



A la sombra de la estrella de Hollywood:
implicación social e identificación
semiótica
de los ‘personajes secundarios’

Eduardo Barros-Grela
Assistant Professor
California State University, Northridge

*“It is assumed that characters should
have ‘a life of their own’.
Precisely because they are no longer
representatives
of ideals or ideas, they must not
appear to be
merely a part of the design of the text,
whether
that be a thematic structure or simply
a plot”.*
R. Dyer

El rasgo que define la diferencia conceptual entre la *estrella* y el protagonista consiste en la identificación de la primera con un referente que se halla allende la imagen ficcional que la pantalla ofrece al espectador. La industria -esencialmente- cinematográfica desarrolla todo un aparato comercial alrededor de la figura estelar para que su proyección no quede restringida a la mera acción dramática intratextual. Este extenso -e intenso- aparato limita sus campos de acción desde la misma configuración dramática hasta la expropiada imagen *real* de quienes interpretan el papel de estrellas. Multiformes entidades nacen y crecen tras la aureola de la estrella, proveyéndola de caracterización y sólo solicitándole a cambio una mínima parte del estrellato que la determina. Estas entidades son los personajes secundarios: participantes de la creación dramática y participantes de la construcción de la estrella.

En el primero de estos aspectos, su responsabilidad creadora surge a partir de la violación de la autonomía por parte del actor protagonista. En el segundo aspecto, su función consiste en realzar los rasgos de la estrella¹, dentro y fuera de campo². El tercer plano de influencia de los personajes secundarios se halla, asimismo, en la pantanosa región pragmática a la que conduce el sistema de identificación que tiene lugar en la relación personaje-actor-espectador dentro del mecanismo cinemático. Mihura se refiere -con relación a este tema- a cómo el paso de los subalternos desde los papeles secundarios hasta los papeles estelares influye en el proceso de formación de su identidad y encontramos en F.R. Leavis (1930) una confirmación de la existencia de esta tensión entre unos y otros desde un punto de vista sociológico³: “In any period it is upon a very small minority that the discerning appreciation of art and literature depends: it is (apart from cases of the simple and familiar) only a few who are capable of unprompted, first-hand judgement. They are still a small minority, though a larger one, who are capable of endorsing such first-hand judgement but genuine personal response...” (3-4). Será en este contexto referencial donde se pueda ver reflejado el entorno de la estrella latina dentro y fuera (si es posible) del simulacro propuesto desde Hollywood. Si la identificación funciona con las estrellas más canónicas⁴, lo mismo sucede con las minorías étnicas, de género y culturales, que comienzan a funcionar en los textos fílmicos, ya no como meros referentes del público a quien representan de una manera

directa, sino también como referente oblicuo de ese espectador que halla en el exotismo de las estrellas a la otredad que ellas mismas sugieren.

Desde esta dinámica de ‘designificación’ resulta interesante estudiar cuál es el papel del personaje secundario con respecto a los tres niveles que se han propuesto más arriba. ¿Es posible que el personaje secundario produzca efectos de identificación en la personalidad de un sector del público, o su función radica exclusivamente en el proceso inverso, es decir, en convertirse en la máxima expresión de lo *indeseable* como parte de la estrategia de desviación y enfatización hacia la estrella única? Para tratar de solventar en cierta medida este planteamiento, he escogido someter a análisis algunas películas que comparten el rasgo común de albergar a estrellas *latinas*⁵ como máximos exponentes de sus repartos interpretativos. Además, en una dispar aproximación, esta estrategia brindará un surtido de propincuidad adjudicativa que, por definición, puede ser sólo encontrado en este paradigma del séptimo arte.

En la película *Flying Down to Rio* (1933) el personaje que encarna la esencia de *secundario* traiciona en cierta medida a sus propia identidad como tal al adquirir connotaciones estelares a través del actor que se encarga de representarlo. La carrera de Fred Astaire está mutando su participación como actor de reparto hacia una condición de tránsito al universo de neón de la pantalla fílmica, como lo certifica la industria cinematográfica que, a la hora de presentar a quien protagoniza (*who starred*) esta película, no menciona a ninguno de los dos *personajes principales*: Dolores del Río y Gene Raymond. El primer actor que se menciona es Fred Astaire, a pesar de encontrarse indudablemente situado en segundo término en el discurso de la trama. De esta manera, el *estrellato* de Dolores del Río se ha *estrellado* en el subconsciente del público americano, a diferencia del de Fred Astaire, que está envuelto en el aura de valores que el espectador desea encontrar dentro de sí, entre los hilos de su *mismedad*.

