

# ***Estrella de día* (1933), de Jaime Torres Bodet, como una novela de Hollywood: mitos y desmitificación de la industria cinematográfica\***

Recibido: 22/11/2023 | Revisado: 27/07/2024 | Aceptado: 09/08/2024  
DOI: 10.17230/co-herencia.21.41.09

**Alberto García-Aguilar\*\***

agarciaa@ull.edu.es

**Resumen** En 1933, el escritor mexicano Jaime Torres Bodet publicó en Madrid su novela *Estrella de día*, en la cual continúa con la tradición narrativa de la *Hollywood novel* que en España se había manifestado en textos de Ramón Gómez de la Serna, J. Calvo Alfaro o Vicente Blasco Ibáñez, entre otros. A partir del estudio de cómo una actriz se convierte en un ser ideal para el protagonista, se comprueba la manera en la que las estrategias de márketing favorecen su mitificación. Sin embargo, también existen críticas al control mercantil sobre los cuerpos femeninos. Al analizar ambos aspectos, se constata la paradoja de que, en la novela de Torres Bodet, el ascenso hacia el estatus de mito de la intérprete desmitifica la industria hollywoodiense por las técnicas de promoción que utiliza.

**Palabras clave:**

Jaime Torres Bodet, literatura y cine, mito cinematográfico, novela de Hollywood, sexualización.

***Estrella de día* (1933), by Jaime Torres Bodet, as a Hollywood Novel: Myths and Demystifications of the Film Industry**

**Abstract** In 1933, the Mexican writer Jaime Torres Bodet published in Madrid his novel *Estrella de día*, in which he continues with the narrative tradition of the Hollywood novel that, in Spain, had manifested itself in texts by Ramón Gómez de la Serna, J. Calvo Alfaro or Vicente Blasco Ibáñez, among others. From the study of how an actress becomes an ideal being for the protagonist, the way in which marketing strategies favor her mythification is verified. However, there is also criticism about the commercial control over female bodies. When

\* Se agradece la financiación por parte de la Universidad de La Laguna a través del Programa Margarita Salas perteneciente al Ministerio de Universidades, orden UNI/551/2021 del 26 de mayo, dentro de las ayudas *Next Generation* de la Unión Europea.  
\*\* Universidad de La Laguna, España.  
ORCID: 0000-0002-6641-1190.

analyzing both aspects, the paradox that, in Torres Bodet's novel, the performer's rise to the mythical status demystifies the Hollywood industry due to the promotional techniques it uses is confirmed.

**Keywords:**

Film myth, Hollywood novel, Jaime Torres Bodet, literature and cinema, sexualization.

El estrecho vínculo entre literatura y cine que se exploró en la narrativa del primer tercio del siglo xx en España dio lugar a numerosas obras en las que se presentaba, de distintas maneras, la industria audiovisual. Entre ellas se encuentra *Estrella de día* (1933), que el autor mexicano Jaime Torres Bodet (Ciudad de México, 1902-1974) publicó en Madrid. En esta novela, a partir de la obsesión romántica que el protagonista desarrolla en torno a una estrella hollywoodiense, se plantea el estatus de la mujer como mito cinematográfico y la consecuente desmitificación de la industria que supone comercializar su cuerpo. Así, Torres Bodet muestra cómo Hollywood se aprovecha de las actrices para elevarlas al estrellato y, después, mercantilizar el interés que suscitan en el público. Con ello, el autor continúa con la tradición de las *Hollywood novels* -o novelas de Hollywood-, en las que se ofrece una visión agri dulce del mundo del cine. En estudios de Gustavo García (1994, p. 178) y J. Patrick Duffey (1996, p. 40; 2002, p. 435; 2003, p. 45; 2009, p. 67) se ha asociado la obra con las representaciones literarias del mundo fílmico. Sin embargo, su relación con el subgénero de las novelas de Hollywood ha pasado desapercibida, aunque Katharina Niemeyer (2013) sí ha indicado este vínculo.

Para desarrollar el estudio de los mitos cinematográficos y la desmitificación de la industria en la obra, en primer lugar, se determinan las circunstancias en las que Torres Bodet publicó *Estrella de día*, así como sus contactos iniciales con el cine. En segundo lugar, tras definir el concepto de *Hollywood novel* con el que se vincula esa obra, se examina cómo se mitifica a la actriz en el texto. En tercer lugar, se analiza cómo los problemas que existen en la industria del cine en torno a las mujeres, sobre todo en lo que respecta a la comercialización de sus cuerpos, se reflejan en la novela. Con ello, se pretende explicar la manera en la que tanto la visión que mitifica

el mundo hollywoodiense como la que lo desmitifica se expresan en *Estrella de día*. Para este análisis se recurre a la primera edición del texto, publicado por la editorial Espasa-Calpe en 1933.

De igual modo, con la intención de comprender mejor el contexto literario al que pertenece la novela, se establecen las relaciones correspondientes entre la obra de Torres Bodet y otras narraciones españolas del primer tercio del siglo XX vinculadas con el sector audiovisual. Aunque tanto Duffey (1996, p. 40) como Niemeyer (2012; 2013) incluyen *Estrella de día* en el contexto de las novelas sobre cine de la vanguardia mexicana, en este artículo se opta por situar la obra en el contexto literario español. Esta decisión se justifica no solo porque *Estrella de día* se publicó en Madrid, sino también porque varios textos de Torres Bodet se editaron por primera vez en esa ciudad en los años treinta. Además, gracias a su actividad diplomática, el autor vivió en Madrid entre 1929 y 1931 e interactuó con varios de los jóvenes autores de los años veinte. Por tanto, desarrolló parte de su carrera creativa en España y conocía su tradición literaria. Al seguir esta metodología, se espera comprender cómo el autor concebía Hollywood y los efectos de esta industria sobre las estrellas femeninas que ahí desarrollaban su carrera.

## **Un escritor mexicano en Madrid: la publicación de *Estrella de día***

La trayectoria literaria de Jaime Torres Bodet se vinculó en sus comienzos a la revista *Contemporáneos* (México, D. F., 1928-1931), que aglutinó a varios autores mexicanos de vanguardia. Se trató de un grupo, conocido precisamente como los Contemporáneos, entre los que se hallaban figuras tan relevantes para la literatura del país como Jorge Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia, además de Torres Bodet. Como lo ha estudiado Aurelio de los Reyes (1983, p. 176; 1994, p. 150), estos escritores incorporaron el cine a su actividad, que abarcaba la poesía, la narrativa, el ensayo, la crítica de películas, los argumentos fílmicos e incluso la organización de cineclubs. Al igual que los vanguardistas de Europa, el grupo vio en el medio fílmico una posibilidad

de modernizar la escritura literaria. Por eso, García (1994, p. 176) destaca la faceta de Torres Bodet como crítico de cine, que desarrolló bajo el pseudónimo de Celuloide. Luis Mario Schneider (1986, p. 9) precisa que el autor publicó cuarenta y siete crónicas fílmicas, desde el 23 de agosto de 1925 hasta el 9 de septiembre de 1926, en la *Revista de Revistas* (fundada en Ciudad de México en 1910), en una sección llamada “La Cinta de Plata”. Con ello, Torres Bodet no solo se erige en uno de los principales críticos de cine en México de su generación literaria, sino que también revela que la pasión que sentía hacia el medio audiovisual, y que alcanza su cima en *Estrella de día*, existía desde sus inicios como escritor.

