACTRIZ CINEMATOGRÁFICA

Durante las primeras décadas del siglo veinte, características naturales como ser fotogénica y bella en pantalla eran considerados los requisitos fundamentales para ser actriz cinematográfica[2]. La capacidad de mostrar verdad y espontaneidad se valoraba, pero se debía conseguir que pareciera sin esfuerzo; de esta forma, aunque había lugar para la mejora y el aprendizaje, se suponía que debía existir un talento innato que la intérprete no podía adquirir mediante el estudio, la lectura o la práctica. Como se menciona en el artículo de la revista portuguesa *Cine-Teatro*: "Es verdad que el artista no se hace, nace ya con esa cualidad que lo distingue de los seres vulgares, pero solo la práctica —la experiencia— consigue perfeccionarlo, de forma que se vuelva una figura prominente"[3]. Por este motivo, a pesar de

Copyright: © Quiroga 2023 . Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

que existían escuelas de actuación en los países ibéricos, estos lugares no se concebían como lugares de estudio, sino como espacios donde entrenar el cuerpo y crear conexiones sociales en ambientes cercanos a la cinematografía[4].

Defendiendo esta postura, en 1936, Walter Benjamin argumentaba teóricamente que las "exigencias técnicas" que se requerían al actor de cine diferían considerablemente de las que se requerían al actor de teatro[5]. Benjamin definía a las estrellas de cine como "actores de segunda o tercera categoría" que ven en la industria cinematográfica el camino hacia "una gran carrera". La razón principal que daba el autor para explicar las diferencias entre las cualidades de los actores cinematográficos o teatrales era que en el cine "es menos importante que el intérprete represente a otro ante el público a que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos"[6]. De esta forma, lo que las audiencias veían en las pantallas no era un actor profesional interpretando un sentimiento sino una persona viviendo una acción concreta e interpretándose a sí mismo en frente de la cámara. Esta inhabilidad para actuar, según Benjamin, convertía a los actores de cine en malos actores de teatro, pero aumentaba su valor en las películas, ya que en estas se debía evitar la temida sobreactuación o "actuación teatral"[7]. Como resultado, la necesaria naturalidad y la supuesta falta de aptitudes dramáticas abría un camino profesional para personas comunes sin un talento especial para la interpretación, pero que podían soñar con la posibilidad de volverse estrellas reconocidas por audiencias masivas internacionalmente.

> *La idea de ser reproducido en un sistema de aparatos ejerce sobre el hombre actual una inmensa atracción. Anteriormente también, sin duda, cualquier muchacha se ilusionaba con subir al escenario. Pero el sueño de entrar en el cine tiene dos ventajas frente a esta ilusión: en primer lugar, es más realizable, porque el consumo de intérpretes por el cine (donde cada intérprete sólo se actúa a sí mismo) es mucho mayor que el del teatro; en segundo lugar, es más atrevido, porque la idea de ver difundida masivamente la propia presencia, la propia voz, hace palidecer al brillo del gran actor*[8].

Se produce, por lo tanto, un doble efecto del cine frente al teatro: por un lado, una democratización de la interpretación tanto horizontal (en número de intérpretes) como en vertical (en número de oportunidades para personas sin una formación específica). Sin embargo, si el talento o el nombre no distinguen a los actores del resto, ¿cuál será el criterio de selección? La fotogenia. Pasamos así de una búsqueda prioritaria de cualidades psíquicas internas, como la sensibilidad en el teatro, a una búsqueda de cualidades externas y, por tanto, físicas y corporales en el cine que acaban traduciéndose en un catálogo de "tipos" de actrices que puedan encarnar las virtudes y defectos de los personajes femeninos en pantalla y transmitir una idea de "honra" —absolutamente determinada por la limitación de la sexualidad al matrimonio— que sirviera de ejemplo a las espectadoras del momento[9].

Consecuentemente, los nuevos requisitos y la introducción de elementos cinematográficos como el primer plano y la naturaleza dialógica de los intertítulos en pantalla produjeron un cambio en el tipo de actrices que se buscaban para cine y, pronto, se evidenció un cambio en los roles y una tendencia a la especialización por parte de los intérpretes, a pesar de que muchos de ellos provenían del teatro dramático o popular. Del mismo modo que el cine se entendía como un entretenimiento relacionado con la técnica y la modernidad, el físico requerido a las actrices de cine no correspondía necesariamente al de las actrices reconocidas. No sólo la actuación que se demandaba era diferente, como se ha explicado previamente, —lo que era loable en el teatro se convirtió en algo considerado excesivo y ridículo en las pantallas de cine— sino que también los cuerpos variaban

en comparación con el escenario legítimo. Actrices legendarias como María Guerrero (Madrid, 1867-1928), Lola Membrives (Buenos Aires, 1885-1969) o Margarita Xirgu (Molins de Rey, 1888 – Montevideo, 1969) quienes en escena interpretaban todo tipo de papeles para los que su edad o belleza no era una restricción, vieron cómo las oportunidades en pantalla se veían limitadas[10].

De esta forma, las actrices fueron volviéndose paulatinamente esclavas de su apariencia externa, y la juventud y la belleza se convirtieron en ventajas para protagonizar películas y, por tanto, ascender en la carrera cinematográfica. En este sentido, la prensa cinematográfica jugó un papel fundamental en el establecimiento y la supervisión del cumplimiento de estos criterios. Como explica Eva Woods Peiró en su estudio de las revistas cinematográficas españolas, una de las principales misiones que emprendió la prensa especializada fue instruir al lector sobre cómo pensar sobre la interpretación y los intérpretes y, por tanto "vigilar los límites de la cultura del estrellato" estableciendo quién o quiénes podían o no acceder en base a su etnia, clase, edad o sexualidad[11]. Por este motivo, las fotografías de las actrices que circulaban en publicaciones periódicas y los coleccionables se ganaron un lugar prioritario en la cultura de masas.

En este sentido, Benjamin destaca el cambio fundamental que el cine aporta a la imagen especular[12]. El reflejo en el espejo adquiere una nueva dimensión al convertirse en una imagen transportable, separada del propio ser humano. Como apunta Benjamin, esto crea una autoconsciencia de la imagen en los intérpretes de cine que no tienen presente el hecho de que su imagen no responde sólo ante ellos mismos, sino ante la masa. Será la masa invisible en el acto de filmar "la que habrá de supervisarlo"[13]. Y esto no se hará sólo con su imagen en la pantalla, sino también a través de la mediación de la prensa especializada que, según Benjamin, alentada por el sistema capitalista, se encargará de mercantilizar a los actores y convertirles, mediante el culto a la personalidad de las masas, en estrellas.

3. EL PRECARIO *STAR-SYSTEM* FEMENINO ESPAÑOL

A medida que avanza el siglo veinte los cines nacionales van estableciéndose y creando su propio *star-system* paulatinamente diferenciado del de las tablas y del de otros países. Los personajes cinematográficos españoles adoptaron características propias y se volvieron arquetípicos. En este sentido, los años veinte son un periodo de defensa de las "formas autóctonas frente a los modelos externos" con la intención de reforzar una industria cinematográfica nacional que no terminaba de despegar[14].

Daniel Sánchez Salas explica, en su estudio de las adaptaciones en el cine español de los años veinte, que en ocasiones dentro del exiguo estrellato nacional se daba "una identificación profunda de un intérprete con un personaje determinado, de tal manera que esa identificación se acababa incorporado al funcionamiento del actor o la actriz dentro de la maquinaria del *star-system* nacional"[15]. Esta identificación entre actriz y personaje se desarrollaba principalmente en los elementos y discursos extratextuales que acompañaban a las películas y la autopromoción que hacían los intérpretes de su "persona pública de estrella" construida mediante "los artículos publicados en revistas de fans y de interés general, fotografías publicitarias, y entrevistas" en coordinación con sus roles en pantalla[16].

