

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Ethel, John y Lionel Barrymore. El extraño caso de los hermanos Barrymore

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1996). Ethel, John y Lionel Barrymore. El extraño caso de los hermanos Barrymore. Nosferatu. Revista de cine. (20):14-19.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40950>

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**



## Ethel, John y Lionel Barrymore

El extraño caso de los hermanos Barrymore

Carlos Losilla

**D**esde **Gran Hotel** (Edmund Goulding, 1932) a **The Great Profile** (Wal-

ter Lang, 1940), pasando por **Cena a las ocho** (George Cukor, 1933) o **La comedia**

**de la vida** (Howard Hawks, 1934), algunas de las últimas interpretaciones de John Ba-

rymore, nacido John Blythe (Filadelfia, 1888-Los Ángeles, 1942), parecen extraer toda su fuerza de una especie de autobiografía encubierta, como si el actor, más allá de su papel, estuviera recreando para nosotros su verdadero yo: el deslumbrante histrión del cine mudo, la estrella de **El hombre y la bestia** (J. S. Robertson, 1920), **Sherlock Holmes** (A. Parker, 1922) o **Don Juan** (Alan Crosland, 1926), había logrado adaptar y desarrollar su técnica en una nueva época, y la fisura, el abismo que debió salvar entre la máscara imperturbable y el rostro parlante, habían acabado dotándola de un verdadero estilo. Acostumbrado a la ausencia de la palabra, su persona dramática adquirió finalmente una transparencia que ni siquiera su tendencia al exceso logró aniquilar. Y John Barrymore, así, pudo continuar siendo John Barrymore.

Se trata, por lo demás, de una



El hombre y la bestia

estrategia bastante típica de los actores del Hollywood clásico. Ni siquiera hace falta que empezaran en el mudo. En el caso de Cary Grant, por ejemplo, lo que importa es la parte de sí mismo que pone en cada caracterización, no tanto el grado de transformación que le suponga. Y lo mismo puede decirse de John Wayne o Gary Cooper. El clasicismo consiste precisamente en eso: en el

mantenimiento de las formas más allá del entorno, en la imposibilidad del estilo aun en las circunstancias más extremas. El caso de James Stewart es muy curioso a este respecto. Absorbido, durante los treinta y los cuarenta, por su propia personalidad desgarrada y tierna, como de eterno e inocente insomne, pasa, en la década de los cincuenta, a interpretar personajes rabiosos y



Gran Hotel

# ANTAGONISTAS



violentos, neuróticos e indecisos, como en los *westerns* de Anthony Mann o en el perturbador **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock. La fisura, el abismo, se produce en su caso mucho más tarde, y no para que se encuentre a sí mismo, sino para que se pierda: devorado por los desgarros del manierismo, James Stewart ya no volverá a ser nunca más James Stewart.

Si entramos en el terreno de los actores secundarios, el esquema se repite invariablemente. Walter Brennan, Alan Hale o Peter Lorre, por poner tres ejemplos señeros, son siempre más ellos mismos que los personajes que interpretan, pero eso no quiere decir que no "actúen": es una extraña simbiosis entre la propia personalidad y la piel en la que se introduce, una lenta evolución desde el "representar" al "ser". En el universo clásico, no existe división alguna entre el estilo y la vivencia, es decir, la técnica nunca está al servicio de sí misma, sino que siempre se pone a las órdenes del sistema global, todo tiene su lugar y cada lugar contiene una cosa determinada. Y los

actores secundarios tienen que plegarse a ello, deben ocupar su sitio y, lo que es más importante, conservarlo en cada una de las piezas del sistema, de película en película, de manera que Walter Brennan sea siempre Walter Brennan y Alan Hale no deje de ser nunca Alan Hale.

Viene todo esto a cuento porque, a diferencia de su hermano John, tanto Ethel como Lionel Barrymore parecen completamente ajenos a este universo tan reglamentado. Variopintos y multiformes, poseedores de registros tan

distintos como autónomos, su espectacular labor en el campo de la interpretación secundaria no parece tener nada que ver con las normas del sistema clásico. Ethel (Filadelfia, 1879-Beverly Hills, 1959) empezó en el cine en 1914, lo abandonó en 1919 y no volvió a él hasta 1933, para actuar, al lado de sus hermanos, en una delirante versión de los últimos días del zarismo: **Raspútín y la zarina**, de Richard Boleslavski. Sus papeles, a partir de entonces, no sólo impidieron que el público se creara una imagen definida de su personaje en la pantalla, sino que obstaculizaron este enfoque mediante una calculada, sistemática ceremonia de la confusión: fue una madre comprensiva -**Un corazón en peligro** (Clifford Odets, 1944)- y despótica -**Moss Rose** (Gregory Ratoff, 1947)-, una esposa sometida -**El proceso Paradine** (Alfred Hitchcock, 1948)- y una mujer voluntariosa -**Deadline U.S.A.** (Richard Brooks, 1952)-, entre otras muchas cosas. Del mismo modo, su hermano Lionel (Filadelfia, 1878-Van Nuys, California, 1954) pasó de trabajar con Griffith por seis dólares al día a acompañar a la Garbo en algunas de sus lacrimógenas aventuras -**Mar-**



Cena a las ocho



## ANTAGONISTAS

**garita Gautier** (George Cukor, 1937)-, para, finalmente, convertirse en el más atípico de los actores secundarios hollywoodienses: entre el bondadoso calzonazos de **Cena a las ocho** y el pirata malcarado de **La isla del tesoro** (Victor Fleming, 1935), su rostro febril y su torva figura sirvieron lo mismo para un roto que para un descosido, fueron capaces de incorporar tanto al viejo enfermo de **Gran Hotel** como al inquietante esquizofrénico

de **Muñecos infernales** (Tod Browning, 1936), para luego, tras la enfermedad que le dejó paralítico en 1938, insuflar vida, desde su silla de ruedas, a tipos tan diferentes como el patriarca bonachón de **Vive como quieras** (Frank Capra, 1938) o el senador profascista de **Duelo al sol** (King Vidor, 1947).

Y es que los Barrymore, efectivamente, no eran como sus pares del Hollywood clásico.

Iniciados ambos en el duro terreno del teatro, su introducción en el mudo no supuso para ellos un simple aprendizaje, sino que acabó erigiéndose en una experiencia cerrada sobre sí misma: no es casualidad, en este sentido, que Ethel le dedicara seis intensos años de su vida para luego desaparecer hasta principios de la década de los treinta, ni que Lionel trabajara en incontables películas de Griffith antes de abordar él mismo la realiza-



ción, en 1917, con una película titulada **Life's Whirlpool**. Todo esto deja claro que la aparición del sonoro debió de suponer para ellos una fisura aún mucho más amplia que la de John, pero a la vez, como en el caso de este último, delata también que su adaptación fue total y absoluta: no mediante una simple transición, sino a través del borrón y la cuenta nueva, ejemplificados, en Ethel, por su largo silencio de los años veinte, y, en Lionel, por la sorprendente coherencia interna de ambos períodos. Lo que ocurre, sin embargo, es que, a diferencia de su hermano, a primera vista no parece que ni Ethel ni Lionel consiguieran modelar su propia máscara, encontrar su lugar en el cuadrulado sistema del clasicismo hollywoodiense. En otras palabras, crearse un personaje que los definiera con sólo aparecer en pantalla. Así, las interpretaciones y los papeles de ambos son demasiado

distintos entre sí como para poder hablar de "actores de composición": para ellos, cada rol era una creación aparte, cada película un universo que tenían que conquistar poco a poco, un terreno enemigo del que debían adueñarse lentamente.

Lo que podría parecer, sin embargo, una inadecuación absoluta, una incompatibilidad

total entre un estilo interpretativo (el de los Barrymore) y unas normas expresivas (las del clasicismo hollywoodiense) no es más que una variante del mismo sistema. En este sentido, lo que más sorprende tanto en las películas de Ethel como en las de Lionel es el lento proceso de adaptación entre el personaje, el actor y el entorno: al principio parecen desconcertados, fuera de lugar, como si aquel film no fuera el suyo; al final, su dominio de la situación es absoluto, han conseguido integrar perfectamente su interpretación en el conjunto del film. Quizá se trata de una consecuencia lógica de su origen teatral, una especie de complejo de superioridad dramática que vaya diluyéndose a medida que transcurre el metraje. Pero más bien parece un método natural y espontáneamente emanado de sus características físicas: nadie, en el contexto del cine americano, ha poseído nunca una presencia tan aparentemente impenetrable como la suya, tras la cual, no obstante, se esconde siempre una evidente facilidad para la integración. Así pues, las variaciones apreciadas en sus distintas, casi opuestas composiciones son, en el fondo, la médula de su estilo, lo mismo que les



Arsenio Lupin



## ANTAGONISTAS

permite encontrar poco a poco el tono y el sentido de cada film. ¿Se trata, acaso, de otra forma de clasicismo, la capacidad para la transformación y el cambio, para la movilidad y la variedad, en el interior de un sistema en apariencia rígido?

En cualquier caso, el hecho de que los Barrymore nunca logran el grado de identificación entre máscara y persona alcanzado por Brennan o Hale, por seguir con nuestros ejemplos, no significa nada. Lo que cuenta es que, a diferencia

de los actores surgidos en los años cuarenta y cincuenta, la aparente sensación de desconexión que emana de una interpretación de Ethel o Lionel no influye nunca en la percepción formal de sus filmes, sino que sólo pretende apuntar la ductilidad de un orden aparentemente inamovible. Dennis Hopper o Ernest Borgnine, Lee Marvin o John Ireland, dejarán más tarde entrever el punto de inflexión que les separará del conjunto, su inevitable orfandad con respecto a los objetos y al espacio. Los Barrymore, por el contrario,

están siempre en consonancia con ellos, se mueven a lo largo y ancho de la pantalla como si todo lo que les rodea les perteneciera. El hombre en total armonía con su entorno, aunque, en su caso, esa armonía no atiende tanto a la impasibilidad como a la fluidez. En las leyes del Hollywood clásico, como en las de la pintura renacentista o las sinfonías mozartianas, todo debe estar en su lugar y debe haber un lugar para cada cosa. Pero, a veces, incluso ese orden irrefutable tiene sus (relativas) excepciones.