Gracias a su trabajo en la diplomacia, Torres Bodet viajó por varios países de Europa. Al ingresar en el Servicio Exterior Mexicano, fue secretario en la Legación de México en Madrid entre abril de 1929 y julio de 1931 (Orozco, 2023, p. 37). En esta ciudad, antes de *Estrella de día*, publicó cuatro libros: *Nuevas canciones* (Saturnino Calleja, 1923), *La educación sentimental* (Espasa-Calpe, 1929), *Destierro* (Espasa-Calpe, 1930) y *Proserpina rescatada* (Espasa-Calpe, 1931). En 1935 publicó, también en Madrid, *Primero de enero* (Ediciones Literatura, 1935). Por tanto, su carrera literaria guarda un estrecho vínculo con España. En estas obras, y en el resto de su producción, como lo explica Rosa García Gutiérrez (2014, p. 154), el escritor aprovechó las posibilidades expresivas de la narrativa de vanguardia frente a modelos realistas tradicionales. De hecho, Torres Bodet (1928, p. 10), al reflexionar sobre la novela, ya había expresado la predominancia del cine frente a la literatura naturalista. Según él, esa narrativa había caído en desuso porque no podía competir con el cinematógrafo, al que calificó de la siguiente manera: “[...] alimento sólido para esa hambre de imaginación sin esfuerzos que caracteriza a los hombres cuando integran un público” (1928, p. 10).

Entre las nuevas posibilidades expresivas de la vanguardia se hallan, por supuesto, las que aporta el cine, como se evidencia en *Estrella de día*. Duffey (1996, pp. 35-37) también ha concluido que en la novela *Margarita de niebla* (1927), publicada en México, la influencia del cine ya se apreciaba en el intento de Torres Bodet de trasladar técnicas fílmicas a la literatura. Este investigador

estadounidense advierte el empleo de *flashbacks* al comienzo de la novela, cuando el protagonista evoca recuerdos del pasado que, según Duffey (1996, p. 37), se insertan después de una “disolvencia” que sirve como transición. Aunque, en realidad, no queda claro que Torres Bodet (1927, pp. 8-9) concibiera esa analepsis literaria como un *flashback* audiovisual, sí existen en el texto referencias al cine. El efecto que provoca en el protagonista la presencia de su amor, Margarita, en un aula de colegio se compara con “la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo” (1927, p. 7). Así mismo, el personaje señala más adelante que la ve los sábados en el cinematógrafo (p. 35), e incluso describe una de estas citas con ella. La profunda conexión tanto entre los jóvenes como con el filme que ven convierte la proyección en una experiencia cercana a lo espiritual y de una notable sensualidad:

Sentimos, sin decirnoslo, hasta qué punto es igual en nosotros la impresión de cada una de las aventuras de la película. [...] La penumbra, el calor en que las respiraciones de las mujeres dibujan sutiles alíseos [sic] con la brisa acidulada de los perfumes de moda, el contacto de nuestra vida con otras que, en esta promiscuidad de la diversión, no nos entregan de sí mismas sino el aspecto más elegante y cordial [...]; todo nos penetra en un abandono de la voluntad en que lo primero que extraviarnos es el rencor incomprensible que nos divorciaba (Torres Bodet, 1927, p. 38).

Entre julio de 1931 y abril de 1932, Torres Bodet fue secretario en la Legación mexicana en París, aunque cambió de ciudad otra vez. Entre abril y octubre de 1932 se encargó de la Legación de México en La Haya (Países Bajos), pero regresó a su puesto en París en octubre de 1932 y allí permaneció hasta julio de 1934 (Orozco, 2023, p. 39). Según Marcio Orozco (2023, p. 40), la escritura de *Estrella de día* comenzó durante la primera estancia de Torres Bodet en París en 1931 y concluyó cuando se encontraba en La Haya, en 1932. Dado que en 1933 el autor aún se hallaba en Europa, quizás publicó la novela en Madrid por su cercanía geográfica con España y su estrecho vínculo con el país, pese a que la acción del texto transcurre en México. Además de colaborar con ensayos en la *Revista de Occidente*, creada en Madrid en 1923, el español Gabriel García Maroto lo incluyó en la *Nueva antología de poetas mexicanos* (Madrid, 1928), como lo

recuerda Fernando Zertuche Muñoz (2017, p. 64). De este modo, Torres Bodet se situaba como un autor de renombre en España.

Así mismo, Guillermo de Torre, en una reseña sobre *Estrella de día*, en la cual elogió el lirismo de Torres Bodet, se refirió a él como un poeta que no necesitaba ninguna introducción y que seguía presente entre “lo mejor de las jóvenes letras españolas” (1934, p. 10). Por tanto, consideraba que este autor ya poseía un notable reconocimiento en el país. También Benjamín Jarnés, en una reseña de 1930 de *La educación sentimental*, explicó que los poemarios de Torres Bodet los conocían “muchos buenos lectores españoles” (1929, p. 27). Y en 1935, con motivo de la publicación de *Primero de enero*, Guillermo de Torre (1935, p. 140) insistió en la pertenencia del escritor mexicano al panorama literario español. Adujo no solo que varios libros suyos se habían publicado en Madrid, sino que también había vivido allí y que contaba con la admiración de los lectores. Con ello, se evidenciaba la buena recepción de la obra de Torres Bodet en España.

Él mismo, en su libro de memorias *Tiempo de arena* (1955), cuenta sus encuentros con varias figuras relevantes de la literatura española. En las tertulias del café Regina conoció a autores como Ramón del Valle Inclán, Juan de la Encina y Enrique Díez-Canedo. Del mismo modo, entabló amistad con Pedro Salinas y Benjamín Jarnés, gracias a quienes, a su vez, se encontró con Rafael Alberti y con Federico García Lorca. A causa de estos contactos, Torres Bodet recordaba su llegada al país y su estancia en él con agrado, por lo que afirmó que disfrutó de una “hospitalaria acogida” (1955, p. 334). No resulta extraño, por tanto, la publicación en España de *Estrella de día*.

## **La mitificación de la belleza a través de la pantalla: la actriz de cine como deidad moderna**

A pesar del aparente glamur del que disfrutaban los miembros de la industria hollywoodiense en los años veinte y treinta, existen novelas en las que se exploran los aspectos más oscuros de este mundo. El término *Hollywood novel* se ha empleado en la crítica literaria para aludir a un subgénero narrativo en el que se muestran y se satirizan

los odios, las presiones y, en general, las miserias humanas que se desarrollan en torno a las producciones hollywoodienses. Según José Ismael Gutiérrez (2020, p. 329), esta narrativa se originó en 1916 en Estados Unidos con *The Phantom Herd*, de B. M. Bower.

A pesar de que el origen del subgénero se sitúa en Estados Unidos y, en su evolución, se ha vinculado sobre todo a ese barrio de Los Ángeles llamado Hollywood, también se ha desarrollado en otros países, entre ellos los de habla hispana, como lo señala Gutiérrez (2020, p. 349). Así se aprecia en *Estrella de día*, donde la acción transcurre en México, aunque la actriz en torno a la que gira la trama desarrolla su carrera en Hollywood. Del mismo modo, Gutiérrez (2020, p. 346) aclara que la *Hollywood novel*, a lo largo de su historia, ha interactuado con otros subgéneros, como el satírico, el detectivesco, el histórico y el romántico, al que corresponde la novela de Torres Bodet. La historia sentimental que se narra en la obra entre un admirador y una actriz convierte al texto en una *Hollywood novel* romántica en la que se plantean ciertos conflictos de la industria. Entre ellos se encuentran la mercantilización de los cuerpos o la promoción publicitaria de cualidades que los intérpretes, en realidad, no poseen.

Junto con *Estrella de día*, en el primer tercio del siglo xx en España también se publicaron otras novelas que abordan el mundo del cine y los problemas que surgen en él. Las acciones de estas obras no siempre transcurren en Hollywood o se vinculan con producciones de la llamada meca del cine. Pero, por analogía con el término *Hollywood novel*, esas narraciones se pueden calificar como novelas del cine español, aunque Niemeyer (2013) también se refiere a ellas como narraciones críticas del medio cinematográfico. Ya en la década de 1910 surgieron obras que pertenecen a esta categoría, como *La mejor film* (1918), de Carmen de Burgos -quien a veces firmaba como Colombine-. En esta novela corta se reflejan las precarias condiciones de los rodajes en esa época e, incluso, la falta de profesionalidad de los que participaban en ellos.

Del mismo modo, *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, por su vanguardismo y su ambición creativa, se halla entre las principales obras españolas de los años veinte que denuestran

el mundo del cine. En ella se satiriza la industria hollywoodiense a partir de una ciudad ficticia -Cinelandia- donde la vida de todos se rige por la producción de películas. A estas narraciones se suman otras como *La Virgen de California* (1925), de J. Calvo Alfaro, y *Vidas de celuloide* (1934), de la autora peruana Rosa Arciniega, publicada en Madrid. Patricia Barrera Velasco (2014), quien las ha estudiado, resalta la visión amarga que ofrecen de la industria audiovisual:

La crítica al mercantilismo, a la banalidad y a la sensualidad vacía asoma en la mayoría de estas novelas. Hollywood es un lugar peligroso por cuanto ahoga el arte sincero y el amor auténtico. Su maquinaria, auspiciada por las estrategias de producción de grandes estrellas, fuerza a todos los que trabajan en ella a una rivalidad destructora, a la lucha constante por la ascensión o el mantenimiento en las esferas del poder cinematográfico (2014, p. 181).

Como lo indica Gutiérrez (2020, p. 333), al estudiar las *Hollywood novels* se distinguen dos modelos dialécticos: el mitificador, cercano incluso a utopías donde se cumplen los sueños más ambiciosos, y el desmitificador, en el que se resaltan los conflictos del mundo del cine. A pesar de mostrar visiones opuestas de la industria, ambos modelos, en ocasiones, coexisten en una misma obra. Esta paradoja responde a que los éxitos de los cineastas o de los aspirantes a estrellas contrastan con los celos y los vicios que sufren. *Estrella de día* ejemplifica la combinación de los dos modelos en un solo texto. Aunque la actriz con la que se obsesiona Enrique Salinas, el protagonista, se convierte en un mito cinematográfico, la compañía para la que ella trabaja mercantiliza su cuerpo como si se tratara de un objeto valioso.

En la década de 1920 se evidenció el proceso de mitificación de las estrellas de Hollywood en la prensa estadounidense, como lo ha analizado Michael Williams (2013, p. 1). Así se aprecia también en un breve texto, sin firmar, publicado el 15 de febrero de 1930 en el periódico *La Libertad* (Madrid, 1919-1939) con el título “Un nuevo Olimpo”. En él se recuerda que ya no basta con el término “estrella” para referirse a los intérpretes de cine, pues prefieren que se les denomine “dioses del film” (“Un nuevo Olimpo”, 1930, p. 10). Al calificarlos de esa manera, se convierten en exponentes perfectos

de los diferentes arquetipos con los que se les asocia. Por eso, en el artículo, Douglas Fairbanks se erige en el dios de la brusquedad; Gloria Swanson, en diosa del amor; Richard Barthelmess, en dios de la fortaleza; y Joan Crawford, en diosa de la juventud moderna (1930, p. 10). También en la revista *Films Selectos* (Barcelona, 1930-1937), en un artículo del 7 de diciembre 1935 de la periodista estadounidense Mary M. Spaulding, se aludió al estatus de los intérpretes como dioses. Ella insiste en la importancia del talento, pero, sobre todo, de obtener un papel relevante con el que el intérprete muestre sus capacidades actorales. En ese momento se alcanza el triunfo y se accede como un ídolo al “nuevo Olimpo” (Spaulding, 1935, p. 6).

Torres Bodet (1986 [1925], p. 91) hace eco de este concepto en sus crónicas cinematográficas. De hecho, en una sobre Charles Chaplin no se refiere a él como mito, pero se aprecia en el texto que así lo consideraba el autor, ya que lo compara con obras como el *Quijote* o la Biblia. Al presentar a Chaplin como “un genio” y como “un libro universal” (1986, p. 91), Torres Bodet expresa la inmensa capacidad del intérprete para emocionar al público de distintos países. De este modo, sugiere que, con sus películas, ha alcanzado un auténtico estatus de mito mundial que cruza todas las fronteras.<sup>1</sup>

Al establecer comparaciones entre intérpretes y deidades, las estrellas se convierten en figuras que sobresalen por su atractivo físico, su juventud y su inteligencia. Por tanto, al afirmar que alguien ha alcanzado el estatus de mito cinematográfico, se entiende que, en el imaginario colectivo, se acerca a un ser ideal por sus cualidades, ante todo físicas. De hecho, el argumento de *Estrella de día* gira en torno a la obsesión romántica que el veinteañero protagonista, quien vive en México, desarrolla por la actriz ficticia Piedad Santelmo a causa de su belleza. Al mismo tiempo, se narra cómo la intérprete,

---

<sup>1</sup> Utrera (1985, pp. 45-46) explica que el escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes, bajo el pseudónimo de Fósforo -que compartió con Martín Luis Guzmán, de la misma nacionalidad-, también destacó el estatus de mito de Chaplin en la revista española *El Imparcial* (Madrid, 1867-1933). En efecto, en 1916, Reyes publicó un breve texto con el título de “La creación de un mito”, recogido en sus *Obras completas*, en el que califica al cineasta como un “emblema de la sensibilidad popular de nuestro tiempo” (1995, p. 226). De este modo, autores mexicanos como él y Torres Bodet elevaron a Chaplin a la categoría de un símbolo de la modernidad del primer tercio del siglo xx.

también mexicana, alcanza la fama en Hollywood gracias al máquetin engañoso que las productoras cinematográficas ponen en marcha. Mientras que él es un joven culto, ella ha triunfado en el extranjero gracias a su físico y a la publicidad. Desde la lejanía, Enrique sigue la trayectoria de Piedad en el cine, sus declaraciones y sus viajes; incluso encarga una guía de Hollywood para imaginar las calles por las que ella pasea (Torres Bodet, 1933, p. 36). Pero solo comprende que es una mujer real cuando, al final, gracias a un conocido en común, ambos se encuentran en México en persona.

Enrique, a través del visionado de las películas en las que ella interviene, memoriza los gestos de la actriz hasta el punto de conocer al detalle el tipo de personajes que interpreta. Este amor enfermizo hacia Piedad conlleva la idealización de la actriz a partir de la imagen que se ofrece de ella en los filmes en los que interviene. Ya al comienzo de la novela el protagonista describe el rostro de la intérprete y lo presenta ante los lectores como si lo viera en un primer plano cinematográfico: “Ojos secos, dulces, azules. Frente recta. Cabellera de rizos bien ordenados” (Torres Bodet, 1933, p. 11). Con estas alusiones a la belleza facial de Piedad empieza la mitificación de su cuerpo y de su personalidad, que culmina con el deseo de Enrique por conocerla.

La importancia del físico femenino en la narrativa española sobre cine del primer tercio del siglo XX se advierte en otras obras, como *Primera y segunda parte de Olive Borden*, de Rafael Porlán Merlo, publicada en 1930. En ella se recrea, desde la ficción, la vida de la intérprete del título y se cuenta que su físico evolucionó como si respondiera a un destino fílmico del que nunca escaparía. Por eso, se indica que Borden tomó “la forma para la que fue creada” y la cual le proporcionaría éxito en el cine (Porlán Merlo, 1992 [1930], p. 52). De igual manera, Rosa Arciniega, en su novela *Vidas de celuloide* (1934), criticó la excesiva importancia de los cuerpos de las mujeres en la industria audiovisual. En el texto se narra cómo los responsables de las pruebas de actuación rechazan de un vistazo a las jóvenes aspirantes si su aspecto no se ajusta a los estándares de belleza que buscan (Arciniega, 1934, pp. 100-101).<sup>2</sup> A causa de

---

<sup>2</sup> Existe una edición reciente de la novela de Arciniega (2021). Inmaculada Lergo Martín (2021, p. 96), quien estudia cómo se presenta el mundo hollywoodiense en esta obra,

ello, se producen escenas de jóvenes que lloran y que, inclusive, se disponen a cambiar cualquier detalle de su físico para encajar en las demandas de las productoras. Al igual que estas chicas, el acceso de Piedad a los circuitos hollywoodienses se debe a su aspecto, pues gana un concurso a las cejas más bellas que organiza en México un director de cine de Los Ángeles (Torres Bodet, 1933, p. 21). Con esta suerte de audición, Torres Bodet satiriza cómo se entra en los círculos empresariales de Hollywood y resalta la frivolidad de la industria.

Gracias a la belleza de Piedad, el protagonista de *Estrella de día* ama el físico siempre joven que le muestran los filmes. Ya Roland Barthes (1970, p. 66), al referirse en su libro *Mythologies* a Greta Garbo, explica que esta intérprete no actuó a partir de cierta edad porque no quería que su rostro envejeciera ante la audiencia. De modo similar, el físico de Piedad queda fijado en el tiempo cinematográfico. Pero, en realidad, el cuerpo de esta actriz en las películas no corresponde a un ente pasivo que solo recibe la mirada del público. En realidad, se ajusta a un físico cinemático tal como lo concibe José Ignacio Prado Feliu: “[...] se trata de cuerpos que rebosan deseo y, aun cuando desaparecen, al terminar la proyección dejan su marca en la pantalla y en el subconsciente del espectador como un residuo de su torrente visual” (1998, p. 214). En efecto, la imagen de la actriz ocupa un lugar especial en la mente de Enrique. De hecho, se refiere a sus recuerdos sobre Piedad como “embalsamadores expertos” (Torres Bodet, 1933, p. 42), pues han fijado en su memoria la figura idealizada que adora.

La mitificación de Piedad se evidencia, asimismo, cuando Enrique reflexiona sobre el físico de la actriz y piensa en personajes femeninos mitológicos o de una gran relevancia histórica. Entre ellos se menciona a Xóchitl -según la mitología azteca, la primera mujer mortal en la Tierra-; Antígona -hija de Edipo-; Iseo -nombre por el que también se conoce a Isolda, la princesa de la que se enamora el caballero bretón Tristán-, y la reina Nefertit-Ra de Egipto (Torres Bodet, 1933, p. 39). Las alusiones a la tradición mexicana, grecorromana, bretona

---

resalta la importancia que poseen en el texto la mentira y la publicidad para que los aspirantes a intérpretes alcancen el estrellato. Por tanto, la obra de Arciniega, como la de Torres Bodet, incide en la difusión de falsedades o de manipulaciones para promocionar a los actores de la industria.

y egipcia no solo revelan el amplio bagaje cultural del protagonista, sino que también muestran cómo Enrique solo se había interesado, hasta que descubrió a Piedad, por mujeres míticas. Él mismo concibe su soltería empedernida como una “profesión” (1933, p. 47) que quería dominar, aunque la actriz roba sus esperanzas de mantener ese estado civil durante más tiempo. Su amor hacia ella despierta en él el deseo de iniciar una relación con la intérprete. Por eso, equipara la belleza de Piedad a la de mujeres legendarias. En su mente, ella ocupa un lugar similar al de una diosa antigua.

La comparación entre intérpretes de cine y deidades mitológicas ya ha sido analizada por Williams (2013, p. 1). Este investigador halló publicaciones de los años veinte, en revistas como la estadounidense *Photoplay*, en las que se establecen equivalencias entre la belleza de las estrellas y la de los dioses de la Antigua Grecia. Con ello, el estrellato hollywoodiense se convierte para los espectadores en un nuevo Olimpo en el que Enrique sitúa a Piedad. Además, Duffey (1996, p. 40) indica, con acierto, que las historias que circulan sobre el origen de esta actriz remiten a las leyendas y a los mitos en torno a las deidades. Dado que no existe una versión oficial que esclarezca su nacimiento, Piedad se rodea de un aura de misterio que suscita el interés de la audiencia. En los periódicos de Estados Unidos incluso se mencionan, como posibles lugares en los que nació, espacios propios de personajes mitológicos, como bosques; se la relaciona con el árbol genealógico de Cuauhtémoc, el último gobernante azteca de Tenochtitlan; y se cuenta que un entomólogo la encontró abandonada, de niña, en la selva mexicana (Torres Bodet, 1933, p. 23).

Gustavo Nanclares (2010, pp. 170-171), en su estudio sobre la influencia del cine en la narrativa hispánica de vanguardia, incluye *Estrella de día* en el capítulo dedicado a los personajes de apariencia fantasmática. En efecto, en la mente obsesiva de Enrique, Piedad se convierte en un ente perfecto que el deseo del protagonista ha modelado. De este modo, la aleja de la corporalidad real hasta el punto de despojarla de posibles defectos. Incluso se afirma en el texto que la actriz “no existía para él sino en primer plano, en función del cine” (Torres Bodet, 1933, p. 71). Su obsesión llega al punto de no concebir a Piedad fuera de sus interpretaciones fílmicas. Por eso, el encuentro final

entre Enrique y ella culmina, como lo explica Duffey (2009, p. 67), “la dialéctica entre lo real y lo artificial” que se observa en la novela.

Ambos personajes se encuentran en México gracias a un conocido en común. La actriz se alegra de vivir, por fin, una experiencia que ninguna empresa de Hollywood había previsto para ella (Torres Bodet, 1933, p. 159). Enrique, no obstante, la idealiza igual que si la observara en la pantalla, pues, cuando ella camina hacia él, se indica entonces que la ve en un “*close up* habilísimo” (1933, p. 138), es decir, en un primer plano. También identifica en Piedad gestos y actitudes que ha visto en algunas de sus películas: “De cada una de sus experiencias de actriz aprovechaba un detalle: la sonrisa de Assunta en *El siciliano*, la indolencia de Sara en *Bagdad*” (1933, p. 138). Al haber interpretado a mujeres en tramas románticas, el protagonista la asocia de inmediato con ellas. Como lo indica Antonio Portela Lopa (2014, p. 75), la correspondencia sistemática entre los personajes que las estrellas interpretan y las cualidades que encarnan en el cine popular contribuye a su mitificación. Dado que los arquetipos que representan, como los de las heroínas o de los villanos, responden a su vez a ideas colectivas, se favorece que los intérpretes que actúan en esos papeles sean asociados con ellos. De esta manera, los actores se perpetúan en el imaginario colectivo de una sociedad y, con el tiempo, alcanzan la categoría de un mito cinematográfico con las cualidades arquetípicas que han representado en el cine.

Torres Bodet conocía bien este proceso, como se advierte en una de sus crónicas sobre la estrella estadounidense Mary Pickford. En ese texto destaca la ternura con la que el público asocia a esta actriz y que ella interpreta siempre con maestría. Por este motivo, tras haberla visto en una película, Torres Bodet (1986 [1926], p. 120) afirma que Pickford se halla en el paisaje “en [el] que la conocimos y la amamos” cuando suscita afecto en la audiencia. Hasta tal punto ha quedado ella vinculada a ese sentimiento que decepciona a los espectadores si no consigue despertarlo en ellos. De modo similar, Piedad, a causa de sus actuaciones en películas románticas, se convierte para Enrique en un mito del amor apasionado, alejado de una realidad que le resultaría desilusionante.

Con el encuentro en México entre los dos, ambos consiguen sus objetivos. Por un lado, ella se aleja de la falsedad de los estudios de

cine que controlan cada aspecto de su vida. Él, por otro, se acerca a la estrella a la que tanto adora y atisba a la verdadera persona que se halla tras el mito. Así se constata cuando, al encontrarse con ella y oír su tos, Enrique se da cuenta de que esa acción no se rige por pautas comerciales. El resto de la figura y de los gestos de Piedad han surgido a partir del trabajo, o del “silencioso convenio” (1933, p. 144), de numerosos especialistas, pues masajistas, profesores de baile, peluqueros y músicos, entre otros, han conformado a la estrella de cine. Sin embargo, persisten rasgos, como la tos, que han quedado fuera del control de Hollywood y que se convierten, al haber sido testigo de ellos, en un recuerdo valioso para Enrique.

El beso entre el protagonista y Piedad con el que culmina su encuentro supone el rechazo a la artificialidad del cine, como lo señala Duffey (2002, p. 435). La actriz, en lugar de los galanes con los que interactúa en las películas, acepta el amor de Enrique, quien se comporta como un amante tímido. Ella lo califica incluso como un “mal actor” (Torres Bodet, 1933, p. 159). Pero es la torpeza del protagonista la que alienta en Piedad sentimientos de afecto hacia él. La realidad del momento, que propicia un amor genuino alejado de las cámaras, supone para la actriz una recompensa suficiente para aceptar el amor de su admirador.

## **El comercio del cuerpo cinematográfico: Piedad Santelmo como producto de márketing y la desmitificación de la industria**

De acuerdo con Gutiérrez (2020, p. 334), “desmitologizar” los círculos empresariales y artísticos de la industria del cine es la única manera de mostrar en las *Hollywood novels* las prácticas deleznable que se desarrollan en ese ámbito. Por eso, en *Estrella de día*, además de mitificar a una actriz, se critica la manera en la que se promueve la fama de Piedad Santelmo a través de diversas estrategias de márketing. La principal preocupación de los ejecutivos de la compañía para la que ella trabaja consiste en promocionar a la intérprete como una bella mexicana. Para conseguir este objetivo, sexualizan su cuerpo y lo comercializan como si se tratara de una mercancía.

Por ello, Torres Bodet denuncia en *Estrella de día* la sexualización del cuerpo femenino que existe en el primer tercio del siglo XX en las novelas críticas del medio cinematográfico. En fechas tan tempranas como 1917 este fenómeno narrativo se apreció en *La peliculera*, publicada en la colección “La Novela Cómica” (Madrid, 1916-1919). En esta obra, que no presenta ninguna firma, se cuenta la historia de una mujer que ensaya, durante sus horas de trabajo, para actuar en una película donde interpreta a un personaje cercano al arquetipo de la *femme fatale*. Sin embargo, su comportamiento histriónico y sus declaraciones de amor confunden a un compañero de oficina que, a causa de sus ensayos, se enamora de ella. Como lo estudia Mary Ann Doane (1991, p. 26), la figura de la *femme fatale* mantiene un estrecho vínculo con el uso de la sexualidad para cumplir sus metas, incluso si eso implica emplear a los hombres como meros objetos que facilitan la consecución de un fin. De esta manera, se muestra en la novela cómo la mujer sexualiza su actitud para prepararse para el arquetipo cinematográfico al que encarnará.

En otra obra homónima, *La peliculera* (1923), de Fernando Mora, se aprecia ese uso del cuerpo femenino como un reclamo para los espectadores. La trama, centrada en los conflictos sentimentales entre los hijos de dos socios que regentan un cine, da lugar a pasajes en los que se evidencia la sexualización de la mujer. Así sucede cuando se describe la entrada del establecimiento: entre diversas esculturas y relieves, destacan dos cariátides con pechos de color carmín y ropajes casi transparentes en la entrepierna para atraer al público (Mora, 1923, p. 17).

Como lo ha analizado Barrera Velasco (2014, p. 183), la sexualidad liberal se presenta sin reproches en *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, aunque sí se reprueba en el capítulo en el que la joven actriz Carlota Bray es víctima de una violación que le causa la muerte (1923, pp. 250-252). También en *La Virgen de California* (1925), de J. Calvo Alfaro, se refleja el abuso de actrices en la industria del cine. En esta novela se cuenta cómo una mujer rusa triunfa en Hollywood y alcanza el estrellato, pero, en ese recorrido hacia la fama, sufre un intento de violación (1925, p. 217). Del mismo modo, este problema oneroso aparece en *La peliculera*, de Diego Ramón, que se editó en la colección “La

Novela Ideal” (Madrid, 1925-1938).<sup>3</sup> En la obra se desarrolla un argumento en el que un supuesto cineasta abusa de jóvenes que aspiran a convertirse en actrices e, incluso, intenta violar a una adolescente (Ramón, s. f., p. 23).

Aunque en *Estrella de día* no se producen agresiones sexuales contra Piedad, los abusos hacia ella se manifiestan en la mercantilización de su cuerpo para maximizar las ganancias de la compañía en la que trabaja. Así mismo, se explota su atractivo físico para que resulte lo más rentable posible. Este fenómeno se observa en la promoción de su cuerpo y de su vida en la prensa. En el segundo capítulo se narra con detalle cómo los jefes de la productora no eligen a las actrices por sus dotes interpretativas, sino por los arquetipos que representan. El aspecto de las intérpretes predispone su futuro en la industria y los papeles que conseguirán. Piedad, en concreto, representa a una joven mexicana por su físico y por su origen.

Para contribuir a esta imagen, los ejecutivos le inventan una biografía que se ajuste a la de una mujer tradicional de México y que proyectan a través de los medios de comunicación de masas. Mas allá de la literatura, es sobre todo la prensa, como lo analiza Portela Lopa (2014, p. 85), la que facilita que se mitifique a las actrices, aunque esa mitificación no siempre implica rigor periodístico respecto a las vidas de las intérpretes. Así se comprueba en *Estrella de día*, donde los periódicos, que contribuyen al ascenso de Piedad hacia el estrellato, reproducen datos falsos sobre la actriz para idealizar su procedencia. Gracias a ello, se presenta como el arquetipo de una joven mexicana que disfruta de todas las tradiciones de su país:

Ansiosos de sumergirla en ese baño de “color local” -mexicano al ciento por ciento-, la privaban de todas las delicias, de todas las costumbres que habían constituido para ella su patriotismo: su ambiente propio, la religiosidad de su madre, el clima de su provincia discreta, la canción de su México indescriptible. Le daban un rebozo, una jícara. ¡A ella, que pedía siempre en las tiendas los sombreros más europeos! (Torres Bodet, 1933, p. 28).

---

<sup>3</sup> En el libro no figura ninguna fecha, pero en el número 175 de *La Revista Blanca* (Madrid, 1900-1936) se indica que fue publicado el 14 de agosto de 1930 (“La Novela Ideal”, 1930, p. xii).

Al proceder de esta manera, la prensa se convierte en un medio fundamental para que la fama de Piedad se extienda. Como lo señala Javier Pérez Segura (2022, p. 123) al estudiar la representación corporal femenina en revistas de cine españolas de los años treinta, la industria audiovisual se esforzaba por ofertar cuerpos que garantizaran una buena taquilla. Por tanto, las publicaciones en las que se fomentaba la curiosidad de los espectadores en torno a las estrellas formaban parte de la estrategia de las compañías para promocionar a las intérpretes y, ante todo, sus físicos, que se usaban como productos. De hecho, en la novela se indica que los periódicos incluían el *Kama-Sutra* entre las lecturas favoritas de Piedad (Torres Bodet, 1933, p. 26). Al mencionar este libro sobre sexualidad como una obra de referencia para la actriz, se sugiere la importancia que el sexo posee para ella y se favorece su imagen de mujer fogosa. Como se insinúa que posee una notable vida sexual, se suscitan rumores sobre su biografía y, por extensión, el interés del público.

Linda B. Hall (2013, p. 281), quien vincula la trayectoria de la ficticia Piedad con la de la exitosa intérprete mexicana Dolores del Río (1904-1983), explica que, en los años veinte y treinta, la actriz encarnó, en sus primeros papeles en Estados Unidos, mujeres con un notable atractivo sexual. De esta equivalencia entre Del Río y Piedad se deduce que Torres Bodet se inspiró en dicha intérprete para crear a su personaje. García (1994, p. 178) señala no solo a Del Río, sino también a Lupe Vélez y a Lupita Tovar como referentes de Torres Bodet, pues las tres nacieron en México y triunfaron en Hollywood.

Con la intención de humanizar a la actriz de la novela, se señalan falsas debilidades mentales, como su vértigo, sus problemas de memoria y su nerviosidad (1933, pp. 24-25). La elección de estos defectos responde a una cuidada estrategia de márketing: una posible enfermedad psicológica o neurológica no solo no afectaría su reputación, sino que favorecería que se hablara de ella en los periódicos. Sin embargo, dado que su cuerpo supone uno de sus principales atractivos, atribuirle un problema físico sí hubiera podido perturbar su aura de estrella cinematográfica.

Estas manipulaciones de los ejecutivos de Hollywood sobre la imagen que Piedad proyecta al público se vinculan con el fenómeno

al que Williams (2013, p. 55) denomina “pigmalionismo”. Con este término se refiere a la manera en la que la industria hollywoodiense, de modo similar al mito de Pigmalión, moldea a los intérpretes para que sus figuras se ajusten a los intereses de las compañías. Al actuar de ese modo, crean cuerpos y personalidades que, como si se exhibieran en un museo, suscitan la admiración de la audiencia. Torres Bodet, en una de sus crónicas cinematográficas, sugiere un fenómeno similar al hablar del amor, pues afirma que la mujer amada “no rendirá su triunfo sino al apasionado que la vaya extrayendo, línea a línea, como el cincel del escultor, de la vaguedad amorfa del mármol que la contiene en esencia” (1986 [1926], p. 132). Este comportamiento encaja con la actitud de Enrique al conocer a Piedad, ya que, tras haber “esculpido” a la actriz en su mente según un modelo idealizado, al final atisba su verdadera forma de ser y su hartazgo con Hollywood.

Este fenómeno se advierte, a su vez, en la narración “Piedra de Luna”, que Vicente Blasco Ibáñez incluyó en su libro *Novelas de amor y de muerte* (1927). En el texto se cuenta la vida de la actriz ficticia Betty Hinston, quien ha triunfado en Hollywood al ocultar su tez morena y su pelo negro, propios de su origen mexicano. Para ganarse el favor del público, usa tanto pelucas como maquillaje y consigue un aspecto pálido que contribuye a su fama, hasta el punto de que su compañía no le permite cambiarlo (1927, pp. 82-83). El ascenso hacia el estrellato ha implicado, por tanto, que modifique su cuerpo según el interés de la productora.

Junto con Betty Hinston, Piedad también se convierte en víctima del “pigmalionismo”, con la particularidad de que, en sus comienzos en Hollywood, cuando ni siquiera sabe inglés, no comprende hasta qué extremo se ha convertido en una víctima del márketing. Su ingenuidad se explicita en el texto cuando se asombra de las informaciones que circulan sobre ella: “Le sorprendió saber que era bella, alta, delgada, que medía un metro setenta y dos, que pesaba ciento cuatro libras, que su flor predilecta era el nardo” (Torres Bodet, 1933, pp. 24-25). Además de que las empresas cinematográficas modifican su biografía y exaltan su físico, lo gestionan como una mercancía que le pertenece a la compañía.

De este sentimiento de propiedad sobre su cuerpo surgen los contratos que se firman para asegurar, por sumas elevadas, diferentes partes de él: la productora cobraría, por cada una de sus extremidades, trescientos mil dólares; por su sonrisa, ochenta mil, y, por su muerte, dos millones (Torres Bodet, 1933, p. 31). Estas cifras tan importantes suscitan en Piedad la reflexión de que, ya con su cuerpo asegurado por completo, ella, en realidad, no vive, sino que se gasta a sí misma (1933, p. 32). Su físico se ha convertido en una suerte de objeto que se usa en una transacción comercial: ella se lo ofrece a las productoras para, a cambio, obtener dinero.

La desmitificación de Hollywood en *Estrella de día* no se manifiesta, como en *Cinelandia* o en *La Virgen de California*, en agresiones sexuales, pero sí se aprecia en el trato mercantil que las compañías dan a Piedad y, sobre todo, a su aspecto. Por este motivo, la actriz abandona esa industria y vuelve a México. Este regreso a su país, ya lejos de los rodajes y de la prensa, supone para ella la huida de un mundo donde se incide en lo superficial. A este respecto, su encuentro con Enrique, un amante torpe que ni siquiera se acerca al arquetipo del galán, revela el deseo de la intérprete de vivir en un lugar donde impera el mundo real con sus imperfecciones. Duffey (2003, p. 45) incluso interpreta ese momento como un reconocimiento de ella hacia todos sus admiradores mexicanos, de quienes recibe decenas de cartas cada día.

Al buscar la compañía de Enrique, desea hallar un sitio donde reciba un afecto verdadero y en el que no se comercialice su cuerpo. Aunque el protagonista ama la imagen idealizada que se ha formado de ella, al conocerla también acepta pequeños detalles que no se habían manifestado en la pantalla, como la tos. Así, se constata la evolución de ambos personajes a lo largo de la novela. Por un lado, él, que desde la distancia adoraba a Piedad como un ser perfecto, al encontrarse con ella aprecia sus gestos espontáneos y ve, por primera vez, a la mujer real que se encuentra tras la estrella de cine. De este modo, descubre que la imagen de la actriz en la pantalla y en los medios es el resultado de un cuidadoso proceso de promoción publicitaria y de estrategias comerciales. Sin embargo, no le importa: el beso entre ambos confirma su deseo de abandonar su soltería, a

la que tanto se había aferrado, para sucumbir al amor. Por otro lado, Piedad, cansada de la frivolidad de Hollywood, halla, lejos de allí y de la atención mediática, la calma y el afecto que necesitaba. En ese momento, ella ha perdido la ingenuidad de sus inicios en la industria y se siente decepcionada, pues ya conoce bien las estrategias de las compañías de cine para manipular tanto su vida como su físico. Por eso, en el desenlace, ella y Enrique han conseguido amar la realidad y no las falsedades hollywoodienses.

## Conclusiones

Al establecer los vínculos de *Estrella de día* con los mitos y, sobre todo, con la desmitificación de la industria del cine que caracterizan el subgénero de la *Hollywood novel*, se revela cómo Torres Bodet continúa con esta tradición literaria. En la obra se refleja la manera en la que el ascenso hacia el estrellato de una actriz implica la comercialización de su cuerpo y el control de su vida por parte de las productoras. Las estrategias de las compañías para favorecer en la prensa su fama y el tratamiento mercantil del cuerpo femenino afectan a Piedad Santelmo. A diferencia de otras novelas españolas sobre el mundo del cine del primer tercio del siglo xx, como *Cinelandia*, de Gómez de la Serna, *La Virgen de California*, de J. Calvo Alfaro, o *La peliculera*, de Diego Ramón, en *Estrella de día* no se producen agresiones sexuales. Sin embargo, sí se critica la frivolidad y la falsedad imperantes en Hollywood, que degeneran en la invención de una biografía para la actriz y provocan el hastío de la estrella. Por eso, huye de esa industria que tanto la ha manipulado, del “pigmalionismo” que sufre, y regresa a México. Allí, junto a Enrique, siente un aprecio verdadero que no encontraba entre los ejecutivos del cine, quienes la valoraban por su capacidad de suscitar el interés del público.

La efectividad de las estrategias de márketing de la compañía y del control sobre el aspecto físico de Piedad se constata en la obsesión de Enrique en torno a ella. La idealización de su figura e incluso de su personalidad se evidencia en cómo el protagonista establece equivalencias entre ella y mujeres de distintas tradiciones mitológicas. En su mente, la actriz ya no es un humano real, sino

un ser perfecto, repleto de belleza, que transmite sus virtudes a los personajes a los que encarna en la pantalla. No obstante, la vida ideal que Enrique le supone a Piedad está lejos de encajar con las situaciones penosas en las que ella se ve inmersa a causa de sus contratos con las compañías cinematográficas.

Como lo explica Niemeyer (2012), en *Estrella de día* se revela cómo la industria, a través de imágenes, penetra en la intimidad del sujeto para marcar en su memoria y en su imaginación deseos que se originan en las películas. Aunque por este motivo prefiere calificar la obra como una “novela cinematográfica” y no como una “novela de Hollywood”, sí que se advierte en ella un modo de mostrar la industria que supone la pérdida de su aura de mito y que caracteriza a dicho subgénero. Al combinar en una sola narración tanto la mirada mítica del mundo hollywoodiense como la desmitificadora, se ofrece una imagen agridulce de ese mundo. Si bien existe la posibilidad de alcanzar un estatus similar al de una deidad moderna gracias a las películas, el ascenso hacia el estrellato conlleva trasladar a las productoras la toma de decisiones sobre el aspecto propio y someterse a sus estrategias de márketing.

Se trata de una problemática que se ajustaba a la realidad social de la industria del cine de los años veinte y treinta, cuando la presión por alcanzar el estatus de una “deidad” filmica contrastaba con unas productoras feroces que nutrían con idealizaciones o falsedades a los medios publicitarios. Por ello, Torres Bodet crea una *Hollywood novel* que critica el funcionamiento de estos círculos empresariales. Los cuerpos femeninos se convierten para ellos en objetos rentables que aumentan las ganancias si alcanzan el estatus de mito y, por tanto, atraen a una audiencia amplia que, como Enrique, se obsesiona con las actrices. ◼

## Referencias

Arciniega, R. (1934). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Cenit.

Arciniega, R. (2021). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (I. Lergo y R. Previterra, Eds.). Renacimiento.

- Barrera Velasco, P. (2014). Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios del siglo xx. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, (32/Núm. esp.), 175-188. [https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2014.v32.44633](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44633).
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*. Éditions du Seuil.
- Blasco Ibáñez, V. (1927). *Novelas de amor y de muerte*. Prometeo.
- Calvo Alfaro, J. (1925). *La Virgen de California. Novela de una estrella del cinematógrafo*. Ediciones Mediterráneo.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*. Routledge.
- Duffey, J. P. (1996). *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte* (I. Quirarte, Trad.). UNAM.
- Duffey, J. P. (2002). “Un dinamismo abrasador”: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta. *Revista Iberoamericana*, 68(199), 417-440. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2002.5738>.
- Duffey, J. P. (2003). El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (32), 37-52. <https://n9.cl/0wx1g>.
- Duffey, P. (2009). Simulacro y simulaciones: la artificialidad erótica del cine mudo en la narrativa mexicana de los años veinte. En Á. Miquel (Comp.), *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos (1900-1960)* (pp. 59-67). Ediciones Sin Nombre / Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- García Gutiérrez, R. (2014). El novelista en la frontera: Jaime Torres Bodet. En S. Millares (Ed.), *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica* (pp. 151-184). Iberoamericana / Vervuert.
- García, G. (1994). Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine. En R. Olea Franco y A. Stanton (Coords.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (pp. 173-179). El Colegio de México.
- Gómez de la Serna, R. (1923). *Cinelandia*. Sempere.
- Gutiérrez, J. I. (2020). Hollywood no era una fiesta: distopías narrativas

- sobre la meca del cine. *Castilla. Estudios de Literatura*, (11), 326-360. <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.326-360>.
- Hall, L. B. (2013). *Dolores del Río. Beauty in Light and Shade*. Stanford University Press.
- Jarnés, B. (1930). *Revista literaria americana. Revista de las Españas*, (41), 27-29.
- “La Novela Ideal”. (1930). *Suplemento de La Revista Blanca*, (175), p. xii.
- La peliculera*. (1917). La Novela Cómica.
- Lergo Martín, I. (2021). Rosa Arciniega y el cine: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood; luz detrás de los focos. Revista de Escritoras Ibéricas*, (9), 73-107. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.28786>.
- Mora, F. (1923). *La peliculera*. Biblioteca Hispania.
- Nanclares, G. (2010). *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*. Iberoamericana / Vervuert.
- Niemeyer, K. (2012). Cine y vanguardia literaria en México. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 3(6). <https://n9.cl/n4b4p>.
- Niemeyer, K. (2013). “How to Make Films with Words”. Sobre los comienzos de la escritura fílmica en la literatura hispanoamericana. [En G. Knauer y K. Meyer-Minnemann (Eds.), 2003, *El pasado siglo xx: retrospectiva de la literatura latinoamericana* (pp. 161-176), Edition Tranvía]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://n9.cl/al0hut>.
- Orozco, M. (2023). “No soy Jaime Torres Bodet, soy México”. *El embajador en Francia (1954-1958). Estudio biográfico*. Bonilla Artiga Editores.
- Pérez Segura, J. (2022). Sueños de piel y celuloide: representando el cuerpo de la mujer en las revistas españolas de cine durante los años treinta. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, (1/Núm. extr.), 119-154. <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6977>.
- Porlán Merlo, R. (1992 [1930]). *Memoria cinematográfica* (R. Utrera, Ed.). Productora Andaluza de Programas.
- Portela Lopa, A. (2014). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. <https://gredos.usal.es/handle/10366/123029>.

- Prado Feliu, J. I. (1998). *Mi(l) lente(s). Aparatos, espacios y cuerpos cinemáticos en la literatura hispánica y francesa*. Ediciones Libertarias.
- Ramón, D. (s. f.). *La peliculara*. Publicaciones de La Revista Blanca.
- Reyes, A. (1995). *Obras completas de Alfonso Reyes IV*. FCE.
- Reyes, A. de los. (1983). Los Contemporáneos y el cine. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13 (52), 167-186. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1184>.
- Reyes, A. de los. (1994). Aproximación de los Contemporáneos al cine. En R. Olea Franco y A. Stanton (Coords.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (pp. 149-171). El Colegio de México.
- Schneider, L. M. (1986). Jaime Torres Bodet, crítico cinematográfico. En J. Torres Bodet, *La cinta de plata. (Crónica cinematográfica)* (pp. 9-20). UNAM.
- Spaulding, M. M. (1935). A los que “quieren ser artistas”. *Films Selectos*, (268), 5-8.
- Torre, G. de. (1934, febrero 27). Cartel de libros americanos. *Luz. Diario de la República*, p. 10.
- Torre, G. de. (1935). Cartelera de libros hispanoamericanos. *Tierra Firme*, (4), 138-152.
- Torres Bodet, J. (1927). *Margarita de niebla*. Cvltvra.
- Torres Bodet, J. (1928). *Contemporáneos. Notas de crítica*. Herrero.
- Torres Bodet, J. (1933). *Estrella de día*. Espasa-Calpe.
- Torres Bodet, J. (1955). *Tiempo de arena*. FCE.
- Torres Bodet, J. (1986 [1925-1926]). *La cinta de plata. (Crónica cinematográfica)*. Recopilación y estudio de L. M. Schneider. UNAM.
- “Un nuevo Olimpo. Los dioses del film”. (1930, febrero 15). *La Libertad*, p. 10.
- Utrera, R. (1985). *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico* (Pról. J. Urrutia). JC.
- Williams, M. (2013). *Film Stardom, Myth and Classicism. The Rise of Hollywood's Gods*. Palgrave Macmillan.
- Zertuche Muñoz, F. (2017). *Jaime Torres Bodet. Realidad y destino*. FCE.