

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Meteoritos en la galaxia de las estrellas (o La fábrica del actor excéntrico)

Autor/es:

Herederó, Carlos F.

Citar como:

Herederó, CF. (1996). Meteoritos en la galaxia de las estrellas (o La fábrica del actor excéntrico). Nosferatu. Revista de cine. (20):4-9.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40948>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Meteoritos en la galaxia de las estrellas

(o La fábrica del actor excéntrico)

Carlos F. Heredero

**"N**os gusta más el culo de Charlot que las manos de Eleonora Duse" (1)

(Manifiesto del excentricismo; URSS, 1922)

El extraviado culto al tradicionalismo que anida, si bien de forma subterránea y no siempre premeditada, en muchas de las conversiones de última hora al clasicismo cinematográfico (2) se sustenta sobre la nostalgia de una arcadia soñada. El fenómeno responde, quizá, a la añoranza de un

equilibrio que se cree encontrar en la falacia de un pretérito supuestamente estable y fijado en sus moldes, de un período de armonía ajeno al desgarramiento de las contradicciones e impermeable al paso del tiempo.

Semejante espejismo hace abstracción de la dinámica histórica vivida por las imágenes del cinematógrafo en su evolución desde la fase en que las películas se exhibían en los "nickelodeón" hasta la difusión de éstas por el cable televisivo camino de Internet. O,

si se quiere, y para el tema que ocupa estas páginas, desde la política del anonimato de los actores defendida por Griffith y por la Biograph, durante el período anterior a 1909, hasta el sistema de los *package* controlados por las agencias pasando por el esplendor rutilante del *star-system*.

Dicho de otra manera. Hoy resulta tan absurdo añorar la inocencia perdida para siempre por el cine de género (dado que los géneros nacieron con un determinado sistema de producción desaparecido hace

ya cuarenta años), como pensar que el firmamento de Hollywood estuvo siempre poblado de estrellas. No fue así, de hecho, y antes de que Florence Lawrence abandonara definitivamente la etiqueta de "*la chica Biograph*" para emerger como estrella con su propio nombre, los actores y actrices de las películas de mayor éxito eran perfectos desconocidos.

Las estrellas no surgieron por generación espontánea. Fueron el desarrollo de la narrativa propuesta por Griffith, la invención del primer plano, la llegada de los largometrajes y la consiguiente necesidad de conferir un espesor psicológico a los personajes, junto a los procesos de identificación con los espectadores que facilitaba el asentamiento progresivo del MRI (3), los factores que explican el nacimiento estelar. Que después el *star-system* se convirtiera en un auxiliar para la política de los géneros y, por lo tanto, para la comercialización de los productos, no debe entenderse sino como una función instrumental bien aprovechada por la industria.

Por lo tanto, y ante la ausencia del "big bang", las estrellas tuvieron que ir desgajándose poco a poco, de forma lenta y progresiva, de un magma indiferenciado de actrices y actores cuidadosamente mantenidos en el anonimato por las grandes productoras del cine primitivo. Al fin y al cabo, tampoco el modelo de interpretación naturalista hoy en día hegemónico (consecuencia también de un largo proceso evolutivo) fue siempre el que proporcionaba los códigos necesarios para que los actores mantuvieran una comunicación fluida con el público.

Así, la formación del *star-system* recorre todo el proceso

histórico de gestación institucional en el terreno industrial (Hollywood como tal) y en el campo lingüístico (la escritura clásica) hasta que se encuentra ya casi completamente consolidado, sobre raíces firmes, en los años posteriores al final de la Primera Guerra Mundial. Se abre después en la sociedad americana una etapa de prosperidad que, simultáneamente a la conquista de la hegemonía por el desarrollo urbano capitalista, hace posible que la mitología del éxito y del *self made man* otorgue a los supuestos triunfadores una popularidad y una admiración generalizadas que, en el fondo, servían para ocultar las contradicciones de una sociedad cuyas diferencias internas no hacían más que agrandarse.

Y los triunfadores eran tanto el poderoso Al Capone como las *stars* de Hollywood. "*The Roaring Twenties*" (que diría Raoul Walsh) colocaron en la cúspide a toda aquella figura que gozaba del triunfo social y que proyectaba sobre la ciudadanía la imagen del éxito al que todos aspiraban. Todos querían ser estrellas en su vida y desde Hollywood se les ofrecía, al menos, la posibilidad ilusoria de poder identificarse con los detentadores del *glamour*. Nunca como entonces, en efecto, el *star-system* funcionó a la vez -con tanta eficacia- como mecanismo de promoción para las películas y como sistema "*para vender ideas y formas de vivir*" (4).