Este filme se sitúa, pues, en una posición dentro del canon que está en la fase de inicio de formación de Fred Astaire como actor principal de las producciones, y no como una de las obras que se definen por contar en su reparto (¡principal!) con la estrella Dolores del Río en su etapa de máximo esplendor. La actriz mexicana no ejerce de entidad “adventicia”, lo que - aparentemente- se le ha tratado de asignar como función primordial al personaje secundario, es decir, una contraposición en claroscuro desacerbado con el protagonista sincrónico de la película. Tampoco está el actor cumpliendo su (establecido) papel como elemento de contraposición manifiesta ya que, aunque el personaje sí acepta su limitación, el entorno natural de la estrella se subleva en esta película contra su papel suplente o complementario. Al personaje le afecta el carácter extrínseco a la pantalla que le da vida, y que crece en progresión geométrica con respecto a sus fronteras en el guión. El protagonismo fluctúa de forma pendular entre los dos amigos que son introducidos desde el principio en una relación dialéctica en el ámbito jerárquico de la estructuración. En los momentos de la interpretación musical escénica (de gran relevancia en el apogeo del cine sonoro y como reminiscencia del musical dramático sobre la escena), el

protagonista cede la supremacía de su carácter a la del actor secundario por definición, que está dando sus primeros pasos dentro del subgénero de baile que él bautizaría.

Este trabajo intentará explicar cómo en esta hipótesis confluyen dos *subargumentos*: por un lado, la analogía con la teoría de que el tiempo funciona como un agujero negro que absorbe la luz de las estrellas, funcionando a modo de supernova para hacer eclosionar a otros astros y hacerlos así visibles en una magnitud multiplicada. En esta escena, la actriz mexicana representaría la luz absorbida, mientras que el actor norteamericano se convertiría en el cainita agujero negro, usurpador del polvo de estrellas, de la luz estelar de Dolores del Río. Sería, pues, este primer caso un ejemplo de la categoría de personaje secundario que progresa hacia papeles protagonistas partiendo de una presencia accesoria en la trama para terminar adquiriendo la máxima relevancia.

Por otro lado, el segundo subargumento lo activa la existencia de un hueco en la lucha por el protagonismo fílmico que debería recaer en Gene Raymond. Si esa lucha no está presente es porque entre los tres personajes existen dos niveles diferentes. Uno, el de los dos hombres, que se discuten el papel protagonista dentro del filme. Otro, el de la estrella efímera, la estrella fugaz que no admite intermitencias; brilla con fuerza durante un brevísimo periodo de tiempo en el que es admirada por el gran público, para ir después progresivamente diluyéndose y apagándose hasta no ser más que un recuerdo y un objeto de estudio para los trabajadores de la lente. Es una estrella fugaz que no ha de luchar por adquirir protagonismo porque el filme le pertenece, ha sido pensado para ella.

Desde luego, se podrían argüir razones causadas por cuestiones de género o incluso de estructura triangular necesaria para explicar estas *querellas* dentro del texto fílmico, pero parece, sin embargo, que las tornadizas posiciones de los personajes en el filme original -y en su evolución temporal- se deben en realidad a una cuestión de identidad. El estereotipo del *latino* ha variado de manera importante y, aunque el gran público norteamericano es capaz de observar valores perennes en las interpretaciones de Fred Astaire, con los que pueden fácilmente identificar una parte de su ser (real o virtual), no ocurre lo mismo con la 'estrella *exótica* latina'. El público norteamericano ya no encuentra su *otredad* en alguien como Dolores del Río; quizá ni es capaz de asociar la figura latina que él reconoce con ese personaje, demostrando así no sólo la importancia que las funciones de identificación tienen sobre la conformación del canon que subyace a las diferentes culturas, sino también la corriente de influencia que se traslada desde la relevancia de unos personajes a otros en función del tipo de canon que se esté buscando en cada momento.

