



**Eje temático sugerido:** Eje Cultura

**Título del trabajo:** El cine industrial y el sistema de estrellas en Argentina, 1933-1955

**Nombre y pertenencia institucional:** Florencia Calzon Flores (CONICET/UNSAM-CEHP)

**Dirección electrónica:** florcalzon@yahoo.com

### **Introducción**

El cine comenzó a desplegarse como industria en nuestro país a partir de la introducción del sonoro en los años treinta. La desventaja idiomática que esto implicó para Hollywood abrió la posibilidad de un nuevo mercado y en 1931 se fundaron dos de los estudios de mayor envergadura de las décadas siguientes: *Luminton* y *Argentina Sono Film* (en adelante ASF). La investigación académica sobre historia del cine coincide en una periodización que lleva hasta comienzos de los cincuenta la producción industrial de películas, al mismo tiempo que califican al período como “la época de oro” del cine argentino<sup>1</sup>. El desarrollo de un cine industrial implica la existencia de estudios dedicados a la realización en serie de películas así como el surgimiento de un sistema de estrellas local, tal como había sucedido en otras cinematografías. Si consideramos la historia del cine y el derrotero que habrá de seguir desde mediados de los cincuenta, con preponderancia de la producción independiente, podemos afirmar que el de las empresas productoras es un período relativamente corto.

El objetivo del trabajo es el análisis del modo de producción industrial en cine, haciendo eje en la confección de planes. A su vez, nos interesa el rol de las estrellas en la realización y comercialización de los *films* producidos bajo el sistema de estudios. En este sentido, sostenemos que la contratación de figuras populares es una estrategia utilizada por las productoras para atraer al público hacia la película, y por lo tanto, funcionan en muchas ocasiones como garantía de rentabilidad. De allí que los contratos de los astros y las estrellas alcancen altas cifras: en alguna medida, su presencia, es una condición básica de la venta del film a los exhibidores y de los réditos en boletería. La centralidad de las estrellas en las películas bajo el sistema de estudios es tal, que la

---

<sup>1</sup> Ver, Di Núbila, Domingo, *Historia del cine Argentino I y II*, Buenos Aires, Ediciones del Jilgero, 1998; España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

crítica acusa con frecuencia el hecho de que los films estén realizados en torno al lucimiento de alguna figura, sin conceder importancia a otros aspectos, como por ejemplo la base argumental. El reverso de este tipo de procedimientos, se puede observar en el propio desempeño profesional de las figuras. Éstas, quedan comprometidas, adentro y afuera de la pantalla, con un sistema de estereotipos, mediante el cual se suponen que interpretan siempre el mismo tipo de personajes, con el cual se corresponde su personalidad como estrella. La reiteración de personajes de índole similar, tenía como consecuencia que el público asimilara a los actores con determinados roles y que estableciera con ellos una vinculación afectiva. Sin embargo, la interpretación de un mismo tipo de roles, genera tensiones en relación a la actuación como práctica, la cual se basa en la versatilidad de los intérpretes. El análisis de este tipo de tensiones, también serán consideradas en el trabajo.

### **El sistema de estudios: los planes de producción**

En 1933 se estrenaron las primeras dos películas argentinas con sonido: *Tango!* y *Los tres Berretines*. Detrás de ellas se puede vislumbrar la existencia de una incipiente industria en los estudios que se encargaron de su producción: ASF y Lumiton. Ambas películas fueron realizadas con la actuación de figuras de la radio y del teatro. En el afiche de lanzamiento de *Tango!* puede leerse: “Un argumento netamente porteño interpretado por las primeras figuras de los teatros nacionales de Buenos Aires”. A su vez se incluye el nombre de una serie de orquestas y músicos ya popularizados por la radio y la industria discográfica. El hecho de que la película fuera una cabalgata de tangos hilvanada por figuras populares se explica en parte por el intento de explotar esa realidad nueva para el cine que era el sonido. Por su parte *Los tres Berretines* era una versión de la obra teatral con la que un año antes había hecho furor Luis Sandrini, desde entonces el primer astro de la pantalla nacional.

La industria que arrancó en 1933 tenía clara la necesidad de conformar un sistema de estrellas, como en las cinematografías más avanzadas. La era industrial fue también la del cine de los modelos genéricos y las estrellas de brillo indiscutido. En esta época Hollywood como metrópoli fílmica era el parámetro inevitable. Los estudios productores se diferenciaban por una mayor o menor voluntad de superioridad – sinónimo de gasto- puesta en opulencia de los decorados, en los elencos principales y secundarios y en la resolución por renovarse en materia de medios. No se diferenciaban,

en cambio, en la selección de los géneros: el melodrama y la comedia. Son modalidades narrativas copiadas de Hollywood que, adaptadas a las formas locales de convivencia, eran entendidas como la fórmula del éxito<sup>2</sup>.