Ahora bien, la función del primer plano y la extensión del metraje de las películas generaron también, en paralelo, dos reacciones complementarias con la floración estelar propiamente dicha. Por un lado, la necesidad de diferenciar entre las figuras en *close up* (primer plano) y los inte-

grantes del *long shot* (plano general); por otro, la de alternar en la duración del film el protagonismo de los personajes centrales y las apariciones de los periféricos a fin de rellenar, con éstos, los huecos dejados por los primeros y de contrastar a unos con otros para realzar a estos últimos; es decir, a las estrellas. Había nacido una dialéctica inherente a la propia naturaleza del *star-system*: la que ponía en relación a las figuras protagonistas con los actores secundarios, haciendo de ambos institucionales interdependientes.

Los "felices años veinte" se poblaron así de actores de reparto que disfrutaban ya de entidad propia y diferenciada como tales y que ofrecían a las películas un sustrato coral necesario para arropar, primero, y para propiciar -después- el despegue de las estrellas. Ésta parecía ser su edad dorada hasta que la superación del cine silente y la irrupción del sonoro descubrieron, al final de la década, una nueva y estimulante realidad para ellos. Nada más y nada menos que la posibilidad de hacer oír sus voces: una opción que, por las razones esgrimidas más adelante, habría de convertirse en factor esencial para explicar su despliegue capilar por todas las arterias del cine clásico en su período de esplendor.

La voz del actor de carácter descubrió pronto una gama de matices y un arco de acentos infinitamente más ricos y variados que los detentados por las atildadas y frecuentemente estereotipadas gargantas de las estrellas. Semejante polifonía vocal tenía sus orígenes, esgrimía razones para hacerse oír y éstas no tardaron en permitirles el asalto indiscriminado al reino de la comedia, terreno genérico en el que sus timbres

particulares podían brillar con mayor libertad y con más funcionalidad.

A la sazón, los estudios americanos se vieron obligados -tras la ruptura definitiva del silencio- a buscar actores que supieran hablar (muchas estrellas del cine mudo fracasaron en este empeño) y estaba claro que la cantera sólo podía localizarse en aquellas formas de representación para las que la voz era un instrumento de cultivo obligado. El teatro dramático era la fuente más prestigiosa, pero también la más elitista y, por lo tanto, la de menor productividad, por lo que fueron otros espectáculos más populares y de ejercicio más habitual los que ofrecieron un aporte mayor: el *vau-deville*, el *music-hall*, los *night-clubs* y el teatro cómico.

Nada tenía de extraño, por consiguiente, que toda una constelación de actores y figuras humorísticas se desplegara, al menos inicialmente, por la formulación emergente de un género que, por aquellos días, abandonaba poco a poco los moldes del cine cómico mudo (la escuela del *slapstick*) para evolucionar desde dentro hacia la estilización provocada por el largometraje y hacia la maduración de sus códigos narrativos (la "comedia sofisticada"). Y si esto era lo que ocurría en el campo del humor -vivero permanente del actor de reparto- otro tanto iba a suceder, de inmediato, en la mayoría de los géneros que articulaban la producción de Hollywood.

El cine de género se convertía así en el territorio privilegiado de los actores secundarios, y no faltaban razones para ello. Era allí, precisamente, donde lo que Román Gubern ha llamado *"la individualización*

*fuertemente personalizada del intérprete"* (5) (un rasgo esencial para la estabilidad del arquetipo dentro del *star-system*) encontraba -paradójicamente- mayores dificultades, y esto por dos razones. Una, porque dentro de tales cauces la estrella debe ceder una parte mayor de su protagonismo a un entorno coral de figuras subsidiarias y, otra, porque la fuerte codificación propia del género absorbe para sí, de forma dialéctica, la inevitable contaminación entre el protagonista y los personajes que éste interpreta.

Más claro: es evidente que John Wayne, vaquero prototípico del *Western*, se encuentra más acompañado y rodeado de más personajes cuando camina por el Oeste que cuando lo hace por otros territorios, al mismo tiempo que queda mucho más al descubierto, como tal actor, cuando no se viste con los ropajes del *Old West*. El género propicia, de esta manera, una vinculación más inmediata y directa del espectador con el arquetipo, encarnado casi siempre por la estrella (y éste es un viaje de doble sentido), pero también abre -a su vez- un espacio mayor para la intervención de los secundarios.