Sin embargo, esta triangulación entre los personajes, las actrices y las personas públicas de la prensa se vio afectada por la situación de precariedad de la industria española que no favoreció la creación de un *star-system* nacional estable. Por tanto, las actrices analizadas en

Fig. 1. Entrevista a Carmen Viance en el semanario español, La Pantalla, n. 4. Madrid, 9 de diciembre 1927.

este artículo "destacaron de manera especial en un panorama donde el sistema de estrellas se enfrentaba a múltiples obstáculos para su consolidación" [17]. Como apunta Sánchez Salas:

> *a lo endeble de una industria poco capitalizada y falta de profesionalidad, hay que unir el retraso frente a las cinematografías más relevantes en la individualización de los personajes a través de componentes esenciales como el uso regular del primer plano y el dominio de los rótulos de diálogo frente a los narrativos[18].*

Por ese motivo, el estrellato español sufrió de una falta de medios frente a otras cinematografías más desarrolladas, lo que produjo que las actrices de cine nacionales nunca alcanzaran la fama, poder o reconocimiento artístico que consiguieron las grandes mujeres de la escena[19]. Además, si actuación y fotogenia eran percibidas como capacidades que no podían ser enseñadas ni aprendidas, a riesgo de perder la frescura que se necesitaba en la pantalla[20], filmar era un acto mecánico externo al arte y, por lo tanto, la sensibilidad y la opinión femeninas no tenían ningún valor, al contrario de lo que sucedía en el escenario[21]. No obstante, el deseo de naturalidad y la supuesta falta de necesidad de habilidades previas, abrieron el campo para que personas comunes y *amateur* probasen suerte en el área de la actuación y les permitieron soñar con la posibilidad de convertirse en estrellas de cine con fama internacional. Como asegura el periodista Castán Palomar, en los veinte la fama comenzaba a ser "ilusión y meta" en España. Algunas actrices soñaban "con las luces cegadoras de los lejanos estudios de Los Angeles"[22].

3.1. Carmen Viance

El caso de la actriz Carmen Viance, en España, nombre artístico de Carmen Hernández Álvarez, (Madrid, 1905–1985) resulta paradigmático en este sentido[23]. Siendo recurrentemente rememorado en las revistas especializadas y narrado por la propia actriz, Viance consiguió erigirse como ideal de "la mujercita que sabe ganarse la vida" honestamente, al demostrar que una "ordenada burócrata" podía alcanzar el estrellato en cinematografía[24]. Mecanógrafa por oposición en las oficinas de Presidencia, acostumbrada a la vida tranquila de la casa familiar, la costura, los paseos con su madre y los cines de los sábados por la tarde, un día se presentó a un casting en la empresa Film Española y el director José Buchs la fichó para *Mancha que limpia* (1924) en la que logró hacerse con el papel protagonista: "—Pero ¿cómo? —se dijo—. ¿Sin conocer ni lo más rudimentario del arte del "maquillaje"? ¿Sin haber trabajado ni siquiera una vez en una función de aficionados?"[25].

Viance se convertirá, por tanto, en el ejemplo de la "antiestrella" al interpretar recurrentemente en pantalla el papel de buena mujer provinciana —siendo el máximo exponente su papel de Carmiña en *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1924) personaje con el que establecerá una identificación permanente o, en otra variante, de maestra "que representa los valores civilizadores de la cultura no rural" en *El lazarillo de Tormes* (Florián Rey, 1925)[26]—, mientras que, en la vida real, mostrada en prensa, representaba a la mujer comedida, sencilla y discreta, una feminidad sin aspavientos ni modernidades:

> *Carmen Viance es una mujercita modesta, muy sencilla, muy ingenua… En sus grandes ojeras parece que las lágrimas han dejado un surco, y en sus labios, un suspiro a medio salir, un rictus de tristeza… Parece, a veces, una flor de invernadero, o una niña… (…). Carmen Viance no abandona su ritmo ni un instante. Siempre está seria, muy formal… Hasta cuando ríe adivino en ella una profunda seriedad…*[27].

De esta forma, el papel de mujer sencilla, formal e ingenua de Viance se verá contrastado con la otra actriz española: La Romerito.

3.2. La Romerito

Elisa Ruiz Romero (Sevilla, 1903–Madrid, 1995), conocida como La Romerito, es considerada la actriz española más importante de los años veinte. La prensa ibérica tanto en España como en Portugal —donde ambas actrices disfrutaron de una importante fama—, se empeñará en alimentar la competencia y enemistad entre ellas, comparándolas y buscando el titular, pero ellas se encargarán de desmentirlo declarando su admiración mutua reiteradamente[28]. Sin embargo, la ficticia confrontación entre ambas se trasladará a los espectadores que tendrán que elegir entre ser "*Viancistas*" o "*Romeristas*".

La Romerito destaca por ser la actriz española que mejor se adaptó a los requisitos de la estrella de cine mudo manteniendo un estilo y "carácter un poco infantil"[29]. Esta actriz se hizo conocida por ser muy menuda, delgada y atlética (jugaba habitualmente al tenis y montaba a caballo), y por tener una "belleza expresiva" que se transmitía en sus grandes ojos negros en los que había "una alegría deliciosamente traviesa"[30]. De hecho, cruzando la frontera, en la prensa portuguesa se la describía como "pequeña, rápida, fresca y movida como una sardina"[31]. Su tez morena y sus ojos y pelo negros le daban un aire racial de andaluza pasional y sensual con el que se relacionaba el estereotipo de "la española" en ciertas producciones cinematográficas de los veinte. De esta forma, se la describe como "una mezcla de Andalucía y de Arabia; sol, mucho sol, y en el reír, claridad, frescura, juventud"[32] lo que le permite optar a determinados roles con carácter folclórico como el de Rocío en *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, 1925) y adaptaciones de zarzuelas como el de Susana en *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921).

ILUSTRAÇÃO

CINEMA ESPANHOL

O QUE NOS DIZ "LA ROMERITO"

DE COMO SE EVITAM CARICIAS FELINAS — UMA FIGURA POPULAR DA ESPANHA TÍPICA — A MULHER E A SARDINHA — VANTAGENS DA EMULSÃO DE SCOTT — PRESTA-SE HOMENAGEM AO ROMANTICISMO PORTUGUÊS — UM «PIROPO» A W. FERNANDEZ FLOREZ

Fig. 2. Entrevista a La Romerito en el periódico portugués, Ilustração, n. 85. Lisboa, 1 de julio 1929.

La infantilización de las estrellas de cine, presente en las descripciones en la prensa e, incluso, en el diminutivo del nombre de La Romerito, era un mecanismo recurrente que las habilitaba para interpretar papeles comunes dentro de la cinematografía española, tales como la muchacha simpática y juvenil (con una carga erótica que variaba dependiendo del papel)[33]. Esto permitió que las actrices con un aspecto infantil, más maleable, pudieran interpretar los papeles rápidos y ágiles que cuadraban con la estética del nuevo medio cinematográfico al mismo tiempo que mantenían el modelo de feminidad "antimodernista" que no transgredía "las normas sexuales de pasividad y constricción asociadas a la feminidad tradicional"[34]. Usando la terminología utilizada por Gaylyn Studlar en su trabajo sobre Mary Pickford, esta mascarada serviría para disminuir la ansiedad cultural que había surgido en torno al fin de siglo en las sociedades occidentales con el ascenso de la mujer moderna. De hecho, en sus declaraciones, será La Romerito la que más abiertamente abogue por secundar el espacio doméstico como el espacio ideal de la mujer española[35], mientras que Viance, además de anunciarse como mujer trabajadora independiente económicamente no ocultará su interés por salir de España y trabajar en cinematografías más avanzadas como la alemana[36].

3.3. Helena Cortesina

Como hemos argumentado, había en el cine una demanda creciente de cuerpos ágiles, ligeros y atléticos que pudieran soportar el ritmo y movimiento de las escenas de acción y las acrobacias; y de rostros infantiles para los planos cerrados de la cámara[37]. Esta pudo ser una de las razones por las que la actriz Elena Cortés Altabás, conocida como Helena Cortesina (Valencia, 1903–Buenos Aires, 1984), acabó desarrollando su carrera mayoritariamente en el teatro.

Incluso en el breve momento en el que Cortesina fue considerada una de las actrices más famosas del emergente *star-system* español de inicios de 1920 —una votación llevada a cabo por *Cine Popular* reveló su nombre, junto al de Lola París, como las actrices nacionales favoritas de los españoles[38]— su figura robusta y clásica, que había sido exaltada y monetizada en la década anterior en las tablas de los escenarios de variedades, comenzó a ser criticada por ser demasiado corpulenta. Se llegó a escribir en la prensa: "En la Helena hemos observado más tegido [sic.] adiposo. Debe cuidarse la joven bella mujer y someterse a una rigurosa gimnasia para conservar la línea. A ella debe su prestigio…"[39]. La corpulencia y la gordura se revelaban como desventajas para los nuevos parámetros de feminidad en la pantalla. Con su cuerpo que tanta fama había cosechado en el escenario, Cortesina no cuadraba ni en los

Fig. 3. Helena Cortesina y Florián Rey en una imagen promocional de La Inaccesible (Buchs, 1920). © Ministerio de Cultura y Deporte de España, Archivo General de la Administración. Fondo MSCE.

roles de ingenua en drama ni comedia, ni de heroína de acción en la pantalla. No obstante, a inicios de los veinte, Cortesina encarnará en sus pocos papeles en pantalla otro de los tipos más populares en la cinematografía española: el rol de la artista. Tanto Elvira de *La Inaccesible* (José Buchs, 1920) como Paloma de *Flor de España* (Helena Cortesina, 1923), serán mujeres urbanas e independientes que trabajarán como cupletistas o bailarinas famosas en el escenario. Esto se verá representado en las fotografías promocionales de *La Inaccesible* en las que Cortesina se representa vestida lujosamente y abundan referencias a elementos "de acción" relacionados con la modernidad y el cosmopolitismo como cabarets, automóviles o armas[40].

Es destacable cómo se puede acompañar los cambios en los gustos y modas asociados a la feminidad, observando las características corporales y comportamentales que se destacan de estas tres actrices en la prensa. Por supuesto, el discurso mediático, a pesar de tener un claro componente externo impuesto por los patrones culturales patriarcales, era utilizado de manera consciente por las propias actrices que conformaban así su imagen y dirigían su carrera con marcadas estrategias propagandísticas (con mayor o menor éxito dependiendo del caso). Las pensadas declaraciones, las asociaciones publicitarias con determinados productos[41] y la circulación de fotografías en las que el vestuario, el atrezzo y las poses creaban un subtexto con el que intentaban dominar la narrativa. En este sentido, Isabel Clúa asegura que la circulación de postales y otras imágenes en la prensa expandía la presencia del cuerpo femenino fuera del espacio limitado del escenario y la pantalla y aseguraba su presencia en la esfera pública y el hogar burgués[42]. Por tanto, el uso que las actrices y otras intérpretes hacían de la diseminación de sus imágenes en el final del siglo diecinueve y principios del veinte les permitía actuar como "objetos de consumo activos", que alternaban entre la presentación erótica de sus cuerpos para la mirada masculina y la comunicación de otros mensajes que las empoderaban[43].

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, las actrices ibéricas como Carmen Viance, La Romerito y Helena Cortesina, trataron de dar forma a su persona pública para autopromocionarse mediante elecciones ficcionales (los personajes que interpretaban en pantalla) y no ficcionales (entrevistas, contratos publicitarios, fotografías y postales, su estilo de vida y la moda). En todo ello, su cuerpo jugaba un papel central ya que "el tipo" de corporalidad les abría caminos hacia diferentes personajes a los que productores, directores y periodistas especializados —en su mayoría hombres— asignaban ciertas cualidades que, de manera más o menos directa, se trasladaban a las propias actrices. De esta manera, personajes y actrices quedaban unidos en la mente del espectador. Esto impulsaba a las actrices a tratar de controlar y diseñar su percepción como estrellas de forma astuta, incidiendo en aquellos aspectos con los que les gustaría ser asociadas usando como mediadores de su imagen a la prensa especializada y la cultura visual emergente en las primeras décadas del siglo veinte, con el fin de capitalizar y legitimar culturalmente su popularidad.

NOTAS

[1]En este artículo me centraré en estos casos ya que Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero y Helena Cortesina son las únicas actrices (junto a Raquel Meller) denominadas por Alfredo Serrano como el *star-system* español en 1925, a pesar de que otras actrices como Carmen Rico o María Luz Callejo también disfrutaron de breves momentos de fama. SERRANO, Alfredo. *Las Películas Españolas*. Barcelona: Feliu y Susanna, 1925, pág. 115.

[2]Ver, por ejemplo, un artículo en la revista de cine portuguesa *Cine-Teatro*, en el que el periodista firma que en las películas mudas el único aspecto importante para las actrices era su belleza, y que su inteligencia y cultura intelectual no significaban nada. COELHO, Artur. "Desfazendo uma lenda…". *Cine-Teatro* (Lisboa), 3 (1929), pág. 10.

[3]"Crie-se artistas!", *Cine-Teatro* (Lisboa), 8 (1930), pág. 5: "É certo que o artista não se faz, nasce já com essa qualidade que o distingue dos sêres vulgares, mas só a practica —a experiencia— consegue aperfeiçoar, de maneira a tornar-se um vulto de valor."

[4]Por ejemplo, en el Conservatório Nacional do Arte de Representar de Portugal, las lecciones estaban dirigidas hacia el teatro, mientras que la actuación en cine no se impartió hasta 1935, limitando las lecciones al baile. S. M. "O Conservatório e o cinema". *Imagem* (Lisboa), 113 (1935) y F. M. "Mestre Antonio Pinheiro fala-nos de cinema". *Imagem* (Lisboa), 114 (1935).

[5]BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Ítaca, 2003, pág. 72.

[6]Ibídem, pág. 72.

[7]Ibíd., pág. 70.

[8]Ibíd., pág. 72.

[9]Sobre el recurrente tema de la honra femenina en la cinematografía española de los años veinte, ver SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel*. Murcia: Murcia Cultural S.A., 2007, págs. 131-133.

[10]No se pretende en este artículo simplificar la compleja relación que las actrices dramáticas mantuvieron con el nuevo medio que, en muchas ocasiones, era rechazado por parte de las actrices. Margarita Xirgu, por ejemplo, a pesar de protagonizar varias películas durante la década de los diez, justificó reiteradamente su preferencia por el teatro con argumentos como la pérdida de emotividad al no estar el público presente o la falta de coherencia en la acción al filmar las escenas sin un orden narrativo. LLOB, Joan de. "Margarida Xirgu a Badalona". *Imatges* (Barcelona), 6 (16/7/1930), pág. 24.

[11]WOODS PEIRÓ, Eva. "Acting for the camera in Spanish film magazines of the 1920s and 1930s". En: ALLBRITTON, Dean; MELERO, Alejandro y WHITTAKER, Tom (Eds.). *Performance and Spanish Film*. Manchester: Manchester University Press, 2016, pág. 17: "magazine content surveilled the borders of star culture".

[12]BENJAMIN, Walter. *La obra de arte*… Op. cit., pág. 73.

[13]Ibídem, pág. 73.

[14]SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel*… Op. cit., pág. 129.

[15]Ibídem, pág. 263.

[16]STUDLAR, Gaylyn. "Oh, 'Doll Divine'. Mary Pickford, Masquerade and the Pedophilic Gaze". En: BEAN, Jennifer y NEGRA, Diane (Eds.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2002, pág. 354.

[17]SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel*… Op. cit., pág. 420.

[18]Ibídem, pág. 420.

[19]Sobre la posición de poder que consiguieron algunas actrices en el teatro español a comienzos del siglo veinte basándose en su cultura y familia, pero que no se vio traducida al cine, ver CORDERO HOYO, Elena y SOTO VÁZQUEZ, Begoña. "Women and the Shift from Theatre to Cinema in Spain: The Case of Helena Cortesina (1903-84)". *Nineteenth Century Theatre and Film*, 45 (2018), págs. 96-120.

[20]"Todos están de acuerdo en que los artistas de cine ya nacen artistas y no pueden improvisarse. Los grandes nombres —astros y estrellas— son nombres de aquellos que vinieron gloriosamente del arte hablado —el escenario. Estos, son los que tienen los principales papeles actualmente (…). Todo demuestra que no será siempre así. El cine está desarrollando sus propios talentos." "Artistas de Cinema". *Cine-Teatro* (Lisboa), 8 (1929) , pág. 9: "Todos estão de acordo em que artistas de cinema já nascem artistas e não podem ser improvisados. Os grandes nomes —astros e estrelas— são nomes daqueles que vieram gloriosamente da arte falada, —do placo. Estes, os que tem os principais papeis actualmente (…). Tudo demonstra que não ha de ser sempre assim. O cinema encontra-se a desenvolver os seus próprios talentos".

[21]Según Chaplin, por ejemplo, "las actrices no deben hablar —deben ser bellas y obedientes. Preséntenme una mujer hermosa, que haga lo que yo le ordene y tendremos en Hollywood una 'estrella' más". SCHULTE, Raymon. "Uma entrevista sensacional com Charles Chaplin". *Cine-Teatro* (Lisboa), 2 (1929), págs. 8-9: "As actrizes não devem falar —devem ser belas e obedientes. Apresente-me uma mulher formosa, que faça o que eu lhe mandar e teremos em Hollywood mais uma 'estrela'".

[22]CASTÁN PALOMAR, Fernando. "Revisión y anécdota del cine mudo en Madrid". *Primer Plano* (Madrid), 908 (1958), pág. 23.

[23]Dos de las pocas entrevistas personales que Viance aceptó después de su retirada del cine enfatizan su doble condición de estrella y mecanógrafa en el propio titular: DE DIEGO, Juan. "Carmen Viance, la estrella que era mecanógrafa". *Primer Plano* (Madrid), 122 (1943), pág. 6 y GARCÍA-RAYO, Antonio. "Carmen Viance: la actriz-mecanógrafa que se convirtió en la estrella española del cine mudo". *Archivo Fundación AGR* (2019). Disponible en: https://archivo-agr.blogspot.com/2019/05/carmen-viance-la-actriz-mecanografa-que.html. [Fecha de acceso: 18/04/2023].

[24]DE ALDECOA, Luis E. "Estrellas españolas. Una conversación con Carmen Viance". *La Pantalla* (Madrid), 4 (1927), pág. 60.

[25]Ibídem, pág. 60.

[26]SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel*… Op. cit., pág. 333 y 341-343.

[27]DIAZ MORALES, Juan J. "Las primeras mujeres que en España se han dedicado al cine". *La Pantalla* (Madrid), 58 (1929), pág. 967.

[28]SEAVON. "Carmen Viance". *Ilustração* (Lisboa), 83 (1929), págs. 26–27.

[29]CASTÁN PALOMAR, Fernando. "Revisión y anécdota…". Op. cit., pág. 23.

[30]Ibídem, pág. 23.

[31]SEAVON, "Cinema espanhol, o que nos diz 'La Romerito'". *Ilustração* (Lisboa), 85 (1929), pág. 31: "pequenina, vivinha, fresquinha e mexidinha como a sardinha".

[32]DIAZ MORALES, Juan J. "Las primeras mujeres…". Op. cit., pág. 966.

[33]SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel*… Op. cit., págs. 342-343.

[34]STUDLAR, Gaylyn. "Oh, 'Doll Divine'…". Op. cit., pág. 361: "the traditional feminine sexual norms of passivity and restraint".

[35]GASCÓN, Antonio. "Mi rato de charla con la Romerito". *La Pantalla* (Madrid), 36 (1928), pág. 572.

[36]DE ALDECOA, Luis E. "Estrellas españolas…". Op. cit., pág. 60.

[37]Todavía en 1935, en la revista portuguesa *Imagem* se publicaron numerosos artículos abogando por la necesidad de los actores y actrices cinematográficos de practicar deportes para mantener la esbelteza y evitar engordar ya que "un cuerpo vulgar proyectado en la pantalla (…) siempre parece más relleno de lo que es". "Artistas de cinema e Desportos". *Imagem* (Lisboa), 111 (1935), pág. 11: "Um corpo vulgar projectado na tela (…) parece sempre mais cheio do que é".

[38]"Nuestro concurso". *Cine Popular* (Barcelona), 28 (1921), pág. 3.

[39]EL CABALLERO DEL VERDE GABÁN, "Varietés". *Cine Popular* (Barcelona), 368 (1919), pág. 4.

[40]Dado que ninguno de los dos largometrajes se conserva sólo podemos conocer sus argumentos y características formales mediante fuentes extratextuales como fotografías o sinopsis en la prensa.

[41]Sobre la evolución de los acuerdos publicitarios de la actriz Helena Cortesina y su imagen, ver CORDERO HOYO, Elena. "Entre el clasicismo, el exotismo y la modernidad: Helena Cortesina en España". En: QUINTANA, Ángel y PONS, Jordi (Coords.). *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla (1895-1920)*. Gerona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, 2020, págs. 139-147.

[42]CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo*. *Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016, págs. 76-77.

[43]Ibídem, pág. 78.