Antes de la introducción del sonoro y de la industrialización del cine local, los títulos que llegaban al país eran mayormente extranjeros, norteamericanos y europeos. Las oficinas de las productoras de los Estados Unidos o importadores independientes eran los encargados de la distribución. Angel Mentasti, el fundador de ASF, trabajaba para una distribuidora de películas alemanas cuando tuvo la idea de crear una productora cinematográfica. Que apostaba por el cine industrial y por ende a crear una empresa lo testimonia el modo de lanzar *Tango!* al mercado: una vez estrenada ya tenía fotos de una segunda, *Dancing* y el título de la tercera: *Riachuelo*. Se trata de una estrategia calcada de la de las distribuidoras de películas extranjeras cuyos catálogos proveían y proveían varios títulos. La realización de un plan de producción industrial es una característica definitoria de una empresa cinematográfica. Todas ellas publican en diversos medios, desde las revistas del espectáculo hasta aquellas dedicadas a actores específicos del campo cinematográfico como los exhibidores, información general sobre las películas del año entrante. Datos como los títulos, las figuras contratadas, el director, etc. son adelantados por las productoras año a año. Por ejemplo en *Imparcial*, que se define a si misma como una “publicación dedicada al servicio de la industria y comercio cinematográfico” las empresas cinematográficas compraban espacio de publicidad para ubicar avisos con la producción anual. La productora EFA presentó en enero de 1942 su “plan de superación” para ese año, con “nueve superproducciones extraordinarias”. Sobre algunas de las películas proyectadas se detalla el título, el director y el nombre de los actores principales. Es el caso de *Mucama Millonaria*, con la dirección de Carlos Schlieper y protagonizada por Olinda Bozán y Alberto Bello. En otros casos los datos no son tan precisos y se anuncia “una comedia cómica” dirigida por Bayón Herrera, protagonizada por Luis Sandrini y “un conjunto estelar de acuerdo a las exigencias del argumento seleccionado”<sup>3</sup>. Queda claro que en este caso el argumento de la película todavía no está desarrollado pero que la productora cuenta con un contrato que le garantiza la actuación del astro cómico. El anuncio de la producción anual es una

---

<sup>2</sup> España, C, “Industria y Clasismo. El modelo institucional” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

<sup>3</sup> *Imparcial*, 25 de enero de 1942.

exigencia a la que deben responder las productoras de cine en su calidad de empresas e implica sin duda un compromiso. La escasez de película virgen afectó el cumplimiento de los planes de producción de diversos estudios. La producción disminuyó y por ejemplo, el plan de quince producciones de ASF para 1943, quedó reducido a nueve, entre ellas una película que sólo distribuyó y que había sido producida por otro estudio<sup>4</sup>. Asimismo, ASF tomó como estrategia ante la crisis, el alquiler de algunos sets, como un modo de paliar las pérdidas. Por su parte, *Lumiton* decidió fabricar su propia película y fundó con ese motivo la empresa Delta. Ubicada en los terrenos contiguos a los estudios, Delta se dedicaba a la producción de un soporte positivo que se obtenía lavando películas viejas y colocándoles luego una nueva emulsión por encima<sup>5</sup>.

A diferencia del tipo de producción independiente, que proliferó cuando a mediados de los cincuenta la industria entró en crisis, las productoras se manejaban con una producción permanente. Así lo afirma Atilio Mentasti, quien heredó de su padre Angel la productora ASF y se dedicó a administrarla junto a su hermano:

“Nosotros habíamos pensado en una industria con estudios propios, con elementos permanentes y con una continuidad de producción. Nunca fuimos productores de los que se llaman “independientes”, vale decir, productores que hacen una película y esperan ver si conviene hacer otra (...) Hemos tenidos buenos éxitos, otros discretos, otros nada, pero la continuidad ha ido cubriendo uno con otro”<sup>6</sup>.

En el mismo reportaje Mentasti afirmaba que tener una película realizada y dos en ejecución era la manera de cubrir las posibles pérdidas de alguna de ellas. En el cine industrial la realización en serie de películas muchas veces implicaba que una fuera variación de otra anterior<sup>7</sup>. Sobran ejemplos en la cinematografía argentina pero podemos citar la muy conocida trilogía dirigida por Manuel Romero y protagonizada por Niní Marshall: *Casamiento en Buenos Aires*, *Luna de Miel en Río* y *Divorcio en Montevideo*, realizada por *Lumiton*. Asimismo cuando una pareja protagónica adquiría éxito podía replicarse en otras películas. Es el caso de la pareja Zully Moreno-Arturo de

---

<sup>4</sup> Manetti, R; “Argentina Sono Film. Mas estrellas en el cine” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 178.

<sup>5</sup> Fabbro, Gabriela; “Lumiton. El berretín del cine” España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 230.

<sup>6</sup> AAVV, *Reportajes al cine Argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, Editorial Crea, 1977, página 64.

<sup>7</sup> España, C, *Los directores del cine Argentino. Luis César Amadori*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, página 24.

Córdoba que luego del suceso de *Dios se lo Pague* (ASF) se repitió en *Nacha Regules* y en *María Montecristo*, ésta última filmada en México. La fórmula del éxito incluía además a Amadori, quien fue director de las tres películas.

### **El rol de las estrellas en el cine industrial**

De la misma manera que los fundadores de los principales estudios nacionales se inspiraron en Hollywood a la hora de proyectar la producción en serie, lo hicieron en las estrategias de comercialización de películas. El uso de estrellas para obtener réditos en boletería, es una estrategia que utilizaban los estudios hollywoodenses y que las productoras nacionales (a excepción de las de tipo independiente, como Artistas Argentinos Asociados) también adoptaron.

La 20th Century Fox publicitaba en la revista para exhibidores *Imparcial* que existían cinco razones por las cuales la compra de sus películas devendría en “\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$: 1° por sus estrellas, 2° por sus directores, 3° por sus argumentos, 4° por su tecnicolor y 5° por sus realizaciones”. El aviso terminaba declarando: “20th Fox le ofrece su lista de películas 100% comerciales para realizar una temporada de gran rendimiento de boletería, es decir, de muchos \$\$\$”<sup>8</sup>. Queda claro que las estrellas figuran en primer lugar como motivo de una buena facturación. Las estrellas forman parte de una élite entre los actores y tienen un rol central tanto en la producción como en la promoción de las películas. La publicación de su nombre así como la participación en entrevistas, fiestas, festivales, etc. es esencial para la promoción del film. De allí que haya autores que afirmen que implican además de una fuente de trabajo para las empresas cinematográficas, una fuente de capital<sup>9</sup>. Esto puede observarse, en el anuncio de los films que realizaban las salas a partir de las carteleras de los diarios, en los cuales los títulos eran acompañados por los nombres de las estrellas protagónicas. Como fuere, está claro que la utilización de figuras en los *films* puede traer, parodiando la expresión de la 20th Fox, muchos \$\$\$\$ y este es un dato que se refleja en los montos de los contratos de las estrellas, variando obviamente según la pujanza de cada industria. De cualquier manera y sin datos sobre montos concretos es un hecho que el de los actores

---

<sup>8</sup> *Imparcial*, 25 de Enero de 1942.

<sup>9</sup> Mc Donald, P., “The star system, Hollywood’s production of popular identities, London, Short Cuts, 2000, en [www.booksgoogle.com.ar](http://www.booksgoogle.com.ar)

es un sector en el que existe una diferencia mayor que en otros grupos profesionales entre los ingresos de la mayoría y los de la élite que representan las estrellas<sup>10</sup>.

El lema con el que ASF presentó su programa “extraordinario” para 1947 fue: “Grandes películas con grandes figuras”. La inversión en la contratación de figuras era una de las pautas principales de ASF. Incluso se llegaron a hacer películas con dos astros del cine mexicano como son Dolores del Río y Arturo de Córdova. La contratación de figuras extranjeras expresa el intento de internacionalización del cine Argentino, que de todos modos no tuvo demasiado éxito. Los mercados latinoamericanos estaban siendo ganados por el cine mexicano y la contratación de figuras de dicho país se puede ver como un intento de recuperar lo perdido. Por su lado, la mayor parte de las producciones de *Lumiton* se basaban en figuras estelares. Luis Sandrini, Mirtha Legrand, Paulina Singerman, Mecha Ortiz, Enrique Serrano, fueron “fabricados” por *Lumiton* y resultaron eje de sus producciones. Esto implica que, el personaje o la pareja protagonista constituyen el principal agente causal dentro de la trama, al mismo tiempo que resulta el principal objetivo de identificación con el público<sup>11</sup>. El mismo año que ASF anuncia su plan de producción con el lema “Grandes películas con grandes figuras”, la revista *Set* señala que “...la característica saliente del plan de producción de *Lumiton* para 1947, consistirá en la presentación de nuevos artistas en calidad de estrellas, senda que le ha dado al sello muchos de sus éxitos consagratorios”<sup>12</sup>

La importancia de las estrellas en la factura de un film comercial se refleja asimismo en la firma de contratos en exclusividad. Éstos suponían que las figuras contratadas por una productora no podían desempeñarse en ninguna otra. Alrededor de las figuras más populares esta situación generó conflictos. Las altas ganancias que podía derivar de su contratación provocaban que los estudios no escatimaran recursos para lograrlo. De esta manera Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA) ofreció a Luis Sandrini y Hugo del Carril pagas más elevadas que las que habían sido convenidas por ASF en sendos contratos de exclusividad. El resultado fue que éstos, firmados en 1941, nunca se cumplieron y en cambio ambos actores pasaron a formar parte del elenco de EFA. Sin embargo esto no sucedió sin intermediación judicial: los tribunales

---

<sup>10</sup> King, B., “Articulating stardom” en Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York, 2006.

<sup>11</sup> Manetti, Ricardo, “Argentina Sono Film: más estrellas que en el cielo” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 231.

<sup>12</sup> *Set*, 1ro de febrero de 1947.

dictaminaron que los astros debían aceptar perder parte de las ganancias obtenidas por los contratos con EFA. Sin embargo fue la productora la que se encargó de pagar los cánones exigidos por la corte, manteniendo íntegra la ganancia de las figuras<sup>13</sup>.

En ocasiones la demanda de los estudios por contar con los nombres más renombrados para la realización y promoción de sus películas en desmedro de los contratos en exclusividad se resolvió sin conflictos ni mediación judicial de por medio. Hubo acuerdos entre empresas que se realizaron a través de préstamos. A partir de un arreglo de este tipo es que *Lumiton* filma con Zully Moreno, contratada en exclusividad por ASF, la película *La trampa* bajo la dirección de Carlos Hugo Christensen<sup>14</sup>.

Las estrellas son a tal punto fundamentales en la confección de algunos films que muchas veces éstos se eligen en función de la estrella. Existen innumerables piezas en el cine argentino argumentalmente débiles y cuyo único propósito es ser el vehículo de lucimiento de alguna estrella. En este tipo de casos es común que la estrella forme parte del proyecto de la película antes que el argumento. Sin embargo, se trata de procedimientos controversiales. En una entrevista realizada en la revista *Set* se le pregunta a Mecha Ortiz:

“- A su juicio ¿un libro debe escribirse para una actriz determinada o la actriz debe adaptarse a la exigencia del libro?

- En esto yo entiendo que se requiere mucho tacto. No hay que buscar intencionalmente un tema para una actriz determinada, sino buscar la actriz o el actor para determinado tema. Esto es ética en arte”<sup>15</sup>

La centralidad de las estrellas a la hora de escribir un film es reconocida por los propios directores. Luis Bayón Herrera, director de *Cándida*, afirma: “El asunto de *Cándida* no ofrece mayores complicaciones. Su trama, bien simple, está urdida con el sólo propósito de hacer resaltar el personaje creado por Niní Marshall, eje de toda la película”. Uno de los puntos de la crítica para embatir en contra del cine nacional es la

---

<sup>13</sup> Manetti, Ricardo, “Argentina Sono Film: más estrellas que en el cielo” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 207.

<sup>14</sup> Según Abel Posadas en el préstamo de Zully a Lumiton intervino Apold, quien actuó considerando la precaria situación financiera de la empresa, entre cuyos motivos se encontraban razones políticas. En Posadas, Abel., “Zully Moreno” en *Damas para la hoguera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, disponible en [http://www.enerc.gov.ar/link\\_fondoeditorial.html](http://www.enerc.gov.ar/link_fondoeditorial.html), página 16.

<sup>15</sup> *Set*, diciembre de 1946, año I, N°1.

debilidad argumental de películas construidas alrededor de la gracia de la figura principal. Es una idea que goza de cierto consenso, según la cual el star-system como base económica de la producción, bajó la calidad general y la individualidad de las obras, al hacerse cada proyecto en función de algunas estrellas de gran popularidad<sup>16</sup>. Sin embargo, aún en dichos casos, suele destacarse el desempeño interpretativo de las estrellas. De esta manera, *Radiolandia* afirma sobre otra película de la serie de Cándida, que “Más allá de la escasa preparación de la realización, *Santa Cándida* ofrece una eficaz actuación de Niní Marshall, ya que la magnífica actriz se desenvuelve en muchos de los pasajes, con la seguridad propia de quien une a su inteligencia natural, una ponderable suma de experiencia”<sup>17</sup>. Como vimos más arriba, el hecho de escribir una obra para resaltar las virtudes o las facetas actorales de algún intérprete, es un recurso que cuenta con una tradición en el teatro argentino<sup>18</sup>. Muchas obras de género chico y de revista se escribían y realizaban alrededor de alguna figura.

De todos modos, sin dejar de reconocer la herencia del teatro de género chico y de revistas en la realización del cine argentino, debemos tener en cuenta que no es la única fuente. Tanto Romero como Amadori se inspiran en el cine de Hollywood y muchos de sus films son versiones locales de argumentos ya probados en la meca del cine. Por eso, no debemos circunscribir la realización del films en donde las estrellas son más importantes que el argumento a la tradición teatral local. Se trata de un recurso que utilizan todas las cinematografías basadas en sistemas de estudio. Para el caso de la cinematografía mexicana, la principal competidora de la industria local por el mercado latinoamericano, se comprueba la misma lógica. *Radiolandia* anuncia que se estrenará en la Argentina *La diosa arrodillada*, la que se espera que sea un éxito de taquilla en nuestro país, menos por el tema o la dirección que por la popularidad de las figuras centrales. Se trata de una película protagonizada por María Félix y Arturo de Córdova “...pareja que lleva casi el 50% del valor de la producción, si tenemos en cuenta que ambos ganan hoy más de 200.000 pesos por película”<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Manetti, R; “Argentina Sono Film. Más estrellas que en el cielo”, España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 195.

<sup>17</sup> *Radiolandia*, 18 de mayo de 1945.

<sup>18</sup> Gonzalez Velasco, C., *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la buenos aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, página 179.

<sup>19</sup> *Radiolandia*, 24 de enero de 1948.



Como vimos más arriba, los nombres de las figuras que protagonizan las películas constituyen uno de los pilares sobre los cuales se basa su promoción. Por eso no resulta extraña la centralidad de las estrellas también a la hora de concebir el film. En ocasiones se contrata primero a la figura y luego se piensa la película, como pudimos comprobar a partir del anuncio de los planes de producción de los estudios. Se trata de proyecciones anuales y por eso es que muchas veces las películas que todavía no entraron en rodaje están indefinidas en sus argumentos, aunque esté confirmada la actuación de tal o cual figura. Lucas Demare cuenta una anécdota que demuestra con claridad la significación de las grandes figuras tanto en la comercialización como en la producción de los films. Al parecer, el proyecto de filmar *Chingolo* (1940), la película que dirigió Demare y protagonizó Sandrini, surgió a partir de la astucia de un vendedor de Pampa Film, que en su intento de colocar en el interior las películas de la productora, empezó a decir que tenía “un Sandrini”. Cuenta Demare:

“Un día me dicen en Pampa que habían contratado a Sandrini por casualidad. La cosa fue así. Faustín, había sido tomado como vendedor por la productora y salió a vender por el interior; como se dio cuenta que el material de Pampa en el interior no interesaba mucho y que Sandrini estaba en gran auge en ese momento, empezó a decir: Tenemos “un Sandrini” también. Fue suficiente para que empezaran a comprarle todo el material, pensando en “el Sandrini”. Cuando el hombre volvió a Buenos Aires, no estaba hablado Sandrini ni nada por el estilo. Tiempo después me llaman y me avisan que se va a hacer una película con él nomás. Parece ser que habían hablado con Sandrini y éste dijo: “Bueno y ¿Qué directores hay?”. No voy a dar nombres, pero le dijeron que estaba fulano, que estaba mengano y un muchacho que recién empezaba. Y entonces Sandrini contestó: “A fulano y mengano los conozco; no me interesan. Me voy a tirar el lance con ese muchacho nuevo que no sé quién es”. De esa manera nació *Chingolo*, mi primer gran éxito en cine (...) Recuerdo que Sandrini cobraba 75.000 pesos por el film y a mi me daban 5.000. Pondal Ríos y Olivari pedían por el argumento 8.000 pesos”<sup>20</sup>

La cita demuestra hasta qué punto la figura principal podía preceder a todo el resto de los elementos que hacen a un film: guión, director, etc. Queda claro que *Chingolo* es el resultado de la intención de la empresa de hacer un film con Sandrini, que no sólo estaba vendido de antemano sino que era la condición para la venta de un paquete de películas más amplio de la productora. Este hecho se refleja en las atribuciones de Sandrini para elegir el director así como en el monto recibido a cambio

---

<sup>20</sup> AAVV, *Reportajes al cine Argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, Editorial Crea, 1977, página 254.

de su trabajo. Los 75.000 pesos que gana Sandrini están muy por encima de la cifra que reciben los guionistas o el director, en este caso un Demare todavía casi desconocido. La concesión del valor esencial de la película al primer actor, hizo que el realizador pasara siempre a último término. En los afiches de las películas, los intérpretes siempre ponían sus nombres por encima de los del director, aunque este no estuviera ausente. La excepción parece haber sido Amadori, que se convirtió, a su vez, en una estrella y su nombre jugaba a la par del de los intérpretes a la hora de comercializar el film<sup>21</sup>

### **Las estrellas y el sistema fijo de roles**

El de los actores, como cualquier otro grupo profesional, posee estrategias para excluir a los ingresantes no entrenados. El requisito fundamental del actor es que debe ser capaz de interpretar cualquier tipo de personaje de forma creíble y espontánea. Este proceso lleva el nombre de “impersonation” (*personificación*) e implica que en la interpretación de cualquier personaje la personalidad del actor debe desaparecer. Inversamente, si el rango de personajes que un actor puede interpretar está limitado por su propia personalidad, se supone que nos encontramos frente a un actor “pobre”. La personificación es un instrumento básico en la construcción de las diferencias en el discurso de la actuación y hace inteligible el programa de control inscripto en el régimen educativo que los actores llevan a cabo; en definitiva sirve para graduar positivamente el trabajo entre pares. El proceso de personificación entra en relativa contradicción con el tipo de representación que caracteriza al teatro y al cine desde comienzos del siglo XX: el naturalismo. En un sistema de representación naturalista, todos los signos utilizados en la performance pueden reclamar el hecho de ser motivados, de tener una significación. De esta manera, una serie de atributos del intérprete- un determinado color de pelo, forma de cuerpo, repertorio de gestos, registro del habla, etc.- poseen un significado pre-determinado. Esa relación crea dificultades al proceso de personificación. Primero, en el marco de selección de intérpretes, se verifica la tendencia a contratar actores que se parecen al personaje. Esta relación, ata al actor a su destino biológico o social y dificulta la supresión de aquellos elementos de la

---

<sup>21</sup> Manetti, R; “Argentina Sono Film. Más estrellas que en el cielo”, España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 185.

aparición y comportamiento que no se espera tengan significación al nivel de la caracterización del personaje. El naturalismo deja abierta la posibilidad de que “malos” actores realicen performances convincentes en las cuales los hábitos y los genes sobrepasan en importancia a las habilidades como intérprete. Los actores deben contener los atributos socialmente reconocidos de su tipo y los empleadores seleccionan teniendo en cuenta dichos tipos. La tendencia general es a abandonar la personificación a la hora de los castings a favor de una estrategia de selección en la que el actor será seleccionado por su tipo físico. En otras palabras, el actor se convierte en la forma más rudimentaria del signo. El actor es el personaje, tiene la personalidad, su apariencia sugiere lo que es, más allá del hecho de que esta construcción se basa en la convenciones de la cultura a la cual el actor re-presenta y re-define. Debido a la selección de actores por tipo, estos están limitados a interpretar un tipo particular de personaje durante su vida activa o por lo menos eso es lo que sucederá a menos que se hagan grandes esfuerzos para superarlo.

Horkheimer y Adorno interpretan el sistema de estereotipos como un resultado de la traducción de todo lo que existe bajo un aire de semejanza por parte de la industria cultural. Este criterio de producción fija un lenguaje, una sintaxis y un léxico propio en el que cualquier elemento queda sujeto a la “autoridad de lo ordenado”. En la mirada peyorativa sobre la industria cultural que poseen los autores, el sistema de estereotipos oblitera la posibilidad de aparición de lo no experimentado esclavizando el consumo en la eterna repetición de lo mismo: “Todo lo que aparece es sometido a un sello tan profundo, que al final no aparece ya nada que no lleve por anticipado el signo de jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido”<sup>22</sup>.

En paralelo a su asociación con estereotipos, los actores quedan comprometidos en su vida adentro y afuera de la pantalla con su imagen de estrellas hasta convertirse en propietarios de una persona como marca<sup>23</sup>. Como corolario, se desplaza el interés desde la performance del actor hacia lo que el actor como persona o entidad biográfica es. Así, se construye lo que Robert Brady llama un monopolio personal, una de cuyas implicaciones es el traslado de la personalidad de la estrella a la vida de todos los días. Los actores deseosos de obtener el estrellato comenzarán a comportarse en público

---

<sup>22</sup> Horkheimer, M y T.W Adorno “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998, página 5.

<sup>23</sup> King, B., “Articulating stardom” en Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York, 2006.

como si existiera una conexión inmediata y existencial entre la persona y la imagen. Otra manera de explicarlo sería afirmando que la estrella se convierte en sí misma en un personaje, pero en uno que trasciende su ubicación en una narrativa particular. En este plano adquieren relevancia las variantes extra-fílmicas de construcción de la estrella. La literatura sobre las mismas provee de un marco y una garantía para la lectura de las estrellas que no está en el *film*<sup>24</sup>. De la misma manera que los *films* ofrecen a los espectadores los altos y bajos de personajes a través de una trama, leer una revista de chismes incorpora a los lectores en las vidas o “tramas” de las estrellas. Las revistas del espectáculo ofrecen el placer de la ficción en el formato del periodismo<sup>25</sup>. De allí que, *Sintonía* pueda afirmar que las dueñas de casa hallan en las revistas:

“...el mundo con que soñaron, las gentes con que desearon alternar y las mujeres que quisieron ser. Una especie de venganza contra la triste miseria del vivir cotidiano, inocente, ingenua, inútil, pero venganza al fin (...) Y les gusta sentirse acompañadas por los seres que pueblan el mundo de sus sueños frustrados, llegando a ver en las artistas que las encarnan, las mismas virtudes, cualidades y sufrimientos de los personajes creados por el escritor. Porque la emoción no les permite separar la realidad de la ficción”<sup>26</sup>.

Lo que se encuentra en juego es el grado hasta el cual los personajes que encarna un intérprete en la pantalla se corresponden con su personalidad de estrella. La insatisfacción que demuestran algunas estrellas con su estigmatización en roles que no permiten el despliegue de todas sus potencialidades artísticas es signo de que la norma de personalización mantiene cierta presencia y es vista como un valor central en la práctica de la actuación. La posibilidad de interpretar personajes que vayan más allá de la personalidad como estrella supone la posesión de un status superior. En el mismo sentido, una nota titulada “¿Con qué sueñan las estrellas?” advierte que “...cada muchacha que vemos trabajando en cine (...) ansía que su labor tenga tal calidad que se

---

<sup>24</sup> Que el fetichismo que provocan los astros y estrellas de la pantalla debe ser explicado a través de variantes extra-fílmicas lo demuestra muy bien el caso de la última película de Negrete. En “El Rapto” la atracción deriva de dos acontecimientos personales que están más allá de la pantalla. Uno era el casamiento de Negrete con María Félix y el segundo era el de que el actor se estaba muriendo a la edad de 42 años. Las peleas de la pareja principal en la pantalla funcionaban como referente de los desacuerdos matrimoniales en su “vida real” y el film termina con Negrete caminando hacia su último atardecer mientras una voz dice “No lo veremos en la ciudad nuevamente”.

<sup>25</sup> Hermes, Joke., “Reading Gossip Magazines: the imagined communities of “gossip” and “camp” en Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York, 2006.

<sup>26</sup> *Sintonía*, 1ro de mayo de 1943 (10mo aniversario)

hable de ella fuera del ambiente, fuera de hoy y fuera del mañana”<sup>27</sup>. Es que el sistema de estrellas genera una contradicción entre la exigencia hacia la estandarización de los atractivos de las estrellas, que es propia del sistema de estudios, y las aspiraciones artísticas de las estrellas, determinados a demostrar la variedad de su talento y su capacidad para cambiar las imágenes establecidas<sup>28</sup>.

La actuación en teatro es uno de los elementos más efectivos a la hora de sugerir reputación profesional. Siguiendo a King, el impacto de la tecnología del cine en la personificación constituye uno de los aspectos centrales sobre el que el discurso de la actuación sostiene la prioridad del escenario sobre la pantalla. Se supone que el cine como medio, merma la habilidad de los actores, en el sentido de transformar la destreza interpretativa en una cualidad obsoleta. La performance del actor en parte se origina en su propio comportamiento y en parte en la acción del aparato fílmico, incluyendo aspectos tales como la iluminación o la utilización de la cámara. De esta manera, la tecnología fílmica puede ser usada como un elemento compensatorio de la baja habilidad técnica de un actor, posibilitando interpretaciones convincentes. Visto desde esta óptica, el cine tiende a correr la frontera del control sobre la práctica actoral desde los intérpretes hacia los directores o editores. La política de construir estrellas desde intérpretes sin experiencia en el sistema de estudios aporta su grado de verosimilitud a la noción general según la cual la actuación en teatro requiere de mayores cualidades interpretativas. De hecho, la base del argumento de King es que el estrellato es una estrategia de adaptación de la práctica actoral a los límites y las presiones ejercidos por el cine de estudios. Se trata de una estrategia defensiva: mientras el actor acepta la pérdida de autonomía que supone la transferencia de significado desde su performance hacia la cámara, paralelamente aumenta el grado de dependencia del aparato a su presencia como objeto único o en palabras de King como “behavioural commodity”. En su trasfiguración como estrellas, los intérpretes se convierten ellos mismos en un objeto de consumo.

El juicio según el cual el teatro requiere un conjunto más sostenido de facultades que el cine es uno compartido por las revistas del espectáculo. Para *Radiolandia*, las palabras de Tita Merello reflejan “los conceptos de todo el ambiente”:

---

<sup>27</sup> Sintonía, 1ro de mayo de 1943.

<sup>28</sup> Walker, Alexander; *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, página 57.

“No verá usted en Buenos Aires quien encabece una compañía sin haber acumulado méritos, experiencia y conocimiento a través de muchísimos años (...) En el cine de pronto usted se encuentra con algo terrible: actrices y actores de años de calificación eficiente, de trabajo que le granjearon el respeto y la dignidad de todos, son ubicados en una situación poco menos que de comparsa, de alguien que llega, a quien hay que enseñar”.

Más allá de la defensa del ambiente teatral por sobre el cinematográfico, la cita también deja entrever la necesidad de aptitudes diferentes para desenvolverse en dichos ámbitos. Esto es claramente visible en los orígenes del cine sonoro, en el cual los actores hablan, se mueven y gesticulan como si estuvieran en un escenario teatral. El resultado es una actuación que con el aprendizaje del lenguaje cinematográfico, parece desmedida o exagerada<sup>29</sup>. De todos modos, lo que prevalece en las revistas del espectáculo no es el supuesto según el cual el teatro y el cine requieren de cualidades diferentes, sino otro para el cual el “escenario” es más idóneo que el “set” a la hora de desenvolver la práctica actoral. Así lo expresa Elina Colomer, a quien el teatro “le brindó la revelación de sentirse dominada por los personajes que encarnaba”:

“Ante una cámara la interpretación es fraccionada, quizá fría. Uno hace una escena del final de la película, a continuación otra del comienzo...En el teatro no. Se comienza por el comienzo y a medida que avanza la vida del ser que encarnamos crece su drama, su problema, su propia personalidad. Y poco a poco domina el corazón”<sup>30</sup>.

Por otro lado, la reivindicación del teatro puede tener que ver, con el deseo de estar públicamente asociado con una institución de élite que cuenta con una larga tradición<sup>31</sup>. Los astros y estrellas no pierden ocasión de subrayar la participación en obras de teatro, entre las cuales se encuentran las de “género grande”, que incluyen a autores clásicos y las de género chico o de revista. Aunque para la crítica teatral, las de género chico o revista carecen, en general, de calidad artística, en las revistas del espectáculo son utilizadas para sugerir prestigio.

---

<sup>29</sup> Berardi, M., *La vida imaginada*. Buenos Aires, Ediciones del Jilgero, 2006, página 27.

<sup>30</sup> *Radiolandia*, 1ro de junio de 1949.

<sup>31</sup> King, B., “Articulating stardom” en Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York, 2006.

En la representación que construyen las revistas del espectáculo, el teatro aparece en las carreras de actores, actrices y cantantes como un espacio a su vez legitimante y de iniciación. Es la plataforma que puede llegar a permitir la contratación por alguna productora cinematográfica. En la carrera al éxito, el cine implica una mayor consagración y para quienes ya han conquistado la actuación en los sets, la actividad teatral se presenta como una que valoran desde el punto de vista humano o afectivo<sup>32</sup>.

El lugar que ocupa el desempeño en teatro y cine en la carrera artística de actores y actrices debe ser enmarcado en la importancia relativa de ambos entretenimientos en relación a la afluencia de público. Mientras las salas teatrales porteñas son cada vez menos y se encuentran cada vez más vacías, lo inverso ocurre con las de cine. Resulta lógico que siendo la práctica de ir al cine una que se encuentra en expansión, sea la aparición en la pantalla la que se corresponda con la consagración como estrellas o astros. Es que para alcanzar los grados de popularidad acordes con tal condición, la actuación en teatro resultaría insuficiente. El desempeño ante los micrófonos (en particular en los horarios de mayor audiencia) también podía permitir altísimos niveles de popularidad y muchas veces era la radio y no el teatro el que funcionaba como escalón previo para pasar al cine. Según Félix Luna, en los años cuarenta había que ser muy pobre para no tener una radio<sup>33</sup> y si a través de este medio la voz de actrices, actores y cantantes podía introducirse en innumerables hogares, sin embargo nada había comparable con el efecto que producía su aparición en la pantalla.

## Conclusiones

A lo largo del trabajo, estudiamos de qué manera el cine industrial ubica a las estrellas en el centro de las estrategias de producción y comercialización de los *films*. Las altas sumas que obtienen las figuras en los contratos con las productoras, son en parte el reflejo de esta situación. Pero, por otro lado, las cifras recibidas no poseían sólo una significación económica, sino que se consideraba que eran prueba de talentos únicos. Si una estrella estaba tan bien pagada, era porque debía valerlo. El dinero creaba

---

<sup>32</sup> En una entrevista a *Radiolandia*, Pepe Iglesias afirma que tendrá “el gusto” de volver al Maipo, “ese simpático teatro” donde cuenta con “grandes amigos”, tras una larga postergación debida a sus obligaciones en cine. Por su parte, López Lagar declara que es el apego por la ciudad del plata lo que lo lleva, a pesar de su ocupada agenda, que incluye proyectos cinematográficos en España y México, a volver a hacer teatro “aquí, en Buenos Aires”. En *Radiolandia*, 31 de marzo de 1956.

<sup>33</sup> Luna, F, *Perón y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985, página 495.

su propio carisma<sup>34</sup>. Por eso muchas veces intervenía la propaganda en la publicación de las cifras otorgadas a los actores o actrices.

Ser astro o estrella implicaba siempre ser pagados extraordinariamente. La aparición en la pantalla al mismo tiempo que representaba la cima de la carrera artística implicaba la posesión de mayores ingresos. En efecto, los sueldos cobrados por los artistas de cine eran más abultados que los que ofrecían la radiotelefonía dejando más atrás aún al teatro. Sin embargo, existe una enorme diferencia de ingresos entre los astros y estrellas y el resto de los actores y actrices. Mientras los primeros pueden negociar contratos personales, las condiciones de trabajo son muy distintas para los demás. Diversas fuentes atestiguan que la actuación en teatro, radio y cine constituía un trabajo muchas veces extenuante y mal pago.

En la representación de las estrellas, es la aprobación del público la que determina las cotizaciones. En ella el público es presentado como el soberano, el que decide sobre la popularidad de actores y actrices y de ese modo también, aunque en forma indirecta, en sus cotizaciones:

“Cuando el público (no en balde llamado “el soberano”) en virtud de ese amplio, anónimo e imponderable consenso, tan codiciado por otra parte, da su aprobación, lo demás viene solo. Publicidad, expectación, consagración y el ascenso al plano estelar con todos los halagos de la popularidad y la cotización traducida en elevadas sumas de dinero”<sup>35</sup>.

Edgard Morin se pregunta si las estrellas son un fenómeno de la producción, surgiendo de lo que los realizadores de películas les proporcionan, o del consumo, proviniendo de lo que el público reclama<sup>36</sup>. En el trabajo hicimos hincapié en el aspecto vinculado a la producción, mientras una mirada más atenta al lugar de las figuras en las películas y en otros medios masivos, como las revistas del espectáculo, permitirían echar luz desde el lado del consumo, contribuyendo al análisis del rol de las estrellas en el imaginario social. Por último, creemos pertinente traer a colación otra consideración de Morin, según la cual las estrellas no son inherentes al cine como medio sino como institución social. En otras palabras, las estrellas son típicamente cinematográficas,

---

<sup>34</sup> Walker, Alexander; *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, página 49.

<sup>35</sup> *Radiolandia*, 26 de agosto de 1950.

<sup>36</sup> Morin, E., *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, página 134.





aunque no haya nada específicamente cinematográfico en ellas. Típicamente cinematográfico es el primer plano, que permite que la cámara se acerque lo suficiente para grabar la personalidad propia del intérprete<sup>37</sup>. El primer plano fue un elemento importantísimo a partir del cual el cine constituyó su diferencia con respecto al teatro y el sistema de estrellas es, en gran medida, una cuestión de rostros, de primeros planos.

## Bibliografía

- AAVV, *Reportajes al cine Argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, Editorial Crea, 1977.
- Berardi, M., *La vida imaginada*. Buenos Aires, Ediciones del Jilgero, 2006.
- Di Núbila, Domingo, *Historia del cine Argentino I y II*, Buenos Aires, Ediciones del Jilgero, 1998
- España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- España, C, “Industria y Clasismo. El modelo institucional” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

---

<sup>37</sup> Walker, Alexander., *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1974, página 128.

- España, C, *Los directores del cine Argentino*. Luis César Amadori, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Fabbro, Gabriela; “Lumiton. El berretín del cine” España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- Gonzalez Velasco, C., *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la buenos aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Horkheimer, M y T.W Adorno “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998
- Joke, H., “Reading Gossip Magazines: the imagined communities of “gossip” and “camp” en Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York, 2006.
- King, B., “Articulating stardom” en Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York, 2006.
- Luna, F, *Perón y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.
- Manetti, R; “Argentina Sono Film. Mas estrellas en el cine” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- Mc Donald, P., “The star system, Hollywood’s production of popular identities, London, Short Cuts, 2000, en [www.booksgoogle.com.ar](http://www.booksgoogle.com.ar)
- Morin, E., *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Posadas, Abel., “Zully Moreno” en *Damas para la hoguera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, disponible en [http://www.enerc.gov.ar/link\\_fondoeditorial.html](http://www.enerc.gov.ar/link_fondoeditorial.html)
- Walker, Alexander; *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970