De nuevo surge aquí, por lo tanto, esa relación de interdependencia aludida ya anteriormente, de la que interesa saber ahora cómo funciona. La clave reside en el hecho de que, como señala Vicente Ponce, el sistema narrativo de la escritura clásica *"se basa no tanto en la interpretación de muchos personajes, como en la presencia decisiva de uno sólo secundado por otros. Por ello este solitario primer actor es forzosamente axial, centra la ficción y los otros se desplazan para él"* (6). De aquí se dedu-

ce que la función esencial del *supporting player* (y nunca mejor empleado el término inglés) es precisamente ofrecer apoyo -por vía directa o inversa, por afinidad o por contraste- a la estrella central.

Si se recuerda el papel que juega una y otra vez Margaret Dumont como frontón imperterritito ante las invectivas (auténticos puñales) que Groucho Marx se complace en lanzar, sucesivamente, contra la señora Rittenhouse, la señora Teasdale, la señora Claypool, la señora Upjohn o la señora Dukeshire -interpretadas siempre por aquélla- se comprobará que todas estas venerables y atildadas damas de sociedad están allí para hacer resaltar el ingenio de la verborrea marxiana y la *performance* del agresor -es decir, la estrella- sobre la base de que tan gruesa señora -la secundaria- nunca llegue a darse por enterada de la grosería del desafío.

Otro tanto puede decirse, y éste es un caso paradigmático, de la cojera recurrente y del *leit-motiv* de su discurso ("*¿nunca te picó una abeja muerta...?*") con los que Walter Brennan -inolvidable Eddie- reclama la atención de Humphrey Bogart en *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*; Howard Hawks, 1945) o, sin ir más lejos, de la rabia casi telúrica y del *"ácido sulfúrico"* (la expresión es de Nicholas Ray) con los que Mercedes McCambridge se enfrenta a Joan Crawford en las imágenes casi irreales y preñadas de furia cromática de *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*; Nicholas Ray, 1953).

Se desvelan así, a partir de estos ejemplos o de los muchos miles adicionales que podrían aportarse, dos nuevas funciones del actor secundario. Por

un lado, la de operar como interlocutor subalterno de la estrella, como figura-puente para vadear los meandros intermedios, para sostener los enlaces narrativos o para prestar encarnadura a los nexos de continuidad dentro del relato. Concebida desde esta perspectiva, su aportación consiste en "ayudar a que la narración camine correctamente engrasada" (7), como bien sugiere Pérez Perucha, y adquiere entonces el valor incalculable que tiene el eslabón de engarce sin el cual no puede cerrarse ni abrochar la cadena por sólida que ésta sea.

Por otra parte, el secundario es utilizado también frecuentemente "para aliviar al protagonista de posibles excesos caracteriológicos" (8). La figura periférica o el actor de carácter cargan, de hecho, con las pinceladas más obvias y redundantes -o con los trazos más gruesos- que podrían dañar la verosimilitud del personaje protagonista, para quien la representación reserva un grado de estilización que no permite integrar las "rugosidades", los extremos, la singularidad o la disidencia -visual o sonora- que, en cambio, sí soportan -y de hecho explotan- los que no son estrellas.

Esta capacidad que expresa la fisonomía de los secundarios para encarnar lo irreductible o para encajar el exceso los convierte, a su vez, en vehículos privilegiados para sustanciar un rasgo fundamental de la escritura clásica del cine sonoro en su fase primitiva; es decir, el proceso que establece una equivalencia directa entre gestualidad y productividad narrativa, que genera la identidad entre acción y caracterización o que identifica la dinámica física y expresiva del actor con el motor del relato.

Dicho proceso es distintivo del cine de gánsters en su ciclo fundacional -el que va desde **The Doorway to Hell** (Archie L. Mayo, 1930) hasta **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, Shame of a Nation*; Howard Hawks, 1932) pasando por **Hampa dorada** (*Little Caesar*; Mervyn Le Roy, 1930)- y no es casualidad, por consiguiente, que en un género donde los actores "conducen el despliegue de la historia a partir casi exclusivamente de sus actos" (9) se llevara a cabo, durante aquellos días, una operación que buscaba conferir mayor protagonismo a toda una serie de actores secundarios con fisonomías singulares o poco maleables; entre otros, Wallace Beery, Edward G. Robinson, James Cagney o Lon Chaney.

Estos mismos actores -esos "Beloved Brutes más o menos simpáticos", en definición de Vicente J. Benet (10)- llegaron al estrellato porque la Warner buscaba su clientela "entre los núcleos urbanos de clase media y obrera, de sectores emigrantes y capas subalternas, votantes potenciales del partido demócrata y teóricamente interesados por reconocer en la pantalla algún reflejo de su depauperado y conflictivo entorno cotidiano" (11). Resultaba así plenamente coherente que la búsqueda de esas "fisonomías singulares" -encontradas entre los actores de reparto- llevara consigo el hallazgo de una extracción popular o, cuando menos, de rasgos populares que son habitualmente distintivos de la tribu de los secundarios.

Como consecuencia inevitable de esta naturaleza, aquellas estrellas en ciernes expresaban por sí mismas -a modo de espejo- uno de los más singulares privilegios de que gozan

los actores de carácter. Tratados a veces con desdén, postergados en el tratamiento profesional y carentes del *glamour* fotográfico dispensado a las estrellas, se les exime -en cambio- de la obligación de ser perfectos. El secundario "podía ser incluso cojo o tuerco, o gordo, o patizambo. Su voz podía ser gangosa, o débil, o chillona. Pero estos mismos rasgos diferenciales eran los que les hacían familiares al espectador" (12). Rasgos que son -también- los signos distintivos de los que se valen para hacerse un hueco en la imagen, para dar corporeidad a su silueta olvidada por el diseño de la luz.

En realidad se trata de un privilegio y, a la vez, de una potencialidad. De lo primero, porque les libera de las servidumbres fisionómicas exigidas a las estrellas y porque tal eximente les permite recuperar para sí, con plena libertad, toda la singularidad de su voz, de sus movimientos o de su físico. De lo segundo, porque esta disponibilidad no constreñida por trabas estilizadoras permite, también, el predominio de lo natural sobre el artificio y la exploración sin ataduras de la propia idiosincrasia, de tal forma que al menos una parte del "efecto realidad" generado por la escritura clásica descansa sobre ellos, sus peculiaridades y su presencia.

Y, ¿de qué está hecha esa presencia...?, ¿en qué consisten sus peculiaridades más identificables y comunes si aquí estamos hablando de actrices y actores tan heterogéneos y dispares como pueden ser, entre cientos y cientos, Thelma Ritter, Victor McLaglen, Agnes Moorehead, Ward Bond, Elsa Lanchester, Walter Brennan, Jane Darwell, Barry Fitzgerald, Judith Anderson, Basil



Rathbone, Mercedes McCambridge, Edward Everett Horton, Una O'Connor, Alan Mowbray, Ruth Gordon, Sig Ruman, Louise Beaver, Leo G. Carroll, Margaret Dumont, Sam Jaffe, Beulah Bondi, Robert Morley, Gladys Cooper o Ben Johnson...?

Podría decirse, para empezar, que son intérpretes de fisonomía atípica y singularizada, de textura rugosa y resistente, capaces de imponerse siempre a toda tentativa por ahorrarles o de establecer, en cualquier caso, una jugosa promiscuidad entre su biología física y los trazos imaginarios -que son previos y de procedencia dispar- con los que les llegan dibujados sobre el papel los personajes a los que deben dar vida. Allí donde los guionistas configuran la complejidad abstracta o la silueta fugaz y rápida de un carácter episódico, este tipo de actores inyecta a esa descripción la consistencia carnal de su físico (y de su expresión) de tal manera que acaban apoderándose de aquélla y vampirizando sus contornos.

Cómicos *"dotados de un cuerpo radicalmente particularizado y de una disponibilidad permanente e inagotable para hacer suyos los más dispares bichos vivientes"* -como describe Santos Zunzunegui a sus homólogos españoles (desde Antonio Vico hasta José Isbert pasando por Julia Lajos o José Orjas) (13)-, son actores que pueden asimilar lo distintivo consustancial a cada uno de los personajes que interpretan y enriquecer esta dimensión, simultáneamente, con la aportación de la identidad singular que les es privativa. Todo ello dentro de un juego permanente para *"afianzar lo mismo"* a la vez que van *"inyectando esa diferencia"*, ya que poseen la

virtualidad de *"representar tanto lo continuo como lo mudable"* (14).

Precisamente esta capacidad para hacer ver y sentir el cuerpo propio sin tener que pulir ninguna de sus esquinas, y para conservarse como tales a lo largo del tiempo sin obligación de adaptarse a las modas (continuidad y mutación, una vez más), permitió a los secundarios de Hollywood -entendidos ahora como institución- mantener incólume su presencia, e incluso acrecentarla, a lo largo de toda la era de los Estudios. Estos actores que emergieron en paralelo con el metraje progresivo de las películas, que se establecieron tras el final de la Primera Guerra Mundial y a través de los años veinte y que se consolidaron -por las razones ya expuestas- durante el período primitivo del cine sonoro, arribaron finalmente a la fase de madurez del lenguaje clásico (1933-1947) ya plenamente instalados en el sistema y como integrantes sustanciales de la representación.

A esas alturas, la función del secundario (en lo que respecta a su aporte narrativo a través de su gestualidad o de su presencia) podía considerarse ya casi una herencia residual asimilada por la madurez del clasicismo, una especie de remanente (o huella) que quedaba en éste y que provenía de su fase primitiva. Su continuidad como figura había pasado a depender menos de aquella aportación (puesto que la escritura se había hecho más rica y había desarrollado por sí misma una enorme complejidad) y mucho más de su capacidad para trasladar a la pantalla el eco de lo popular y de lo reconocible, para hacer sentir en las imágenes la presencia de una verdad humana más

allá, o por debajo, del personaje al cual encarnaba.

Como nunca se vacía del todo al integrarse en el tipo al que interpreta, el actor de esta estirpe ofrece siempre, sin aparente esfuerzo, una plusvalía de singularidad inmediatamente reconocible. Su cuerpo se resiste, siguiendo ahora a Jesús G. Requena, a los signos que encarna, pues son intérpretes que *"significan con precisión, pero no se agotan en su significación. Su cuerpo, denso y espeso, dota a sus significantes de una peculiar irreductibilidad. Es un cuerpo excéntrico a la significación, resistente al sentido que sostiene y por ello igualmente resistente al relato del que participa"* (15), al que sin embargo aporta un plus de autenticidad.

Desperdigados por los rincones de la acción, perdidos a veces en una esquina del fotograma, protagonistas de algunos planos ocasionales o interlocutores privilegiados de la estrella en secuencias de tránsito, los actores secundarios son casi siempre una presencia subsidiaria dentro del encuadre y, a pesar de esta subalternidad, provocan a veces destellos de luz que iluminan una secuencia, que inyectan un hábito de vida dentro de un plano, que facilitan la transición del drama a la comedia (y viceversa) o que introducen, incluso, esa apoyatura de credibilidad o de humanización que redime o sostiene a una determinada situación.

Así pues, desplazada del centro de la narración y expulsada de éste por la dinámica centripeta del relato clásico (excéntrica estructural), liberada de los estilizados cánones armonizadores impuestos a las estrellas y depositaria de la plusvalía de realidad (excen-

tricidad caracteriológica), la figura del secundario podría ser asimilada, en una paráfrasis ciertamente arriesgada, con la del actor excéntrico, llevando a este terreno -y en un sentido más amplio- el concepto introducido por el grupo FEKS a propósito del actor teatral en su "Manifiesto del excentricismo", pieza paradigmática de la vanguardia soviética pre-estalinista.

Allí se reclamaba para los escenarios la contaminación con "el music-hall, el cine, el circo, el café-cantante y el boxeo", se decía preferir "una nariz que se enciende en lugar de una máscara" y se buscaba una interpretación que instaurara "en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de mímica, mueca; en lugar de palabra, grito", siempre a la búsqueda de lo que se llamaba "una incesante transformación". Lo que se reivindicaba así era la herencia de los espectáculos periféricos y populares, el mestizaje expresivo, el sentido del exceso, la dinámica de la mutación permanente, la singularidad, lo irreductible y, en definitiva, la autenticidad de la imperfección sobre la perfección del artificio.

Desde las páginas de este documento (16) -verdadera reliquia de un tiempo en el que la necesidad de transformar la realidad confería a ésta la única credibilidad a la que podía aspirar como tal (justo lo contrario que en la actualidad)- se llamaba a la irrupción de la vida, con todo lo que ésta tiene de imprevisible, pero también de riqueza y de complejidad, en la centralidad artificiosa de la representación académica. Y es precisamente la intromisión de la vida y de la diferencia, de la singularidad y de la disonancia, de aquello

que no se puede reducir al común denominador, lo que los actores secundarios representan para el cine de Hollywood.

Cuerpos extraños que circulan entre las estrellas, auténticos meteoritos fugaces capaces de oscurecer por un instante el fulgor del cometa más brillante, los secundarios son parte sustancial del polvo cósmico que mantiene ingravido y cohesionado al universo estelar y, al mismo tiempo, las figuras excéntricas de la galaxia. Desde esta perspectiva, y para continuar con la paráfrasis, la "fábrica de sueños" se convierte en la "fábrica del actor excéntrico" (17), y se ilumina así el sentido -figurado- que adquiere para estas páginas el exabrupto militante que la FEKS proponía en su manifiesto futurista y que encabezaba, a modo de cita preliminar, este artículo introductorio.

#### NOTAS

1. Actriz italiana de enorme prestigio sobre los escenarios que, tras intervenir por primera vez en una película a los cincuenta y ocho años de edad, **Cenizas** (*Cenere*, 1916), no dudó en declarar: "mi error, y el de muchos otros, ha sido el de emplear técnicas teatrales a pesar de todos los esfuerzos por evitarlas. Aquí hay algo que es muy, muy nuevo; una forma penetrante de la poesía visual, una experiencia inédita para el alma humana. ¡Caramba, soy demasiado vieja para ello!". Jamás volvió a trabajar en el cine.

2. Dentro de estas coordenadas es posible detectar lo mismo a un sector de la crítica cinematográfica -proclive a refugiarse en las supuestas esencias del cine clásico frente a cualquier atisbo de experimentación o de "intelectualismo"- como a la corriente del "pensamiento débil" característica de la posmodernidad -aquella que reivindica el valor escondido de la banalidad trivializado- o incluso a un extendido núcleo de reflexión intelectual (en el fondo, no muy alejado de la anterior) empeñado en reclamar para algunas pro-

ducciones contemporáneas la vitola prestigiosa del clasicismo, aunque para ello deba construir su argumentación sobre la defensa, ayer, de **Parque jurásico** (*Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1993) y, hoy, de **Two Much** (Fernando Trueba, 1995) como sendos ejemplos de regreso a la tradición desde parámetros actuales.

3. Modo de Representación Institucional. Véase Burch, Noël: *El tragaluz del infinito*. Ed. Cátedra (Madrid). 1987.

4. Monterde, José Enrique: "Orígenes del star-system". *Dirigido por...*, número 111. Enero, 1984.

5. Gubern, Román: "La herencia del star-system". *Archivos de la filmoteca*, número 18. Octubre, 1994.

6. Ponce, Vicente: "Don José, o la plusvalía en la narración". VV.AA. *El cine de José Isbert*. (Coord. Julio Pérez Perucha). Ed. Ayuntamiento de Valencia (Valencia). 1984. Página 16.

7. Perucha, Julio P.: "Estrellas fugaces". *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*. Ed. Generalitat Valenciana (Valencia). 1986. Páginas 31-32.

8. *Ibidem*.

9. Benet, Vicente J.: "El cuerpo del personaje y el relato clásico". *Archivos de la filmoteca*. Op. cit.

10. *Ibidem*.

11. Santamarina, Antonio / Heredero, Carlos F.: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Ed. Paidós (Barcelona). (De aparición inmediata).

12. Llinás, Francesc: "El hombre que quería ser alguien". *El cine de José Isbert*. Op. cit. Página 29.

13. Zunzunegui, Santos: "El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa". *El paso del mudo al sonoro (Actas del IV Congreso de la AEHC)*. Ed. Complutense (Madrid). 1993. Página 210.

14. Características atribuidas por Santos Zunzunegui a la tipología de Alfredo Landa. *Ibidem*.

15. Requena, Jesús G.: "El cuerpo del actor". *El cine de José Isbert*. Op. cit. Página 37.

16. Véase VV.AA: *El cine soviético*. Ed. Fundación Municipal de Cultura (Oviedo). 1988. Páginas 44-54.

17. Éste es el nombre completo al que corresponden las iniciales del grupo FEKS, integrado por Grigory Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevitch.