

Las celebridades y las estrellas en novelas populares españolas de los años 1920: Un signo ambivalente de la modernidad

En este artículo, estudio la representación ambivalente de estrellas y celebridades en una selección de novelas españolas de la década de 1920, en las que el protagonista aprecia y cuestiona su estatus. Las estrellas en estas novelas encarnan el triunfo económico y social, pero a través de ellas, los autores también negocian con las tensiones culturales en torno a la sexualidad, la raza y la cultura de masas. Usan a la estrella para reflejar las obsesiones, contradicciones e inestabilidades contemporáneas, y animan al lector a reflexionar sobre los mecanismos del estrellato y sobre su propia participación en la cultura de masas.

Palabras clave: *estrellas, celebridad, literatura popular, Alberto Insúa, Álvaro Retana*

In this article, I study the ambivalent representation of stars and celebrities in a selection of Spanish novels of the 1920s, in which the protagonist both appreciates and questions their own status. The stars in these novels personify economic and social success, but through them, the authors also negotiate cultural tensions around sexuality, race, and mass culture. They use the star to reflect their era's obsessions, contradictions, and instabilities, and encourage the reader to reflect on the mechanisms of stardom and on their own participation in mass culture.

Keywords: *stars, celebrity, popular literature, Alberto Insúa, Álvaro Retana*

En la década de 1920, mientras proliferaban las novelas y las novelas cortas, y la lectura se convirtió en una actividad de entretenimiento (Rivalán Guegó 18), los autores insertaron a las estrellas como protagonistas, creando un vínculo entre sus novelas y otras actividades de ocio. La proliferación de lo que Ángela Ena Bordonada identifica como “novelas de espectáculo”,

centradas en “los espectáculos públicos y comerciales que servían de diversión o entretenimiento al mismo público al que iban dirigidas estas narraciones”, sugiere que el estrellato y la celebridad eran un tema preferido de autores y lectores (84). Muchas de estas “novelas de espectáculo” tienen como protagonista una estrella: del cine, del teatro, de los toros, del baile o del deporte. Estos textos demuestran el nivel de interés en las estrellas, y, por extensión, en los espectáculos y la cultura de masas. Como explica Jeffrey Zamostny, la literatura popular es una buena fuente para estudiar este tema ya que, al igual que la celebridad, es “a fascinating product of modernization” y “an important indicator of how Spaniards represented the world to themselves in the face of modern change” (Introduction 1, 2). Conocedores de los mecanismos de la fama, varios autores incluso los usaron para convertirse en estrellas literarias. Desde 1907, cuando salió el primer número de *El Cuento Semanal*, había ido creciendo la oferta de novelas como objetos de consumo, como documenta en su estudio Alberto Sánchez Álvarez-Insúa. Muchas novelas cortas se publicaron en colecciones periódicas y se vendían en librerías y en quioscos, y, en ellas, los autores “document, debate, and influence the shape of modernity in Spain” (Zamostny, Introduction 8). Esta literatura, entonces, refleja la negociación de escritores y lectores con la vida moderna y urbana y también suele reflejar las creencias y preocupaciones de su público. Con las novelas estudiadas aquí, busco analizar la recepción de las estrellas y las celebridades en la década de 1920 en España, y demostrar que el estatus célebre era deseado y frustrante al mismo tiempo.

Para demostrar la fascinación y duda que suscitaron las estrellas y cómo se expresaban estas reacciones en la literatura popular, empiezo con una novela poco estudiada, *Una mujer de teatro* (1925) de Tono Monreal.¹ A pesar de su brevedad, la novela se presenta como una parodia del sistema del estrellato en España, y, en ella, Monreal hace un comentario bastante eficaz sobre la formación y la aceptación de las estrellas. La portada, de la autoría de Mel, ilustrador frecuente para la serie *La Novela Sugestiva*, introduce el tema de la celebridad y la interacción de la estrella con el público. En la ilustración, dos mujeres andróginas, una mujer negra con una sonrisa y pose confiada, y una mujer blanca, melancólica y aburrida, fuman y posan, devolviéndole la mirada al espectador. La androginia de las mujeres, resultado del contraste entre elementos masculinos y femeninos como sus poses, ropa y corte de pelo, las hace fascinantes y difíciles de identificar, atrayendo la mirada del espectador. Por su pose, las mujeres parecen reconocer al público, y esta interacción sugiere una necesidad mutua entre estrella y público: las actrices posan para divertirnos, pero también necesitan captar nuestra atención y lo hacen a través de las tensiones conceptuales entre blanco y negro, interés y aburrimiento,

masculinidad y femineidad. Este mismo toma y daca entre celebridad y público, caracterizado por su ambivalencia y ambigüedad, aparece en *Una mujer de teatro* y en otras novelas.

En esta novela, Monreal parodia la creación de la celebridad para mostrar cómo llega una persona cualquiera a ser una estrella con tan complicada relación con el público. Para permitir la generalización del tema de la celebridad, el *Prologue* presenta el pueblo donde transcurre la acción como un pueblo cualquiera: "Villaplácida es un pueblo idéntico a todos los pueblos de la península" (Monreal 6). Como cualquier pueblo, "[e]n Villaplácida hay un río, una carretera, una plaza Mayor, una nube de mosquitos, un teatro y una casa de tolerancia" (5). El lugar, entonces, facilita la generalización; lo que sucede en este pueblo sucede en toda España, y los mecanismos de la celebridad que se revelan funcionan en todo el país. Cuando, a través de la novela, la interacción entre estrella y público se ironiza, el *Prologue* nos recuerda que esta relación está presente en todo el país y presenta la novela como un comentario sobre el fenómeno del estrellato.

Los protagonistas de esta novela son los Gutiérrez, los dueños de una mercería que vende libros, plumas y tarjetas postales. Los padres, Teobaldo y doña Eduvigis, son serios, respetables y tradicionales. Tienen una hija, Conchita, muy bonita e inocente. La llegada de una carta de Laura, la hermana de Eduvigis, provoca un cambio tremendo en la vida de los protagonistas: se dan cuenta de que Laura trabaja en el Teatro Potopón y cometen el error de anunciarlo en presencia del cartero, quien cuenta la noticia a todo el pueblo. Por la visita anterior de cómicos del Teatro Potopón a Villaplácida, la familia – y todo el pueblo – recuerdan escandalizados cómo una actriz "se volvía de espaldas al público y en un desenfrenado charleston, movía la parte más carnosa de su anatomía" (Monreal 22). La noticia "de que el señor Gutiérrez tiene una cuñada que enseña las piernas por encima de las rodillas en los escenarios" cambia definitivamente la posición de la familia en el pueblo (16). La parte principal de la novela se ocupa de narrar el cambio en la vida de los protagonistas, y sugiere una transformación a partir de la celebridad.

Aunque doña Eduvigis y don Teobaldo están avergonzados al principio, terminan por aceptar que, aunque han perdido prestigio, también pueden disfrutar de cierta notoriedad y celebridad. Después de recibir la carta, don Teobaldo nota que "no era tratado con la misma consideración ... Ahora se le trataba con gran familiaridad" (Monreal 31-32), pero pronto se crea una reputación de experto de teatro que logra convencer a todos. Cuando llega una compañía de *varietés* a Villaplácida, se comprueba su influencia. Los bailarines sienten "una frialdad glacial" del público porque todos esperan la reacción de don Teobaldo; solo cuando él lo aprueba, "estall[a] la ovación" y

la función se considera un éxito (41). Aunque ha perdido en dignidad, don Teobaldo ha logrado influir en la vida cultural del pueblo. Doña Eduvigis también nota una pérdida de estatus al principio. Se lamenta de que las familias de bien dejan de comprar en la tienda, pero aprovecha la situación para cambiar de estilo. Se corta el pelo, se maquilla como “una actriz de la pantalla” y luce “una verdadera blusa para hermanas de actrices del Teatro Potopón”, atrayendo una nueva clientela de jóvenes con su nueva imagen (28-29). Los escaparates de la tienda también se transforman: “iban desapareciendo las fotografías insustanciales para dejar paso a otras de bailarinas y de cupletistas y de mujeres que sin ser bailarinas ni cupletistas enseñaban los hombros y algo más que los hombros” (33). Al adherirse a su nuevo estatus, doña Eduvigis y don Teobaldo no recobran la reputación perdida, pero sí vuelven a tener éxito comercial y social. Aunque no tan honrado y tradicional como el de antes, su actual estatus les da más influencia y notoriedad: se convierten en celebridades locales.

La transformación de Conchita, aunque no tan dramática como la de sus padres, es clave para el desenlace de la novela porque muestra la verdadera naturaleza efímera de la celebridad. Después de la visita de la compañía de varietés, Conchita decide escaparse para reunirse con su tía en el Teatro Potopón y hacerse actriz. Al llegar a la ciudad y hablar con su tía, toda la base sobre la que la familia funda su celebridad desaparece. Le dice a su tía que quiere hacer lo mismo que ella, pero la tía responde, “¡Cómo! ¿Lo mismo que yo? No, hija mía. Ni lo pienses. Eres demasiado joven para que te empleen en la limpieza de un teatro” (Monreal 62). Después de toda una novela de transformaciones y aspiraciones, las palabras de la tía derrumban la pretensión de Conchita en la última página. Toda la transformación de la familia resulta de un malentendido; esta conclusión revela la precariedad de la celebridad, que se construye con imágenes sin sustancia.

Mujer de teatro sugiere que la celebridad es una creación ilusoria, basada en suposiciones y apariencias. Sin embargo, esta naturaleza engañosa de la celebridad no impide sus resultados materiales y sociales. Esta novela presenta la paradoja de un fenómeno social artificial, pero con un poder indiscutible sobre la estrella y el público. A pesar de su brevedad, la novela refleja un concepto matizado de la celebridad como imagen en circulación, pero con consecuencias reales, y que depende de la interacción entre celebridad y público. En este trabajo, estudio varias novelas de los 1920s con un enfoque en la celebridad y el estrellato, seleccionadas entre las muchas novelas de espectáculo por representar una variedad de autores y públicos, y por su uso de la celebridad para cuestionar, como Monreal, las condiciones del estrellato. Estas novelas representan a la estrella y la celebridad como fenómenos modernos y contradictorios, muchas veces con un tono crítico o irónico, como en *Mujer de Teatro*.

En este trabajo, intento distinguir entre las estrellas y celebridades de manera consistente, aunque la distinción entre los dos conceptos es inestable. En España, el término “celebridad” adquirió su sentido moderno hacia el año 1880 (Valis, “Celebrity” 131). El término “estrella” comienza a usarse ocasionalmente para una persona excepcional a finales del s. XIX, y se hace más frecuente como sinónimo de “celebridad” en la década después de 1915 (*Corpus*). Estos cambios lingüísticos reflejan un creciente interés en la celebridad y las estrellas, que ocurre entre el siglo XIX y el siglo XX. En términos generales, la celebridad es una categoría más amplia; una celebridad se define por la circulación de su imagen pública, y su estatus “rests overwhelmingly on what happens outside the sphere of their work” (Geraghty 187). A diferencia de las celebridades, una estrella normalmente se conoce “for a role or profession” como el deporte, el cine o la música (Holmes y Redmond 9). Un autor como Álvaro Retana, quien desarrolla su imagen pública basada en su vida personal, se podría ver como una celebridad; la mayoría de los protagonistas de las otras novelas que estudio aquí son estrellas de cine, del baile o de la música, cuyo estatus depende de sus actividades profesionales.

Un factor clave para entender estas novelas es la constante circulación de imágenes y palabras sobre la estrella que la crítica vincula con la modernidad. Isabel Clúa sugiere que

la crítica cultural en torno a [la modernidad] apunta inequívocamente al proceso de conversión de lo real en imagen como característica central de lo moderno, proceso que se desarrolla en paralelo a la recusación de una idea de verdad esencial y objetiva que queda disgregada en la multiplicidad de las visiones subjetivas. (50)

Como los Gutiérrez en *Mujer de teatro*, quienes cambian su apariencia y modales, las estrellas hacen una “escenificación de la personalidad” (Clúa 54) para construir una identidad pública y convertirse en una imagen que circula en el escenario, la pantalla y la publicidad. Leo Braudy explica que esta imagen de la celebridad circula como dinero o mercancía: “The fame of others, their distinguishing marks, becomes a common coin of human exchange” (5). Varios autores comparan a las celebridades con “commodities” (Inglis 136; Goldman 21); como mercancías, adquieren valor con la publicación y circulación de su propia imagen. Como un producto en el mercado, la celebridad puede adquirir o perder valor, circular físicamente y en imágenes, y ser consumida o imitada. Por su naturaleza económica y su relación con la publicidad, la estrella y la celebridad sirven como símbolos de lo nuevo y del cambio.

Sin embargo, su recepción es ambivalente en muchos casos, como se ve en *Una mujer de teatro*. Sugiero que un estudio de las celebridades y

estrellas ficticias puede iluminar la ambigüedad que sentía el público hacia ellas, y demostrar que frecuentemente ponían de manifiesto las tensiones sociales. La crítica cultural y cinematográfica han sugerido que la celebridad y el estrellato, aunque reflejan y afectan las creencias y aspiraciones del público, también revelan sus tensiones y preocupaciones (Holmes y Redmond 5). El trabajo de Richard Dyer es particularmente útil para entender cómo las estrellas personifican las tensiones sociales: en *Stars*, Dyer arguye que “one needs to think in terms of the relationships ... between stars and specific instabilities, ambiguities and contradictions in the culture (which are reproduced in the actual practice of making films, and film stars)” (35). Estudia la figura de Marilyn Monroe, cuya combinación de sexualidad e inocencia “seemed to ‘be’ the very tensions that ran through the ideological life of 50s America” (36). En los estudios hispánicos, varios críticos también apuntan hacia la estrella como la encarnación de una tensión social. Isabel Clúa estudia algunas de las primeras estrellas españolas del período de entre siglos, y sugiere que ellas usaron los estereotipos sobre la femineidad, cuestionándolos o reforzándolos estratégicamente para circular su imagen y tener éxito. Los estudios de Eva Woods Peiró y Jeffrey Zamostny (“Blasco Ibáñez”) también demuestran que las estrellas de cine reflejan las preocupaciones raciales suscitadas por la antropología y el africanismo, la pérdida de las colonias y el estatus periférico de España en Europa. Las estrellas y celebridades en las novelas que estudio a continuación también hacen visibles las tensiones sociales de la época. En cada novela, el autor muestra una relación complicada entre celebridad y público, y a través de ella, también negocia con otras tensiones sexuales, raciales, identitarias y culturales.

SEDUCCIÓN Y DESENGAÑO DE LAS ESTRELLAS

En las siguientes novelas, la celebridad funciona como recurso narrativo en una trama sentimental. Aunque estas novelas son tan cortas que la narración y el efecto emocional juegan un papel central, todavía dejan ver un gran interés en la celebridad. En estas novelas, las estrellas muestran los beneficios de su estatus – su poder seductivo – a la misma vez que lamentan su insatisfacción a pesar de ello. Al hacerlo, los protagonistas también revelan las tensiones en torno a las normas sexuales.

En *American Film* (1925) de Ricardo Gómez de Osiel,² el protagonista, Enrique, intenta seducir a Yela, pero se da cuenta de la obsesión de ésta por un actor. Las dos veces que la seduce en el cine, Yela permanece enfocada en la acción de la película. Cuando lo llama William, Enrique explica la confusión por una traducción de su nombre: “Yo, que, entre otras muchas cosas, ignoro las equivalencias fonéticas del inglés y el castellano, pensé en una traducción de mi nombre o una palabra de cariño” (Gómez de Osiel 17).

Su falta de reflexión resulta cómica cuando acepta el nombre: “Bueno. Era William o Enrique, o Perico el de los Palotes, pero la tenía a mi merced” (70). Sin embargo, se frustra cuando Yela lo ignora fuera del cine; solo logra seducirla allí. El cine, entonces, adquiere una importancia preponderante en la novela por favorecer la posibilidad del encuentro sexual y permitir el desenlace de la acción. El vínculo entre cine y sexualidad era un lugar común en la época, como se ve en la novela *Cine Placer* (de autor desconocido), compuesta de varios diálogos entre parejas en el cine. El cine provee un lugar propicio para la seducción gracias al ambiente oscuro, la proximidad a la fantasía y el contacto con la cultura popular.

Aunque *American Film* hace referencia a la idea del cine como un lugar moderno de entretenimiento, consumo y seducción, en este caso también tiene otro significado que ilumina la importancia de la estrella. Al final de la novela, la hermana de Yela revela por qué Enrique solo puede seducirla en el cine: “William Richardson es el actor de esa película estúpida que veis y, sin que ello sea óbice, es el novio de la maldita Yela” (Gómez de Osiel 78). El guardia del parque corrobora la idea de que la obsesión con la estrella motiva la fantasía sexual, explicando que “se llegan dos tórtolas, extranjeras también, Yela y Colette se llaman; pero amigo, en sentándose en el banquito, empiezan a decirse ‘William’ la una a la otra, y a meterse mano” (80). La fantasía con William Richardson, por lo tanto, no solo permite la seducción en el cine, sino que también incita a todo tipo de libertad sexual, incluso a las actividades lésbicas sugeridas por el guardia. En esta novela, entonces, la celebridad – y la estrella de cine en específico – genera una fantasía sexual que se sostiene con la imagen de la estrella y facilita la seducción de todo tipo. Sin embargo, el narrador también sugiere con nostalgia que estas fantasías cinemáticas inhiben la formación de relaciones románticas más tradicionales, como las que desea tener con Yela. A pesar de su formato breve y la comicidad de la situación, *American Film* refleja la excitación que causan el cine y la celebridad y deja entrever cierta confusión y frustración por la reacción de Enrique. Aunque se beneficia de la fantasía de Yela, también se siente limitado por ella porque no consigue establecer un noviazgo estable y exclusivo con Yela. En esta novela, la mayor libertad sexual que se asocia con la cultura de masas también resulta en frustración y en la dificultad de establecer una relación duradera y exclusiva.

En *Amor condicionado* (1924) de José María Carretero,³ conocido como El Caballero Audaz, la historia de Ildefonso también vincula la estrella con la libertad sexual. La novela comienza con una reflexión sobre su carrera: empezó como “modesto actorzuelo en un teatro de tercer orden, con escasas pesetas de nómina”, pero diez años después es “uno de los primeros actores de España; había hecho una temporada de honor en el Español y contaba con otro gran teatro para una larga actuación... Actor moderno, culto, de la

nueva escuela realista, era, en las comedias, el intérprete justo de la verdad” (Caballero Audaz 8-9). Ildefonso también reconoce que, por ser célebre y guapo, es el “actor de las mujeres” (9). Esta novela va a mostrar cuán seductor es para el público. Cuando llega una carta anónima de una mujer pidiéndole una audiencia, Ildefonso compara a esta mujer elegante con sus otras aventuras, mostrando de nuevo su ascenso social a través de las mujeres que enamoró: de una “meritoria de poco fuste, arrimada al teatro” y “una suripanta modesta, creyendo como en un loco sueño en el triunfo y en la fama”, pasa a la aventura de “esta tarde, célebre con la consecuencia de la vida lograda” (8-10). Ya establecida la trayectoria social y el éxito del protagonista a través de sus conquistas románticas, comienza la acción.

Llega Berta, la mujer que escribió la carta anónima al “[a]dmiradísimo actor”, y explica a Ildefonso que quiere una relación libre, que se puede romper en cualquier momento sin explicación (Caballero Audaz 11). Aunque Ildefonso no está entusiasmado con las condiciones, accede a pasar quince días en París con Berta para que se conozcan antes de tomar una tregua de quince días; si se echan de menos, volverán a verse después. Después de los quince días de tregua, Berta acude a la cita, pero Ildefonso no; cuando finalmente se vuelven a ver, él explica que “no se manda en el corazón, no se le imponen condiciones al alma ... El verdadero amor, como la amistad verdadera, como el afecto leal, no es un pacto reglamentado” (55-56). Con su idealismo romántico, Ildefonso rompe definitivamente con Berta.

Aunque la mayoría de la novela se enfoca en la historia amorosa y su única reflexión extendida sobre la celebridad está al principio de la novela, todavía contiene unos detalles importantes que sugieren una conexión entre la celebridad y la sexualidad. Primero, es obvio que la celebridad de Ildefonso le proporciona una vida elegante, glamurosa y envidiable. Sus privilegios incluyen dinero y atracción personal y sexual. Su estatus también le permite enamorar pronto a otra mujer para reemplazar a Berta: cuando admite “mi corazón, despertado por ti, necesitaba amar”, reconoce también su poder seductor para encontrar a otra mujer (55). A pesar de su poder y privilegio, sin embargo, queda claro que Ildefonso prefiere mantener una vida amorosa monógama y regular. Termina la aventura con Berta porque es demasiado complicada; aunque Ildefonso tiene los privilegios de un actor famoso, sigue siendo un hombre honesto e idealista. Es posible, incluso, que este idealismo aumente su aura de celebridad, dándole un detalle romántico y nostálgico a la figura de la estrella que busca enamorarse sin las complicaciones que conlleva su estatus. En *Amor condicionado*, entonces, ser una celebridad tiene muchos beneficios sociales y permite más libertad sexual, pero también crea complicaciones que terminan fortaleciendo el encanto de la celebridad y reforzando las normas sexuales tradicionales.

La sombra del otro amor (1924), de Antonio de Hoyos y Vinent,⁴ también sugiere que la celebridad no lleva necesariamente consigo la felicidad. De la misma manera que *Amor condicionado*, la novela de Hoyos y Vinent muestra que el éxito material y social no garantiza ni la felicidad ni el amor. Francesca, la actriz y cantante protagonista de la novela, se muestra melancólica a pesar de su celebridad. Después de una actuación exitosa, Francesca “estaba contenta, muy contenta... Casi era feliz” (Hoyos y Vinent 46). En tono melancólico, comenta que tiene todo gracias a su celebridad, “Menos amor, menos ilusión, menos cariño...” (14). En medio de su soledad, Francesca conoce al hermano de su novio anterior – el que le ha inspirado tanta melancolía – y a pesar de sus esfuerzos por enamorarse de este hermano, termina decepcionada y más triste que nunca. Llorando el fin de su ilusión, exclama, “Lloro más que él, la ilusión que se ha ido, que se ha ido para siempre” (60). Su desilusión sugiere, otra vez, que la celebridad no garantiza la felicidad; el desencanto puede ser incluso más grande para una estrella que se acostumbra a su estatus.

A pesar de su melancolía, Francesca admite los beneficios del sufrimiento: lo usa para mejorar su imagen. Cuando ella dice estar descontenta y no merecer la atención del público, el narrador cuestiona su autenticidad. Queda clara su habilidad de manipular su imagen para impresionar al público:

– ¡Pobre de mí! – suspiró al fin –. Verdad que no me puedo quejar, que el público madrileño “es muy buen chico”; verdad que me ha recibido, después de tanto tiempo, como no me merezco; pero ¡pobre de mí! Ya estoy en el declinar de la vida.
¿Mentía a sabiendas? ¿Era vagamente verdad lo que decía? ¿Crefalo ella? ¿Pose? Difícil, muy difícil, difícilísimo sería una afirmación clara y rotunda, una exacta definición. (Hoyos y Vinent 12)

Las quejas de Francesca terminan aumentando su encanto de estrella, y el narrador sugiere que ella está muy consciente de este efecto. Ella analiza abiertamente su relación con el público, reconociendo la mutabilidad de su apoyo, pero también viendo la manera en que su sufrimiento le inspira más cariño: “– No, si lo sé; del público no tengo queja. Es buenísimo y, aunque te reías, muy cordial. Algunas veces gusta de gastar una chufra, de hacer un chiste, que hasta, si se quiere, nos crucifica; pero en sí, cuando cree que sufrimos, que somos desgraciados, que su broma nos ha hecho sangre, se siente buen chico y se vuelve simpático, mimoso” (12-14). Otra vez, la desilusión y melancolía aumentan el atractivo de la estrella, y aseguran el apoyo del público; en estas citas, Francesca se muestra consciente de este efecto. Aunque su tristeza es auténtica, ella también sabe cómo usarla para su beneficio con el público. Parece que no importa qué tipo de imagen

circule: lo importante es que sigan circulando imágenes y noticias de la estrella para mantener su estatus. Incluso una queja sobre el estrellato sirve para aumentar aun más su encanto para el público.

En estas novelas, la situación de los protagonistas permite una lectura ambivalente acerca de la celebridad y la sexualidad. Mientras Ildefonso y Francesca lamentan su condición como estrellas, también refuerzan su propio encanto para el público: incluso sus quejas y conflictos mejoran su poder de atracción en el lector y en el espectador. Las novelas también demuestran la seducción y la libertad sexual que permite el espectáculo del estrellato – por ejemplo, las actividades sexuales en espacios públicos en *American Film*, y la fascinación de los espectadores en *Amor condicionado* y *La sombra del otro amor* – a la misma vez que sugieren que, para los narradores, estas seducciones son insatisfactorias en comparación con una relación heterosexual y monógama. En última instancia, el estrellato y la libertad sexual se representan de manera ambivalente en estas novelas. Las quejas de la estrella, seductora pero desengañada y frustrada, terminan reforzando las normas sexuales tradicionales y su propio estatus como estrella. Los protagonistas de estas novelas simultáneamente cuestionan y reafirman la condición de la estrella y la libertad sexual, revelando cómo pueden ser seductoras e insatisfactorias a la misma vez.

LA ESTRELLA Y LA SEXUALIDAD: ¿REALIDAD O FICCIÓN?

Si las novelas estudiadas arriba muestran el proceso de creación de una celebridad y demuestran la ambivalencia que sienten las estrellas por su posición, Álvaro Retana⁵ es el que más se queja de la celebridad y el que más la disfruta. Retana muestra un conocimiento hondo de la relación entre estrella y público al incluirse como el protagonista de muchas novelas: “at once the creator and the created in his writing”, Retana mezcla la realidad y la ficción para hacerse un personaje célebre de identidad ambigua, cuya vida y personalidad reales permanecen un misterio para el lector (Valis, “Homosexuality” 190). Comienza a introducir este personaje en el paratexto de las novelas, usando retratos dibujados y fotográficos, prólogos y anuncios de sus otros proyectos. En el prólogo de *Lolita buscadora de emociones* (1923), el prologuista y editor de la serie, Artemio Precioso, describe los esfuerzos de Retana por crearse como personaje:

Álvaro Retana ha tenido el acierto de componerse un tipo original, mezcla de travesura y perversidad, de candor y cinismo, que le hacen tan interesante como cualquier personaje de sus obras. Otros autores conquistan al público merced a sus producciones. Álvaro Retana, espíritu moderno educado en las artes reclamistas de los grandes artistas extranjeros, todo lo sacrifica ante el éxito personal, que es, a la postre, lo que aporta el éxito literario. (Precioso “Novelista” 7-8)

Según esta descripción, Retana “se desvive constantemente por complacer a sus admiradores” con su imagen pública (8), basada en la “mezcla” de elementos dispares. A través del diálogo complicado e irónico con el público, Retana intenta convertir a los lectores en *fans*. La contradicción es un elemento clave de este esfuerzo: en el prólogo de *Mi novia y mi novio* (1923), agradece el apoyo de sus lectores, pero también pide su colaboración para mantener su privacidad (Retana 4-6). Y, si algunas veces dice servirlos, otras veces confiesa que se disfraza para no ser reconocido. En estos prólogos y otros, Retana se esfuerza por fascinar al público, y esa fascinación depende en gran parte del misterio de su personalidad y de su sexualidad.

El problema de la autenticidad, presente en las novelas de Retana, es una constante en los estudios sobre la celebridad y las estrellas. Dyer escribe que el público quiere conocer “the reality of the man, what he is really like” (*Heavenly* 13). Las estrellas, entonces, usan “a rhetoric of sincerity or authenticity, two qualities greatly prized in stars because they guarantee, respectively, that the star really means what he or she says, and that the star really is what he or she appears to be” (88). Sin embargo, el “performance” de la estrella puede volverse ineludible: las celebridades más famosas llegan a identificarse con su personaje público (Braudy 27). En otras palabras, en el proceso de volverse una celebridad, su identidad se reduce a una imagen pública, y esta imagen “seems to displace some of the agency of the subject” (Goldman 129). De una manera parecida a las estrellas estudiadas en las obras críticas de Dyer, Goldman y Braudy, Retana siente una separación entre su imagen pública y la privada; sin embargo, sus quejas sobre la autonomía perdida son más irónicas que sinceras, y él juega con el deseo del público por conocerlo, cuestionando su propia sinceridad y autenticidad para atraer la atención. En el prólogo de *El tonto* (1925), titulado “El veneno de la celebridad”, el prologuista entrevista a Retana y describe su oscilación entre una melancolía, muy parecida a la de Francesca en *La sombra del otro amor*, y una autopromoción descarada. Empieza el prólogo con un *beatus ille* – “¡Qué dicha olvidarme de mí mismo y ocultarme en un rincón pueblerino a recordar mis tiempos de niñez, cuando era blanco y puro” – y una queja amarga de su reputación – “¡Si supiera usted lo que yo daría por no haber escrito tanta atrocidad ... ¡Qué abominable es ser muy conocido!” –, pero cambia inmediatamente de tema y anuncia su gira por la España de revistas y varietés: “Estoy dispuesto a armar un alboroto en toda España y que me ladren hasta los perros” (Tomás, “Veneno” 119). La oscilación entre privacidad y espectáculo provoca interés precisamente por la confusión que produce en el lector, quien busca al Retana auténtico. La ambigüedad es una parte esencial de la publicidad de Retana; crece el interés de su personaje con cada duda sobre su autenticidad.

Los paratextos de Retana también ilustran cómo las estrellas “seem to be their private selves in public, [yet] still they can also be about the business of being in public, the way in which the public self is endlessly produced and remade in presentation” (Dyer, *Heavenly* 89). Sus retratos, entrevistas, correspondencia escrita con los lectores y anuncios de futuros proyectos demuestran cómo circula su propia imagen para mantener la atención del público. En el prólogo de *Flor del mal*, en forma de entrevista, le muestra a Artemio Precioso una botella de su propia marca de coñac: “Mire usted: ‘Coñac Álvaro Retana’. Con mi retrato y todo. Lanzado por una Casa de Sanlúcar de Barrameda, una de las mejores productoras de vinos, famosa en toda España y en el Extranjero” (Precioso, “Al infierno” 3). Aquí, la imagen de Retana se vende incluso en una botella de coñac, que extiende aún más su alcance publicitario. Cuando el prologuista de *Lolita buscadora de emociones* le pregunta por qué quiere incluir un retrato que no se le parece mucho, Retana declara que “En mí hay dos Álvamos Retana: uno, el artista estrepitoso, hambriento de notoriedad; el ESCLAVO del PÚBLICO ... y otro, el chico sencillo y modesto, el burguesito todo corazón, enemigo del bullicio” (Precioso, “Novelista” 11-12). A la misma vez que circula su imagen, Retana siembra la duda sobre ella; el lector no sabe si la apariencia física y personalidad pública corresponden con el Retana auténtico. Igual que los protagonistas de sus novelas, Retana reconoce la ambigüedad de su posición y la necesidad de mantener su imagen; pero es consciente de cómo la ambigüedad aumenta su atracción y en vez de crear un personaje convincente y estable, hace de sí mismo un misterio para el lector.

Al cuestionar su propia autenticidad, Retana demuestra la ironía del estrellato: como sugiere Dyer,

it is one of the ironies of the whole star phenomenon that all these assertions of the reality of the inner self or of public life take place in one of the aspects of modern life that is most associated with the invasion and destruction of the inner self and corruptibility of public life, namely the mass media. (*Heavenly* 15)

El lector busca la realidad interior de la estrella a través de los medios de comunicación, mientras la estrella usa estos medios para circular una imagen ficticia de sí misma que da una impresión de autenticidad. En vez de resistir o negar esta posición irónica y ambigua, entre autenticidad y pura ficción, Retana la usa para “nurture a personal following” y convertirse en un “object of fandom” (Zamostny, “Virtual” 61).

Para Retana, la ambigüedad es su marca registrada o “imprimatur”, “the stylistic signature of the autor as brand name” (Goldman 5); su androginia física en los retratos y su sexualidad ambigua complementan la indeterminación de su personalidad y aumentan el interés del público. La

sexualidad de Retana también juega con las expectativas del lector, ya que sus retratos enfatizan sus características femeninas y él como narrador y personaje sugiere, pero nunca declara, sus relaciones sexuales con hombres y mujeres. En el período de entre siglos, los sexólogos como Richard Von Krafft-Ebing y Havelock Ellis, influyentes en el imaginario público sobre la sexualidad, estudiaron la homosexualidad y el travestismo, lo que se conocía en la España de los años veinte como la inversión sexual (Zubiaurre 45). Noël Valis sugiere que Retana alude a la homosexualidad en su figura pública, pero nunca hace una declaración. Retana usa el concepto del hermafrodita, “a figurative half-man/half-woman” en sus textos, precisamente por su ambigüedad: le permite “at once to declare and deny that he’s gay” (Valis, “Homosexuality” 192, 193). La confusión sobre la sexualidad de Retana era precisamente lo que lo hacía tan fascinante para los lectores, quienes buscaban una identidad clara, pero solo encontraban insinuaciones y alusiones a la homosexualidad.

Un buen ejemplo de la centralidad de la ambigüedad personal y sexual en la figura de Retana es su novela *Mi alma desnuda* (1923), en que Retana, protagonista ficcional, narra su interacción con varios admiradores, viviendo capítulos inspirados en sus propias novelas. Retana comienza la novela como lo hacen El Caballero Audaz y Hoyos y Vinent, repitiendo el tópico de la celebridad melancólica y decepcionada:

Risas, placer, aplausos... ¡Cuán insignificantes deben aparecer comparados con las caricias de una madre o al lado de un momento pasional ... Poseer la Gloria y el dinero en plena juventud, no es tener nada cuando no se cuenta con un ideal íntimo. Ver realizados nuestros sueños locos de ambición y sentirse muy alto, pero solo, sin una madre comprensiva, una amante leal o un amigo fiel, es un castigo que la Vida reserva a innumerables vencedores de la Celebridad. (*Mi alma* 8-9)

En contraste con el tono más sincero de otros autores, esta reflexión de Retana alcanza un nivel irónico, ya que él obviamente conoce y aprovecha los beneficios de su melancolía. Al lamentar su celebridad, sigue desarrollando su personaje tan atrayente para el público. Resulta ser imposible separar los momentos auténticos de los irónicos, ya que el tono confesional irónico de la novela, tanto como la celebridad del autor, dependen del misterio de su protagonista. En vez de sufrir una pérdida de identidad o autonomía, Retana celebra la ambigüedad y cuestiona constantemente la autenticidad de su figura pública.

En esta novela, la ambigüedad de Retana se extiende a la sexualidad; la narración sensual y erótica sugiere una atracción a personajes de varias edades y géneros. El narrador Retana describe la atracción que siente por la familia que conoce en el tren, tanto por la madre como por su hijo Tito y su

hija Graciela. Reconoce que la madre es “una sirena tan atrayente como Graciela, que también disfrutaba de unos áureos cabellos y unos ojos de noche” (Retana, *Mi alma* 19), y que Roberto tiene una “deliciosa locuacidad” (16), una “voz apagada y melodiosa” (22), y un “cuerpo macizo y torneado” (24). La descripción sensual de los personajes y la narración insinuante incluyen lo suficiente para interesar al lector, pero nunca aclaran ni las preferencias ni las acciones de Retana. Como explica en su rol de narrador, “Yo necesitaba ... sostener la aureola inquietante que nimba mi figura ... El destino me ha colocado en una situación ambigua y peligrosa que, si bien tiene sus inconvenientes, me reporta grandes ventajas” (30). Esta “aureola inquietante” incluye la apariencia, la sexualidad y las acciones, y le permite ser protagonista célebre en el ámbito literario y real.

En *Mi alma desnuda*, Retana desarrolla su tesis que la estrella necesita la ambigüedad para mantener su celebridad, y que vive constantemente como personaje de una novela. Una amiga le comenta,

ha sabido usted hacer de su vida la más interesante de sus novelas. La existencia de usted es una sucesión de capítulos en que hay de todo un poco: pecado, travesura, candor, cinismo, petulancia, ingenuidad y otros matices a cuál más opuesto, pero todos sugestivos. A usted le leen porque, antes que el escritor, atrae el hombre. Si a usted le despojasen de esa reputación alarmante y equívoca, el público le abandonaría. (Retana, *Mi alma* 112)

Para Retana, ser una estrella significa vivir la vida como protagonista de novela; para mantener su posición, tiene que crear un personaje fascinante y enigmático. En un pasaje clave, confiesa a un amigo que nunca revelará su verdadera personalidad: “¡Mi alma desnuda! ... Pero, nene, ¿tú sabes lo que pides? Yo jamás me despojaría totalmente de los velos que la hacen apetitosa. No por rubor, sino por egoísmo ... ¡Mi alma desnuda! ¡Sería la destrucción de mi prestigio!” (209). Es precisamente el misterio que atrae al público, y la combinación de confesarse y guardar sus secretos hace de Retana una figura fascinante para sus lectores. Su ambigüedad moral y sexual en la narración y en el paratexto contribuye a crear un personaje encantador, pero siempre irónico e incompleto.

LA ESTRELLA Y LA RAZA

En la novela más conocida de Alberto Insúa,⁶ *El negro que tenía el alma blanca* (1922), se desarrolla el tema de la celebridad en profundidad. Enfocada en la historia de amor frustrada de Peter Wald, un celebrado bailarín negro, con Emma Cortadell, una actriz cómica blanca que se convierte en su pareja de baile, la novela se destaca por el enfoque continuo en la celebridad y por cómo se relaciona esta con la raza.

Esta novela de Insúa es una de las primeras novelas españolas que usa la palabra “estrella” para una persona famosa, y su tratamiento de la celebridad muestra una preocupación constante con la imagen pública y con la inseguridad de la posición de la estrella (*Corpus*). Empieza con una discusión sobre la publicidad, cuando el dueño del teatro critica un cartel sobre la actuación de Peter:

–Este cartel es frío –insistió Núñez. –¡Vamos a darle mil pesetas diarias a ese negro, y me lo anuncia usted menos que a la *Pitonisa* o a la *Alma Roja*. ¡Quiero quinientas cintas en todas las vallas de Madrid, con letras de a palmo y adjetivos como “portentoso”, “sublime” y “colosal”... Y no olvide usted los retratos. (Insúa 60)

La importancia de la publicidad ya se ve en las primeras páginas del libro, al lado del discurso racial que vincula el cuerpo negro de Peter con el espectáculo y el circo. La publicidad sigue apareciendo en el resto de la novela, en la descripción de otros anuncios. Por ejemplo, Peter nota la presencia de su imagen en la calle, “viendo su cara – una cara gigantesca – en los carteles” de la Quinta Avenida (160). Peter y Emma también toman nota de los comentarios sobre su actuación que “se leían en los periódicos al día siguiente del debut y se escuchaba en los *dancings* y *cabarets* de alta categoría” (348). Al prestar especial atención a la publicidad, Peter demuestra su conocimiento de la interacción entre el público y la estrella. Aunque en su juventud niega el poder del público – “Le daba risa el público” (154) – su conocimiento de la publicidad sugiere que sí sabe su importancia. Peter reconoce la inseguridad de su posición, viendo cómo el público “derribaba ídolos con facilidad y crueldad más grandes” (163). Su estrategia publicitaria, descrita en detalle por el narrador, sugiere que las estrellas siempre están pendientes de su imagen pública. Sin embargo, la imagen pública de Peter se complica por su raza y su trayectoria profesional; al escribir su novela sobre una estrella negra, Insúa lo convierte en la personificación de las tensiones raciales e imperiales de su época.

Un bailarín negro, nacido en Cuba y convertido en estrella en los Estados Unidos, el personaje de Peter se inserta en varios discursos raciales de la época. En su historia complicada “se unen dos elementos hispánicos: la antigua Isla de Cuba, bajo el dominio de España, y España, en su propio territorio, en la actualidad” (Ortega Munilla 1). Su protagonismo también lo relaciona con otras figuras negras en la literatura: en su introducción a la novela, Santiago Fortuño Llorens escribe que “se sitúa en el *negrismo* como tema literario”, precediendo por pocos años a los poemas de Federico García Lorca, Rafael Alberti y Nicolás Guillén, y a las novelas tempranas de Alejo Carpentier (16). Como hijo de esclavos libertos en Cuba, que mantiene lazos con la familia a la que sirvió, Peter recuerda al lector de la historia colonial

española, la atrocidad de la esclavitud, y la crisis de identidad española que suscitó el desastre del 98. Además, al llegar a España como estrella, Peter lleva a los españoles a cuestionar su concepto de la raza, a la misma vez que cuestionan su propio estatus como españoles, sujetos de un país periférico de Europa. Como estrella negra, Peter trae consigo “an ideological load of imperialism and race” que lo convierte en la personificación de estas tensiones raciales y posimperiales (Woods Peiró 27). El tratamiento de su personaje, entonces, requiere una negociación con los discursos y normas raciales de la España de los años veinte.

Lo que quiero resaltar en la representación de Peter es la contradicción entre raza y estrellato que se desarrolla a través de la novela. Es a la misma vez el personaje más cosmopolita y marginado de la novela. Aunque fue entrenado y reconocido en los Estados Unidos y el resto de Europa, y trae la cultura de masas a España, también está aislado del resto de los personajes, quienes lo ven como un rival, un inferior o un peligro. En un momento clave de la novela, Peter acepta el consejo de un médico, quien le sugiere que puede superar su diferencia racial a través del éxito económico; el médico le aconseja con optimismo,

puede ganar usted lo que se le antoje, y con bastantes libras esterlinas en su cuenta corriente, ríase de los demás. No hay razas ni clases, sino circunstancias. En nuestra época todo estriba en ser rey de algo: de Inglaterra, del petróleo del caucho o del *fox-trot*. Es lo mismo. (Insúa 159)

Según el médico, en el mundo moderno, cualquier persona puede convertirse en “rey de algo” a través de la publicidad, independientemente de otras circunstancias. El desenlace de la novela, sin embargo, revela que el estrellato no puede superar el peso social de la raza. Aunque Peter consigue vivir como el “Rey del *fox-trot*” (230, 232), todavía se frustra con la atención especial que recibe por ser negro, y cuando se enamora de Emma, su pareja de baile, se da cuenta de que la celebridad y el dinero que ha logrado como una estrella no borran el racismo hacia su persona. De esta manera, la figura pública de la estrella, creada a través de la publicidad, no se reconcilia con la identidad individual y racial; mientras el público acepta a Peter como estrella, Emma no lo acepta como amante.

Al comenzar su relación con Emma, Peter intenta usar el poder seductor del éxito para enamorarla. Por primera vez, Emma y su padre viajan en “Los trenes expresos, los automóviles y los barcos” con “equipajes de princesa y una doncella a sus órdenes” y “una fortuna en trapos, en pieles, en encajes” (Insúa 270). El estrellato les permite vivir como realeza, y “Emma, deslumbrada, se siente actriz en la película de su nueva vida” (Fortuño Llorens 41). Peter reconoce que “el dinero es una potencia mágica” que le

permite acercarse a Emma, y las vacilaciones de don Mucio sobre la posible relación de Peter con su hija, y su capitulación, prueban que el dinero sí puede convencer (242). La posibilidad de seducción se convierte en una tensión central en la novela, aún más evidente en las películas basadas en ella. En su capítulo sobre ellas, Eva Woods Peiró usa el concepto de “raciness”, o sea, “an ambivalent relationship with race that toyed with physical proximity to race”, para describir la tensión entre Peter y Emma (26). En varias escenas, la película de 1926 juega con el contraste y mezcla de blanco y negro, sugiriendo que la raza es performativa y fluida: en la cercanía física del baile, en la habilidad de Emma de aparecer con una cara abetunada y quitársela después, y en la pesadilla que revela su pánico racial, la historia de Peter y Emma insinúa, siempre con ansiedad, la posibilidad de mezcla racial y seducción. Estas escenas de la película enfatizan la naturaleza performativa de la raza, como lo hacen los carteles y publicidades en la novela. Así como Emma se abetuna la cara y se limpia, Peter enfatiza y esconde ciertos atributos de sí mismo a través del glamur y la publicidad. Sin embargo, con el rechazo final de Peter por Emma, Insúa sugiere que la raza es una característica permanente e inalterable. Al ser rechazado por una Emma histérica, Peter se da cuenta de que, a pesar de su vida envidiable y seductora, la celebridad no borra la diferencia racial, ni compra el amor. Reflexionando amargamente sobre los límites de la celebridad, Peter hace uso del discurso racista para compararse con un chimpancé que “era el mayor éxito de los *music-halls*” porque, a pesar de su elegancia y éxito envidiables, el público todavía lo ve como un fenómeno y Emma sigue viéndolo con miedo (Insúa 258). En contraste con el optimismo del médico que lo nombró “rey del *fox-trot*”, Peter reconoce que mientras no hay límites a su éxito profesional, ese éxito permanece separado de su identidad y situación íntima: “Nadie se oponía a que Peter gozase con su dinero, ni a que satisficiera el capricho de algunas depravadas: la prostitución y el vicio le acogían afectuosamente, sin reparar en su piel, o a causa de su piel. ¡Pero el amor! Ésta era la muralla infranqueable” (255). El estrellato no es tan seductor como había sugerido el médico optimista; se limita a la esfera pública, mientras la ansiedad sobre la raza hace imposible la aceptación de Peter como individuo.

La cuestión racial de la novela, entonces, se resuelve a favor de Emma, la estrella blanca y angelical, mientras Peter, cada vez más deprimido y enfermo, se convierte en una sombra de sí mismo. En su estudio de la novela *Piedra de Luna* de Vicente Blasco Ibáñez, Zamostny describe un fenómeno parecido: la protagonista “Piedra de Luna is dematerialized on screen for a global fandom that desires her only as a dimly spectral image, never a material body of color” (“Blasco” 155). De manera parecida al Hollywood de Blasco Ibáñez, la España de Insúa tiende a “dilute and even erase racial

difference in the exaltation of idealized white (on occasion, deceptively white) film stars" (150). Peter no esconde su raza como lo hace Piedra de Luna, pero su muerte todavía asegura "the sole success of whiteness" en el escenario, dejando a Emma como la estrella (Woods Peiró 26). La ansiedad racial suscitada por el protagonismo de Peter y la posible seducción de la blanca Emma, se convierte en el triunfo de la estrella blanca idealizada. En esta novela, el protagonismo de una estrella negra provoca una consideración de las preocupaciones raciales y la cuestión de identidad en la España de los años 1920. Los problemas de "belonging, mobility, law, and origins, concerns that were crucial to the maintenance and perpetuation of modern Spanish subjects", se resuelven en esta historia a favor de la estrella blanca (Woods Peiró 28). Aunque el lector vea la frustración de Peter con simpatía, y sienta el desenlace trágico de la novela, la melancolía final no motiva ningún cambio de perspectiva, ni refuerza el optimismo del médico. En última instancia, *El negro que tenía el alma blanca* sugiere que la publicidad y el estrellato sí son seductivos hasta cierto punto, pero no impiden el desengaño y la muerte trágica de Peter porque no cambian la percepción racial de su público.

Por su frecuencia en estas novelas, el fenómeno de la celebridad parece ser una preocupación importante. Con su carácter capitalista, ambiguo y aparentemente arbitrario, refleja una mezcla de esperanza e incertidumbre. Aunque la celebridad promete el éxito económico y social, se obtiene al coste de una negociación con el público y la pérdida de privacidad. Una vez lograda la celebridad, muchos personajes se dan cuenta de que su estatus no garantiza la felicidad; sin embargo, su desengaño solo refuerza su aura de celebridad. Para el público, la celebridad representa la promesa seductora, democrática y capitalista del éxito, pero la estrella y sus pensamientos son indescifrables. La confusión en estos textos sobre la naturaleza y autenticidad de la celebridad refleja una preocupación real en una época de creciente urbanización e industrialización y mayor accesibilidad de los medios de comunicación. Las novelas populares proveen un espacio en que el lector negocia con la confusión de estos cambios.

Un análisis de la novela *El extranjero misterioso* (1926) de Emiliano Ramírez Ángel⁷ es una buena conclusión para este estudio porque, además de mostrar la arbitrariedad de la celebridad y la frustración que conlleva, usa la imagen de la estrella para representar la modernidad. En la novela un niño, hijo de un matrimonio de feriantes, nace con una estrella en la frente. Con sus múltiples significados, la estrella puede indicar la futura celebridad del niño, pero también puede aludir a un destino o porvenir más general. De esta manera, la juventud y la novedad se representan con una estrella; con

el símbolo de la estrella Ramírez establece el paralelo entre modernidad y celebridad desde el principio.

Como la celebridad en las otras novelas, la estrella en la frente de Pánfilo le marca como un ser excepcional y le promete una futura celebridad. Incluso su nombre, Pamphilus, sugiere que será querido por todos. Un payaso predice su éxito: “La fortuna os ha protegido ... Tenéis, desde ahora, canto para vuestras vigiliass y pan para nuestro negocio. Ni tus habilidades gimnásticas, ni mis boberías de payaso, ni esas serpientes amaestradas que duermen en su cajón ahí abajo, entusiasmarán a los públicos como esta criatura sin par” (Ramírez Ángel 14). Efectivamente, Pánfilo se vuelve el más llamativo de todos los feriantes. Unos años después, recibe otra predicción cuando se encuentra con una anciana:

ojalá no se te apague nunca. Ella descubre tu presencia; por ella se te ve venir... Cuando ataques, cuando maquines, cuando disputes a los demás lo que por fuera de tus años te corresponde, esa claridad delatora será un bien para ti y para todos ... Contigo no habrá desconfianzas ni temores. Serás un amigo o un enemigo leal. (28-29)

La estrella en la frente le da un tipo de celebridad a Pánfilo y a la misma vez, le promete el éxito económico y social.

A pesar de estas predicciones esperanzadoras, sin embargo, Pánfilo aprende que la misma estrella que le lleva el éxito también marca la diferencia y el peligro. A Pánfilo la estrella le atrae atención que no quiere y tiene que justificar su presencia; donde los demás ven un don espiritual, un regalo político o un fenómeno médico, él simplemente quiere olvidar su diferencia y vivir una vida normal (Ramírez Ángel 42-43). Llega a un tribunal y le condenan a muerte porque “Atenta contra la seguridad pública ... es una novedad inadmisible” (55). Enfrentado con estas acusaciones sin base, Pánfilo solo se salva cuando su novia borra la estrella con besos. Con la imagen de la estrella en la frente de un joven, esta novela corta muestra una preocupación por el futuro, la novedad y la celebridad que prometen mucho, pero que también pueden ser mal entendidos y peligrosos.

Con el ejemplo de Pánfilo, se ve que la cuestión de la celebridad se vincula con la modernidad y que las dos producen al mismo tiempo esperanza y peligro. Como dicen en el tribunal, Pánfilo “ha venido a alterar nuestra cultura. Es un revolucionario. Representa lo Último, lo Nuevo, y tras él se irían nuestras juventudes escolares” (Ramírez Ángel 55). José Ortega y Gasset hace un argumento parecido sobre el poder revolucionario de la modernidad en *La rebelión de las masas*. En su análisis del fenómeno de las masas, describe un mundo moderno en que “todo es posible: lo mejor y lo peor” (Ortega y Gasset 90). Por un lado, escribe que “el mundo, de pronto,

ha crecido, y con él y en él, la vida” (95), pero, por otro lado, reconoce que todos “avanzan perdidos por su vida; van como sonámbulos” (228). Para Ortega y Gasset, la sociedad moderna ha perdido la certeza: “Nuestro tiempo, en efecto, no se siente ya definitivo” (89). Esta ambivalencia hacia la modernidad y la sociedad de masas se expresa en las novelas populares por la obsesión con la celebridad; la estrella llega a ser un símbolo de la promesa y del peligro de la moderna sociedad de masas.

A través de estas novelas, los autores y sus lectores negocian con la celebridad y la modernidad. Los autores reflejan los beneficios de éstas en sus novelas: sus protagonistas disfrutaban del éxito económico y ascenso social gracias a su manejo de la imagen individual en los medios de comunicación y la relación con el público. Sin embargo, cada autor también matiza su representación para mostrar su ambivalencia hacia el estrellato y la modernidad, y sus personajes expresan su frustración con los límites del éxito o su nostalgia por un pasado idealizado. Aunque las estrellas saben manejar y sacar provecho de su estatus, se quejan de la continua interacción con el público y revelan la precariedad de su lugar privilegiado. Para el lector, esta mirada a la vida de las estrellas apela a la fascinación que generan, pero también permite una reflexión más profunda sobre los mecanismos de su producción. Al sentir y analizar la ambivalencia de una estrella hacia su estatus, los autores nos invitan a explorar un símbolo del mundo moderno, que produce esperanza junto con la duda.

Yale University

NOTAS

- 1 Tono Monreal, poco conocido hoy día, y casi desconocido por la crítica, escribió tres novelas para la serie sicalíptica *La novela sugestiva: Una mujer de teatro* (n. 8), *Lilly y los plátanos* (n. 25) y *La sirena de la voluptuosidad* (n. 40). Los ejemplares de *La novela sugestiva* incluían varias ilustraciones. Se publicaban en Prensa Moderna en Madrid y se vendían a 50 céntimos (Powell et al. 59, 70, 80).
- 2 Ricardo Gómez de Osiel escribió esta novela para la colección erótica *La Novela Exquisita* (no. 12). Incluye ilustraciones de Loygorri en la portada y en varias páginas. *La Novela Exquisita*, publicada en Editorial Florida en Madrid, se publicaba semanalmente y se vendía a 60 céntimos. (Sánchez Álvarez-Insúa 137). Para este trabajo, usé la edición de Renacimiento de 2000.
- 3 José María Carretero (1887-1951) usaba el seudónimo El Caballero Audaz. Era periodista y escritor, y uno de los autores más prolíficos y populares de la época. Colaboró en la importante serie *El Cuento Semanal*, con tanto éxito que algunas novelas suyas fueron adaptadas al cine. Conocido como conservador,

- apoyó al bando nacional y escribió panfletos de propaganda nacionalista durante la Guerra Civil (Cruz Casado).
- 4 Antonio de Hoyos y Vinent, marqués de Vinent (1884-1940), era escritor y periodista. Hoyos y Vinent manejaba bien la cultura de celebridades: conocido como dandy y homosexual, su “theatricality could not fail to attract scandal and celebrity” (Zamostny, “Tórtola” 299). Su carrera literaria contribuyó a su estatus célebre: entre 1902 y 1939, cuando fue encarcelado por su homosexualidad y anarquismo, Hoyos publicó 38 novelas, 80 novelas cortas y siete colecciones de cuentos. *La sombra del otro amor* se publicó en Madrid por la imprenta Sucesores de Rivadeneyra para la colección *La Novela de Hoy* (n. 88), la cual publicó 525 títulos entre 1922 y 1932 y las vendió a 30 céntimos (Sánchez Álvarez-Insúa 107).
 - 5 Álvaro Retana (1890-1970) era escritor de novelas eróticas, periodista, dibujante, modisto, músico y letrista de cuplés. Autodenominado “el novelista más guapo del mundo” (Zamostny, “Virtual” 155), Retana escribió diecisiete novelas cortas para *La Novela de Hoy* entre 1922 y 1927. En sus prólogos y correspondencia con los lectores, y en sus novelas como personaje, Retana interactuaba con sus lectores y se hizo una celebridad cuyo interés residía tanto en su vida personal como en su obra escrita.
 - 6 Alberto Insúa (1883-1963) fue uno de los autores con más éxito del momento junto a Pérez de Ayala, Zamacois y el Caballero Audaz (Fortuño Llorens 18-19). La novela se publicó en la prestigiosa editorial Renacimiento, y fue adaptada al cine y al teatro: hubo dos versiones cinematográficas dirigidas por Benito Perojo, en 1927 y 1934, una adaptación teatral de Federico Oliver en 1930, y una tercera adaptación al cine en 1951, dirigida por Hugo del Carril (Woods Peiró 107).
 - 7 Emiliano Ramírez Ángel (1883-1928) fue novelista, poeta y redactor de la revista ilustrada *Blanco y Negro* (“Emiliano Ramírez Ángel”). *El extranjero misterioso* se publicó en *La Novela Mundial* (n. 30), una colección impresa en Madrid por la imprenta Sucesores de Rivadeneyra entre 1926 y 1928. Las novelas de esta colección se vendían a 30 céntimos (Sánchez Álvarez-Insúa 111).

OBRAS CITADAS

- BRAUDY, LEO. *The Frenzy of Renown*. New York: Oxford UP, 1986.
- CABALLERO AUDAZ, EL [JOSÉ MARÍA CARRETERO]. *Amor condicionado. El Cuento Semanal*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924. *La Novela de Hoy* 123.
- Cine Placer. *La novela de la noche*. Barcelona: Alegres, ca. 1910. *A Virtual Wunderkammer: Early Twentieth Century Erotica in Spain*. Web.

- CLÚA, ISABEL. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.
- Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, 2013. Web.
- CRUZ CASADO, ANTONIO. "José María Carretero Novillo." *Diccionario Biográfico electrónico*. Real Academia de Historia. s. f. Web.
- DYER, RICHARD. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's, 1986.
- . *Stars*. 1979. London: British Film Institute, 1982.
- "Emiliano Ramírez Ángel." *ABC* 1 de nov. de 1928: s. pag. Web.
- FORTUÑO LLORENS, SANTIAGO. Introducción biográfica y crítica. *El negro que Tenía el alma blanca*. 1922. Por Alberto Insúa. Ed. Fortuño Llorens. Madrid: Castalia, 1998. S. pag.
- ENA BORDONADA, ÁNGELA. "La novela del espectáculo: El deporte en la narrativa de la Edad de Plata." *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Ed. Ángela Ena Bordonada. Madrid: Complutense, 2013. 83-114.
- GERAGHTY, CHRISTINE. "Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance." *Reinventing Film Studies*. Ed. Christine Gledhill y Linda Williams. London: Arnold, 2000. 183-202.
- GOLDMAN, JONATHAN. *Modernism Is the Literature of Celebrity*. Austin: U of Texas P, 2011. Web.
- GÓMEZ DE OSIEL, RICARDO. *American film*. 1924. Sevilla: Renacimiento, 2000. La Novela Pasional 25.
- HOLMES, SUE, Y SEAN REDMOND. Introduction: What's in a Reader? *Stardom and Celebrity: A Reader*. Ed. Sue Holmes y Sean Redmond. Los Angeles: Sage, 2007. 1-11.
- HOYOS Y VINENT, ANTONIO. *La sombra del otro amor*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924. La Novela de Hoy 88.
- INGLIS, FRED. *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton UP, 2010. Web.
- INSÚA, ALBERTO. *El negro que tenía el alma blanca*. 1922. Ed. Santiago Fortuño Llorens. Madrid: Castalia, 1998.
- MONREAL, TONO. *Una mujer de teatro*. Madrid: Moderna, 1925. *La novela sugestiva* (n. 8). *A Virtual Wunderkammer: Early Twentieth Century Erotica in Spain*. Web.
- El negro que tenía el alma blanca*. Dir. Benito Perojo. Prod. Goya. Union, 1926.
- ORTEGA MUNILLA, JOSÉ. "Una novela de Insúa." *ABC* 6 de julio de 1922: s. pag. Web.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La rebelión de las masas*. 1930. Madrid: Alianza, 2019.
- POWELL, EILENE, AMANDA VALENZUELA, Y MAITE ZUBIAURRE. *La novela sugestiva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- PRECIOSO, ARTEMIO. "Al infierno en tren-botijo." Prólogo a *Flor del mal*, Álvaro Retana. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924, pp. 3-9. La Novela de Hoy 106.

- . "El novelista de la buena sombra." Prólogo a *Lolita buscadora de emociones*, Álvaro Retana. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923, pp. 7-15. La Novela de Hoy 52.
- RAMÍREZ ÁNGEL, EMILIANO. *El extranjero misterioso*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1926. La Novela Mundial 30.
- RETANA, ÁLVARO. *Flor del mal*. Pról. Artemio Precioso. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924. La Novela de Hoy 106.
- . *Lolita buscadora de emociones*. Pról. Artemio Precioso. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923. La Novela de Hoy 52.
- . *Mi alma desnuda*. Madrid: Hispania, 1923.
- . *Mi novia y mi novio*. Pról. Artemio Precioso. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra 1923. La Novela de Hoy 72.
- . *El tonto*. Pról. Mariano Tomás. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1925. La Novela de Hoy 158.
- RIVALÁN GUEGÓ, CHRISTINE. *Lecturas gratas o ¿la fábrica de los lectores?* Madrid: Calambur, 2007.
- SÁNCHEZ ALVÁREZ-INSÚA, ALBERTO. *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid: Libris, 1996.
- TOMÁS, MARIANO. "El veneno del arte." Prólogo a *El tonto*, Álvaro Retana. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1925, pp. 5-8. La Novela de Hoy 158.
- VALIS, NOËL. "Celebrity, Sex, and Mass Readership: The Case of Álvaro Retana." *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Ed. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol: Intellect, 2017. 127-51.
- . "Homosexuality on Display in 1920s Spain: The Hermaphrodite, Eccentricity, and Álvaro Retana." *Hispanic Issues On-Line* 20 (2018): 190-216. Web.
- WOODS PEIRÓ, EVA. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2012.
- ZAMOSTNY, JEFFREY. "Blasco Ibáñez's *Piedra de Luna*: Whitewashing Global Stardom." *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez* 4 (2016-17): 147-60.
- . Introduction: Kiosk Literature and the Enduring Ephemeral. *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Ed. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol: Intellect, 2017. 1-27.
- . "Tórtola Valencia and Antonio de Hoyos y Vinent: Celebrity and Self-Plagiarism." *Modern Language Notes* 133.2 (2018): 297-317.
- . "Virtual Álvaro Retana: Recovery and Fandom in the Digital Age." *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Ed. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol: Intellect, 2017. 153-74.
- ZUBIAURRE, MAITE. *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1939*. Nashville: Vanderbilt UP, 2012.