Otro caso similar -aunque radicalmente opuesto a la vez- es el del complejo fílmico de 1946, *Gilda*. Este hipertexto⁶ es uno de los pocos casos en los que el papel estelar no se ve enfatizado -por oposición- por ningún otro personaje en función contrastiva. Como he intentado elucidar con anterioridad -y en relación a que este factor se deba a una cuestión de género-, una de las

funciones de la figura del personaje secundario es la de establecerse como lo que aquí llamaré “contra-estrella”: aparecer como un agente que, mediante una estrategia de contraste, enfatice las características de la estrella. En contra de esta manifestación se podría argumentar que no todas las películas que han sido pensadas para una estrella determinada contienen esta entidad de contradicción asimiladora, como podría ser el caso de *Gilda*. Sin embargo, y volviendo a la cuestión de género, me parece importante observar que el dispositivo de identificación raramente se estanca en la cuestión de género que para otros aspectos tiene una repercusión de tanta importancia. Si pensamos en los personajes secundarios que discuten su primacía en la mirada de Gilda y, por extensión, del espectador⁷, debemos ser conscientes de que la sucesión de emociones que aportan al espectador no se definen por su correspondencia de género, sino por adquirir el protagonismo en la vida de Gilda y dejar, por lo tanto, el despreciado papel secundario. Intentan adquirir ese *deep focus* argumental⁸ en la mirada de Gilda, con una lucha que no acontece en el plano pragmático, como sí ocurría en la película que ilustra el ejemplo anterior. La estrella en este caso no puede ser cuestionada. Los personajes que la rodean sólo pueden funcionar como satélites con mayor o menor influencia en las circunstancias de la estrella, pero que necesitan insoslayablemente de la luz de aquélla para existir.

La tensión intratextual se da en este caso entre dos personajes que no aspiran a eclipsar el protagonismo de Rita. Es quizá entre ellos, y entre su lucha y su sucumbir frente a la integridad de Gilda, donde se pueden establecer los momentos más importantes de la adquisición de trascendencia por parte de los personajes secundarios dentro de la trama textual. En esa fluctuación dialéctica la caracterización de la estrella sale beneficiada en términos de identificación de su propia idiosincrasia, usando de nuevo como herramienta inconsciente la definición que proporciona el personaje secundario.

Teniendo ya, a modo de ejemplos, la tesis y la antítesis (si así se le pudiere considerar), la síntesis del papel de los personajes secundarios como entidades activas que repercuten de modo substancial en el desarrollo íntegro de la estrella -como acontecimiento social- y de la propia trama del texto fílmico, aparece retratada de manera ejemplar en *Mexican Spitfire* (1940). Es ésta una película que, sin estar embutida en un halo de calidad sublime, se presta para un análisis sociológico de las características y el funcionamiento del sistema estelar propio de esta época del cine hollywoodiense. Se trata de un caso en el que se observa de forma inequívoca la hipótesis que presento en este estudio. Lupe Vélez, encarnando un estereotipo, se enfrenta al resto de los personajes, que, como en la película anterior, funcionan -y son definidos- por medio de tipologías.⁹

Esta película es un claro ejemplo de una inversión de los roles estrella-contraestrella. Normalmente, el mecanismo que hace funcionar la relación entre estas dos entidades tiene que ver con cómo las oscuras cualidades de los últimos realzan las ínclitas características de los primeros. En esta película, sin embargo, el proceso se da de manera invertida, ya que para un público no familiarizado con la idiosincrasia (que no el estereotipo) latino, el

personaje de Carmelita Lindsey sería poco menos que aborrecible¹⁰, llevándonos a cuestionarnos la aparente fidelidad de la figura introducida por Genette del lector/ espectador implícito. El espectador implícito y el espectador real han protagonizado una tensión creada simultáneamente a la creación del propio término, y en una película de este calibre¹¹ resulta realmente relevante identificar a estas dos entidades. Es imprescindible determinar hacia quién iba inicialmente dirigida esta obra y si realmente fue ese público implícito en quien se estimularon las sensaciones que se pretendían producir. ¿Era hacia un público estrella (norteamericano)? ¿También hacia un público secundario (latino)? ¿Se había establecido una previa correspondencia entre determinadas estrellas y su público, por un lado, y los personajes de reparto y también su público por otro? ¿O sólo se creó una masa receptora homogénea y muy determinada?

Los personajes que rodean a esta *estrella*¹² funcionan de nuevo con el propósito de complementarla, pero en este caso para enfatizar sus connotaciones negativas. Los personajes que representan las tipologías norteamericanas no se enmarcan en las descripciones de índole esperpéntica que definen a la *escupefuego*, sino que se enmarcan dentro del estereotipo norteamericano que revela un cierto tipo de condescendencia hacia la figura del “*latino bruto y poco inteligente*”¹³. Ciertamente es que en determinados momentos de la película, el personaje de la estrella mortificada alcanza cotas de respeto, pero en todo momento ese respeto por parte del público viene dado sólo en los instantes en los que el personaje se “estadounidifica”. Los personajes-satélite juegan así -paradójicamente- un papel de complicidad con el espectador implícito, en el que ellos sirven de vehículo para hacer plena -y justificar- la burla del burdo personaje.

Resulta obvia en esta película la función de la estrella como objeto más que como sujeto (a diferencia de lo que sucedía en los otros casos). La carga de acción, el peso específico de los eventos recaen sobre el complejo que forman los personajes secundarios que simulan rodear a la estrella. La estrella está en todo momento subjetivizada por las acciones de estas entidades, que no le permiten poseer la autodeterminación que la estrella necesita dentro de la pantalla. Paralelamente, fuera de campo el panorama era esencialmente el mismo, ya que la entrada de Lupe Vélez en la serie de *Mexican Spitfire* la hizo muy dependiente de ese papel y, por lo tanto, de los papeles que la acompañaban. Como Gilbert Seldes (1970) explica,

...Now all this secondary players are like in this: that you recognize something concrete, a human character in them. Often enough it is the same character you saw three weeks ago, but that doesn't diminish your pleasure, even if it is bad for the actor to get into a rut...

Esto puede suceder -probablemente- tanto en el cine de carácter convencional como en las obras en las que existe activamente el fenómeno de la estrella. La situación puede mutar, ya que la participación de estas estrellas en el cuerpo narrativo de cualquier obra ha de llevar implícita su propia caracterización (quizá ya inseparable de su imagen). Además, es importante anotar que, el envejecimiento de las estrellas ha venido siempre

acompañado por el propio envejecimiento del concepto de estrella, y que a medida que el tiempo pasaba, los actores iban adoptando condiciones muy heterogéneas que en nada tenían que ver con papeles ya preestablecidos.

Todos estos ejemplos dan consistencia a nuestra hipótesis del mismo modo que lo hace la estrella masculina del cine mexicano, *Cantinflas*. En la película *Ahí está el detalle* (1940) se puede apreciar como el resto de los actantes¹⁴ que aparecen cumplen su función opositora. El propósito estelar funciona en este género de películas como en ningún otro de los casos estudiados en este trabajo, ya que los personajes secundarios están realmente funcionando para favorecer la imagen de la estrella y para confirmar sus ideales, para ratificarlo mediante un método basado en crear repulsión hacia ellos mismos y, por extensión, crear simpatía e identificación con el protagonista que ya de por sí invita a tal posicionamiento del receptor.

De acuerdo con el esquema actancial propuesto por Greimas, los actantes que se ofrecen en la trama cinematográfica encajan en la aplicación que él mismo le dio hacia el teatro. Sin embargo, la conceptualización de la estrella complica la relación entre teatro y cine, porque recordemos que la estrella funciona en este caso también en el ámbito que se encuentra más allá de la cámara. El esquema actancial que Greimas en su día propuso atañía a los integrantes que se encontraban dentro del plano diegético, pero no se encontraban con estos actantes los roles sistematizados que se hallan en un plano extratextual y paratextual. Cuando tratamos de hacer una aproximación de este tipo al cine, y más específicamente, a la estrella, nos encontramos con que los actores superan en rango y amplitud de actuación al que la condición de “actantes” les ofrece; al menos en el caso del protagonista de la obra.

No se trata de establecer una correspondencia y, consecutivamente, una diferencia entre el teatro, el cine y el texto narrativo escrito, sino de establecer el papel de la estrella y, por extensión, el papel del personaje secundario, dentro de estos complejos sígnicos que subyacen a la narración. Barthes explica en su “The structural analysis of narratives” (1977) que la narrativa es “internacional, transhistórica, transcultural; simplemente está ahí, como la vida misma”. Si acertamos a coincidir con esta aseveración, aceptaremos que las subrepresentaciones textuales de un complejo actancial habrían de funcionar bajo los mismos parámetros, cualesquiera que sean sus soportes ya que, en vías de condenar tal visión a un cuestionamiento trascendental, la estrella cinematográfica surge para recordarnos que la tangencialidad ficcional retiene sólo su validez en instancias narrativas sencillas. Cuando un elemento de carácter multiplicador de ambigüedades salpica las instancias enumeradas anteriormente, el sistema cerrado de la esquematización pactada por Genette con la semiótica tiende a evidenciar fisuras. Nos hallamos ante un análisis que se centra en el complejo creado por la figura estelar al servir de puente entre la intertextualidad (quizá también la intratextualidad) y la extratextualidad.

Este problema está basado -precisamente- en el estudio del papel que desempeña el actor secundario con relación a esta perspectiva de disertación. Siguiendo las definiciones que Henry Sayre (1989) nos ofrece sobre el

concepto de *performance*, se podría tratar de explicar la paradoja ficcional que un personaje considerado como estrella endosa a su idiosincrasia conceptual: “In ordinary usage, a performance is a specific action or set of actions -dramatic, musical, athletic, and so on- which occurs on a given occasion, in a particular place. An artistic performance[...] is further defined by its status as the single occurrence of a repeatable and preexistent text or score” Si aceptamos esta definición del *performance* para aplicarla al caso de la estrella, indudablemente nos hallaremos ante un conflicto de la periodización del acto interpretativo. Como ya se ha dicho con anterioridad, el fenómeno de la estrella aglutina dos *performances*: por un lado, los textos fílmicos que responden a la definición inferida por Sayre deben ser estudiados pero, por otro lado, hay que atender a la vida de estas personas más allá de la pantalla, más allá de lo convencionalmente conocido como texto fílmico ficcional ya que, ¿puede ser aplicada la conceptualización aplicada por este autor a la doble faceta -esquizofrénica alusión a su carácter- del actor? Para responder a esta pregunta deberíamos plantearnos -es necesario insistir en esto- el papel interpretativo de la estrella fuera de la pantalla cinematográfica, pero dentro del objetivo de la prensa gráfica y de la cámara de televisión. Si coincidimos en que la vida de la estrella ya está escrita de antemano, previamente a que una persona le dé vida, debemos admitir que el actor está llevando a cabo una interpretación paralela a la que realiza en el texto fílmico concreto.

En su obra sobre la semiótica del cine, Christian Metz (1974) nos informa sobre la aplicación de los conceptos de “denotación” y “connotación” al análisis del texto en soporte cinésico. Al hablar sobre estos conceptos, Metz dice:

...denotation is furnished by analogy, by the perceptual similarity between the signifier and the significate [...] (mechanical duplication becomes unnecessary through analogy); cinematographic connotation is always symbolic in nature: The significate motivates the signifier but goes beyond it.

Albergar esta idea de connotación y denotación sería útil para aplicar tal dualismo complementario al rol interpretativo que ha sido mencionado anteriormente. La faceta hermenéutica de la estrella allende el texto fílmico se halla en un complejo sistema que absorbe en su nulidad de identidad el carácter de la persona viva que está tratando de adaptar su tipología intrínseca al personaje que se le ha sido ofrecido. El aspecto denotativo de la estrella en su papel de *estrella* (a diferencia de en su papel de personaje de ficción) ha sucumbido ante el inconmensurable poderío de la identificación que con el uso connotativo de su personaje se está realizando de ella misma. La eclosión de la idea barthesiana de ‘la muerte del autor’ en pos de un lector activo, no ausente, que cree el texto y que lo desfigure ante su fuerza participativa en el esquema de la comunicación a través de la semiótica.

No es el propósito principal de este trabajo, sin embargo, el estudio de las fuentes significantes de los contribuyentes al proceso de producción cinética -aunque no hay que despreciar la importancia que este elemento tiene en la

configuración actancial de la obra. Este análisis debe ser aplicado al entorno en el que todo este sistema -a modo de amalgama ecléctica- se encuentra al (re)escribir la figura del personaje secundario. Definido ya su rol en el esquema actancial que ha sido comentado con anterioridad, el personaje secundario que habitó las pantallas junto a las grandes estrellas del momento dorado de Hollywood necesita enfocar su definición en los mecanismos que lo hacen funcionar en términos de oposición complementaria a esa estrella. En su estudio sobre el sistema sígnico dentro del arte (o la industria) del cine, Jurij Lotman (1976) reseña:

...the image of man on the screen comes to us as a message of great complexity whose capacity for meaning is determined by the variety of codes which it employs, the many layers and complications of semantic organization. But art does not simply transmit information, it provides the audience with the means for perceiving this information, thus creating its own auditorium. (93).

Sin embargo, como indica Allan Williams en su estudio sobre *Metrópolis* (1992), el esquema actancial implica una relación teleológica entre sujeto y objeto, que conlleva el mismo “investimento semántico de deseo”¹⁵. Cabe entonces plantearse en qué medida se interna la dicotomía estrella- personaje secundario dentro de este mecanismo de deseo.

La relación bipolar entre estas dos entidades parece estar supeditada a otra relación, quizá más álgida en la jerarquía de la carga semántica que la primera, entre el protagonista y su oponente. Coincido plenamente con las ideas que A. McClure trata de aportar con relación al papel del actor a quien se le encargan las representaciones “menos importantes” en la realización de un filme:

The character actors were often listed as ‘feature players’, in contrast to the stars whose names were listed above a film’s title. The studios always made an effort to cast a “type” in various featured parts, thus making it necessary to define just what was the “featured” player. These characters were often more than supporting players. Frequently they were as important to the story as the stars, but their names were listed below the title rather than above.

Con estas declaraciones, McClure está invitando a una reflexión sobre la heterogénea condición del tipo de personajes que han sido discutidos en este trabajo. No resulta adecuado enmarcarlos en un papel definitivo. Sería una inversión de los mecanismos tradicionales del sistema actancial, en la que un actor establecería una alternancia en su función argumental con visos a mantener una imagen predeterminada dentro de una tipología. Desde luego, hacer una manifestación tan sincrética de los actantes no se halla libre de riesgos, pero frente a la pareja sujeto-objeto, se abre un importante abanico de personajes en función aparentemente secundaria que aportan un peso semántico tan importante como el de la propia estrella. No parece tan necesaria la supresión o añadidura de categorías actanciales como la creación

de una entidad *archiactante* que dote de una estructura profunda a la superestructura que son los personajes secundarios.¹⁶

Bibliografía

Ansón, A. *El Istmo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1994.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. New York: The Noonday Press, 1977.

Cartwell, D. & Wheleham, I. (ed.). *Adaptations*. NY: Routledge, 1999.

Cassetti. *Inside the Gaze*. Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Doherty, T. *Pre-Coded Hollywood*. NY: Columbia University Press, 1999.

Dyer, R. *Stars*. London: BFI, 1998.

Easthope, A. *Literature into cultural studies*. NY: Routledge, 1991.

Genette, G. *The work of art*. NY: Cornell University Press, 1997.

Guzzetti, A. "Christian Metz and the Semiology of the Cinema" *Journal of Modern Literature* 3-2 (1973): 292-308

Jacobs, L. *The Emergence of Film Art*. NY: Hopkinson & Blake, 1969.

Konigsberg, I. *The complete film dictionary*. Ontario: Nal Books, 1993.

Lacan, J. *Escritos*. México: Siglo XXI, 1978.

Leavis, F.R. *Mass Civilization and Minority Cultura*. Cambridge: Gordon Fraser, 1930

Lotman, J. *Semiotics of Cinema*. Michigan: Michigan Slavic Contributions, 1976.

Loukides & Fuller (ed.). *Beyond the Stars. Stock Characters in American Popular Film*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1990.

McClure, Arthur (ed.). *The movies: an American idiom; readings in the social history of the American motion picture*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1971.

Metz, C. *Film Language*. NY: Oxford University Press, 1974.

Noremore, J. *Acting in the cinema*. Berkeley: University Press, 1988.

Romera, J. & Yllera, A. (ed.). *Semiótica(s) Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor, 1993.

Seldes, Gilbert. *The Great Audience*. Greenwood Press, 1970.

Sayre, Henry M. *Object of Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Williams, Alan. *Structures and narrativity in Fritz Lang's Metropolis*. Cambridge: Harvard University Press, 1992

Notas:

- [1] Esta afirmación se basa en la interpretación de los postulados actanciales de Algirdas Greimas.
- [2] Siendo esta imagen únicamente aplicable al sentido de campo como lo que se halla dentro del prisma de visión de la cámara, quedando, por lo tanto, el fuera de campo para lo que se halla fuera de ese entorno (intra y extraficcional).
- [3] El referente afecta a las relaciones existentes entre esa minoría de la que Leavis opina que tiene la potestad de apreciar la cultura -y emitir juicios sobre ella- y la esencia del personaje secundario como motor contextual de la construcción de la estrella.
- [4] Me refiero aquí al tipo de estrella que funciona en los filmes estándar de la “Edad de Oro” de Hollywood.
- [5] Es conveniente aclarar que en este trabajo se analizarán estas obras atendiendo -también- a la particularidad que la ‘latinidad’ de sus estrellas aporta a la relación estrella-actor secundario-público.
- [6] *Hipertexto* en oposición a *hipotexto*; es decir, la película en oposición a la obra literaria. En el hipertexto confluyen diversas disciplinas que en el ámbito literario no pueden ser concebidas en conjunto, debido a sus limitaciones físicas. Konigsberg (124) se refiere a esta idea en los siguientes términos: “Film theory is concerned with the following areas of investigation: 1) the differences of film from drama, literature, and the graphic arts; 2) the basic nature of the medium (...); 3) the

general techniques employed in film; 4) the nature of various components in film and their contribution to a work's entity; 5) filmic space and time, and their relation to real space and time; 6) film genre; 7) film and society; 8) the nature of various types of film and their differences; 9) the aesthetic and psychological response of the audience to the medium.”

- [7] Quiero desprender de este vocablo cualquier tendencia hacia un género en concreto. Lo estoy utilizando en un estricto límite neutro.
- [8] Concepto que Orson Welles hizo famoso en el ámbito mecánico.
- [9] Estamos ante un caso particularmente interesante de agresión hacia la identidad latina, con el que se ofrece al gran público una imagen estereotipada de la *mexicana* de ese tiempo.
- [10] A pesar de que la recepción de esta estrella pareció ser ‘buena’ en oposición a la de los dos personajes antagonistas/ secundarios, arrancar el ‘exotismo’ del personaje implicaría simplificar su condición y apagarle el brillo de estrella.
- [11] Las reacciones creadas ante tal obra son realmente diferentes viniendo de personas ajenas al mundo latino y personas inmiscuidas en esa cultura, pero en cualquiera de los casos estas reacciones suelen ser extremas (entendiendo al personaje de Carmelita bien como un objeto de burla o bien como un objeto de ira, respectivamente).
- [12] Sería con esto necesario replantearse la definición de “estrella” en términos de la dualidad de connotaciones positivas o negativas que pudiese conllevar
- [13] Es importante distinguir las diferentes capas semánticas que componen el cuerpo semiótico de este hipertexto. Si bien se presentan a las mujeres norteamericanas como figuras antipáticas para el espectador, los valores que ellas representan son, en realidad, los valores que pertenecen al *prestigio*, mientras que la honestidad y la inocencia de la protagonista latina no será nunca tomada como un modelo de actuación para el receptor.
- [14] Según la terminología semiótica que A. Greimas emplea para aplicar al teatro, el actante es lo inamovible, lo intrínseco del teatro, mientras que los actores son las personas que dotan aquellas entidades de significación comunicativa; las codifican. El esquema actancial es muy útil para entender la idea central de este trabajo, ya que sitúa a la estrella como personaje principal y, a su alrededor, aparecen oponentes, ayudantes, etc. El esquema presenta algunas cuestiones dignas de ser problematizadas, como se observa más adelante en el artículo, e incluso su particularidad habría de ser revisada por no encajar en esquemas como el de la estrella de Hollywood.

[15] Lacan: “El espejo del salón, el gólem del narcisismo...”; “Pues la objetivación en materia psicológica está sometida en su principio a una ley de desconocimiento que rige al sujeto no solamente como observado, sino también como observador.”

[16] Quizá quien más se ha acercado a este nuevo sujeto fuese Woody Allen en, de nuevo, su filme *Zelig*, en el que el protagonista, la estrella, se sirve a sí mismo, oculto bajo la farsa de su camaleónica gracia, como héroe, como ayudante, como oponente, etc (aún sin prescindir de actores que encarnan a esos actantes, aunque de una manera mucho más diluida).

© Eduardo Barros-Grela 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario