

Recepción del cine hollywoodense por parte de los narradores de la vanguardia peruana en el periodo 1927-1934

Juan Roberto Cuya Nina*

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: juan.cuya@unmsm.edu.pe

Recibido: 03/06/2024. Aceptado: 11/07/2024.

Como citar: Cuya Nina, Juan Roberto. 2024. «Recepción del cine hollywoodense por parte de los narradores de la vanguardia peruana en el periodo 1927-1934». *América Crítica* 8 (1): 33-43. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6254>

Abstract—The arrival of cinema in Peru in 1927 represented a cultural revolution that provided writers with new forms of inspiration to reflect the modernity and social changes of the time. Therefore, this research examines the reception of Hollywood cinema by Peruvian avant-garde writers in the late second and early third decades of the twentieth century. Through a hermeneutic approach, this study allows us to understand how the approach, mainly to Hollywood cinema, allowed some avant-garde writers, such as Alberto Hidalgo, Ángela Ramos, María Wiese and Rosa Arciniega, to develop a cinematographic narrative, appropriating techniques and themes typical of these films. Finally, our results show that these writers had different levels of familiarity with the cinematographic spectacle, either through their collaboration in popular magazines or through their work as film critics. — *Cinema, Hollywood, avant-garde narrative, Peru, 20th century.*

Resumen—La llegada del cine a Perú en 1927 representó una revolución cultural que brindó a los escritores nuevas formas de inspiración para reflejar la modernidad y los cambios sociales de la época. Por ello, en esta investigación, examinamos la recepción del cine de Hollywood por parte de los escritores de la vanguardia peruana a fines de la segunda y comienzos de la tercera década del siglo XX. Mediante un enfoque hermenéutico, este estudio nos permite comprender cómo el acercamiento, principalmente al cine hollywoodense, permitió a algunos vanguardistas, como Alberto Hidalgo, Ángela Ramos, María Wiese y Rosa Arciniega, desarrollar una narrativa cinematográfica apropiándose de técnicas y temáticas propias de estos filmes. Finalmente, nuestros hallazgos evidencian que la familiaridad de los escritores mencionados con el espectáculo cinematográfico fue disímil, ya sea a través de sus colaboraciones en revistas populares o su labor como reseñistas de películas. Esto influyó no solo en su mirada sobre el cine, sino en el tratamiento de sus narraciones. — *Cine, Hollywood, narrativa de vanguardia, Perú, siglo XX.*

INTRODUCCIÓN

Entre 1927 y 1934, las películas de Hollywood exhibidas en la cartelera limeña pertenecieron al denominado periodo clásico. De acuerdo con Bordwell, Staiger y Thompson (1997), el cine clásico conserva ciertos elementos del vodevil y el teatro, pero introduce premisas narrativas y estilísticas que lo distinguen del cine primitivo, caracterizado por su naturaleza episódica.

En otras palabras, las tramas de las películas clásicas se desarrollan a partir de principios de motivación artística y causalidad. Por lo tanto, cada elemento narrativo presente en la película debe justificarse a lo largo de la trama y contribuir al desarrollo de la historia. Elementos como el montaje, la distancia de la cámara, los intertítulos y la actuación son utilizados de manera específica para narrar la información causal con la mayor claridad posible (Bord-

well, Staiger y Thompson 1997). La causalidad narrativa de estas películas, asimismo, se centra en los personajes, cuyos rasgos y acciones están claramente definidos. En gran medida, las características señaladas corresponden a los primeros filmes hollywoodenses estrenados en nuestro medio.

La llegada del cine de Hollywood al mercado limeño se realizó de dos formas principales: mediante la distribución directa y a través de programas cinematográficos (Núñez 2011). Estos programas agrupaban los derechos de distribución de varias productoras en una sola entidad, lo cual facilitaba la adquisición de películas de diversas empresas y países. Uno de los ejemplos más destacados fue el Programa Mack Glücksmann, también conocido como “Programa Libre”, de origen argentino, que extendió su influencia a varios países de América Latina, incluyendo Chile, Uruguay y Perú. Este programa garantizaba la exclusividad de diversas producciones de compañías cinematográficas tanto de Hollywood como de Europa; por tal motivo:

Mack Glücksmann fue el responsable del ingreso a la cartelera limeña de la mayoría de los clásicos del cine mudo. Su programa incluía, por ejemplo, las obras de Charles Chaplin y David Griffith y los sellos Pathé Frères Paris, World, Tannhauser, Essanay, Keystone, American, Mutual, Signal y Pathé American, Metro, Artistas Unidos, First National, Fox, Universal y Columbia (: 118).

Aparte de Glücksmann, otras iniciativas como la de Teodoro N. Rivera, propietario de la Empresa Cinematográfica Mundial, también diversificaron la oferta de películas en Lima al presentar obras de Paramount, Universal Goldwyn, entre otras (Núñez 2011). Esta variedad atrajo a un público más amplio y llevó a las productoras de Hollywood a involucrarse directamente en la venta y exhibición de sus películas para reducir la dependencia de los programas cinematográficos. Así, la inauguración de las oficinas de Fox Internacional en 1926 y de Paramount Pictures en 1927 respondió a la demanda del mercado local, lo que aseguró la exclusividad de las salas de cine para proyectar sus películas. Esta actividad de las grandes empresas en el mercado latinoamericano formaba parte de la estrategia de Estados Unidos para consolidar su presencia en la región, pues se consideró a América Latina como su principal mercado para la distribución de películas (Bedoya 2013).

Aunque no hay un registro completo de todas las películas de Hollywood proyectadas en las salas limeñas hasta antes de 1930, el estudio de Núñez (2011) ha logrado encontrar algunas obras destacadas, como la épica

El nacimiento de una nación (1915) de David Griffith; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), que contribuyó a la fama de Rodolfo Valentino como *latin lover*; *Los tres mosqueteros* (1921), protagonizada por Douglas Fairbanks; comedias románticas como *El rey de Main Street* (1925) y *Al servicio de las damas* (1927), ambas con el aclamado actor Adolfo Menjou, y, por supuesto, casi todas las producciones de Chaplin (ver Figura 1). Todos los filmes referidos no solo impulsaron el fetichismo por los astros cinematográficos, sino se volvieron parte de nuestra cultura popular. Por otro lado, “la cartelera limeña se vio plagada de películas de aventuras, policiales y seriales que tanto dolor de cabeza dieron a los sectores conservadores limeños” (: 122). Esto se debe a que varias de estas películas desafiaban los valores tradicionales y morales de los sectores conservadores, ya que incluían elementos de acción, violencia, y comportamientos percibidos como inapropiado¹. En los años veinte, se estrenaron una gran cantidad de películas, principalmente dramas y comedias, y diarios como *El Comercio* exhibían anuncios de diferentes cines. El Teatro Excelsior, por ejemplo, promocionó algunas como *The Marriage Circle* (1924), distribuida por Warner Bros y protagonizada por Menjou; *Nellie, the Beautiful Cloak Model* (1924), un melodrama mudo de Goldwyn Pictures con Claire Windsor; *The Woman on the Jury* (1924), conocida en español como *El sacrificio de su honra*, y *La sangre manda* (*The Road to Mandalay* [1926]), un melodrama de MGM. Los sábados, el Excelsior y otros cines ofrecían un programa cómico completo con películas de Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, y títulos como *Exchange of Wives* (1925) de MGM, *Fígaro en la sociedad* (*A Social Celebrity* [1926]) de Paramount, entre otros. La Sala San Martín, por su parte, también presentaba funciones matutinas y nocturnas para un público adulto con películas como *Bluff* (1924) y dramas como *La nueva aurora* (*The Dawn of a Tomorrow* [1925]) con Raymond Griffith, *La historia de su amor* (*Her Love Story* [1924]) y *Delirio de grandeza* (*Stage Struck* [1925]) con Gloria Swanson. Además, se exhibían adaptaciones literarias como *La*

1 Vale recordar que en 1913 Leonidas Yerovi ya había señalado en sus artículos periodísticos los peligros que entraña la exhibición de películas para la sociedad limeña. En “Apachismo Ambiente”, mencionaba el influjo en las masas de filmes o seriales cuyos protagonistas eran delincuentes como Lupin: estos truhanes de ficción “están fundiéndose en el cuerpo y el espíritu de una gran muchedumbre de granujas desmoralizados que hoy aplauden con embeleso las proezas de los maestros y precursores, mientras en el fondo se preparan a imitarlos algúndía” (Yerovi 2005: 130). Incluso, en “Honestidades”, advertía que el cine se estaba convirtiendo en una escuela de malas costumbres, dado que pervierte la castidad del público más joven.

Atención! De Frente Marchen! Al Teatro Excelsior

Hoy es el monumental sabadocomico Charles Chaplin

Todo el público de Lima invadirá la amplia sala del Teatro Excelsior



CHARLES CHAPLIN y sus discipulos JONNY JONES y BUDY MISSINGUER tienen el honor de invitar á usted á las estupendas funciones cómicas que ofrecen en honor de todos los niños de Lima con las películas más graciosas imaginables.

EN VERMOUTH á las 6.20 y NOCTURNA á las 9.30.

PLATEA, S. 1. — NIÑOS 60 cts.

CINCO ESTRENOS ARCHIDESPAMPANANTES! —

¡DOS ESTRENOS DE CHARLES CHAPLIN!

“CONTIGO PAN Y CEBOLLAS” (Protagonista CHARLES CHAPLIN)

“UN FISGON INCORREGIBLE” (Protagonista CHARLES CHAPLIN)

“OFERTA Y DEMANDA” (Protagonista JONNY JONES)

“¿ELLA ES EL...?” (Con el gordito BUDDY vestido de mujer)

AHORA VIENE LO BUENO!... CHARLES CHAPLIN RIFARA ENTRE TODOS LOS ASISTENTES DOS PELICULAS COMICAS, TITULADAS:

“ANTES Y DESPUES” (Película de CHARLES CHAPLIN)

“EMPRESARIOS DE CINE” (Película de dos amigos de CARLITOS)

TODOS LOS ASISTENTES AL TEATRO EXCELSIOR RECIBIRAN UN BOLETO PARA ESTA RIFA GRATIS, DOS PREMIOS. — TODOS TENDRAN OPORTUNIDAD DE VER CINEMA EN SU PROPIA CASA GANANDO LAS PELICULAS QUE SE RIFAN: — CHARLES CHAPLIN A DOMICILIO ¡QUE MAMADA PARA LOS NIÑOS (y también para los grandes) ¡NO ES VERDAD AMIGUITOS?

1779 — 5a. pág. alto

Figura 1: Aviso publicitario de los sábados cómicos con Chaplin. Fuente: *El Comercio*, Lima, Perú (25/04/1925).

dama de Graustark (*Graustark* [1925]) con Norma Talmadge y la comedia *Es peligroso jugar con fuego* (*Il ne faut pas jouer avec le feu* [1924]), basada en la novela de Mario Nalpas y protagonizada por Dolly Davis.

A principios de los años treinta, con la llegada del cine sonoro, surgió un problema lingüístico, ya que las películas en inglés no eran comprensibles para la audiencia hispanohablante. Por esta razón, la industria de Hollywood tuvo que filmar versiones en español (Núñez 2019). Un ejemplo notable es *Drácula* (1931), cuya versión en español fue dirigida por Georges Melford y se filmó simultáneamente con la versión en inglés; a su vez, se destaca la actuación de Carlos Villarías como el conde vampiro. Otro caso es *Salga de la cocina* (1931), una comedia musical basada en *Honey* de 1930 y que contó con la participación del famoso actor y cantante Roberto Rey.

A partir de este breve contexto, podemos advertir la presencia del cine hollywoodense en la cartelera peruana. Nuestra investigación se detendrá, en primer lugar, en presentar las reflexiones que los principales intelectuales del escenario literario tuvieron sobre el séptimo arte. Su acercamiento y familiaridad con el círculo vanguardista permitieron que aquellos ensayistas —ya sea mediante su aprobación o por cuestionamientos sobre lo cinematográfico— fueran considerados por los narradores vanguardistas al momento de redactar sus textos fílmicos. Luego, indagaremos en la influencia que representó el cine, en particular el de Hollywood, en la escritura de

Alberto Hidalgo, Ángela Ramos, Rosa Arciniega y María Wiese. Para ello, presentaremos brevemente una semblanza en función de la experiencia de ciertos autores con el cine y un análisis hermenéutico del texto que surgió de dicha experiencia.

REFLEXIONES DE INTELLECTUALES PERUANOS SOBRE EL CINE

Desde muy temprano, el cine llamó la atención de la intelectualidad peruana. A la par de la redacción de las reseñas, columnas de opinión y noticias de la prensa cinematográfica, que tenían un tamiz más publicitario, se presentó también una incipiente crítica. De acuerdo con Delgado (2014), en los primeros años del siglo XX, no había una crítica cinematográfica especializada; quienes escribían sobre cine provenían de diversos campos culturales y lo hacían esporádicamente. Comenzaremos con indagar en aquellos autores que tuvieron un rol fundacional en la crítica cinematográfica y continuaremos con la valoración que realizaron los escritores vanguardistas cuya narrativa es materia de nuestro estudio.

En su ensayo “Anverso y Reverso del cinema”, incluido en el libro *Equivocaciones* de 1928, un joven Jorge Basadre expone las ventajas y desventajas de la experiencia cinematográfica. Si al cine se le puede catalogar como un arte nuevo es porque —según el autor— a través del cinematógrafo incorpora a la máquina, cuyas características de dinamismo y velocidad representan el alma de una nueva época. Al resaltar las nuevas percepciones del

tiempo que se transmiten al espectador, el cine, a diferencia de la pintura, puede captar “la belleza del gesto o del objeto palpitantes” (Basadre 1928: 45). No obstante, el historiador critica su fin utilitarista, dado que ha nacido en pleno apogeo del capitalismo. Sus cuestionamientos surgen a raíz de las películas estadounidenses que han logrado “norteamericanizar” Occidente sobre la base de clichés, así como de temas que giran en torno a un héroe y a un villano delineados artificialmente. Ambos limitan la originalidad y la profundidad de una película: los clichés son elementos narrativos repetitivos y previsibles, mientras que los personajes simplificados y polarizados intencionalmente cumplen roles específicos en la historia. Así, la imagen final del cine, de acuerdo con Basadre, es la de un “[C]entauro formado por el torso industrial y por la cabeza estética” (: 48). Dicha figura quimérica sugiere el conflicto entre lo comercial y lo artístico que se gestaba dentro del cine.

Otro caso relevante es el de César Vallejo, quien ha redactado varios artículos escritos entre 1926 y 1928 en los que valora el cine por sus posibilidades estética y humana. En “Religiones de vanguardia”², por ejemplo, se reflexiona si se puede considerar al cine un arte nuevo e independiente de las demás artes. Este debate no puede ser resuelto por críticos, autores, actores, técnicos u otro especialista del cine, pues sus opiniones, para Vallejo, carecen de autoridad. A ello se debe agregar que las valoraciones de ciertos escritores poseían una “fe cinematográfica”: Gabriel Trarieux, que observa que la música y el cine poseen una trascendencia mundial; y Dominique Braga, que cree que el cine es el arte de la quinta dimensión. Es decir, la naturaleza de sus profesiones impedía que pudieran brindar un juicio neutral sobre lo cinematográfico. Por ello, solo se reconocerá el valor de las respuestas de las personas que no sean fanáticas y posean “una opinión libre y humanamente variable” (Vallejo 2002d: 413). Entonces, Vallejo rescata la mirada crítica de un espectador común.

Ahora bien, Vallejo destacó del cine su carácter silente y dinámico. En “Contribución al estudio del cine”³, reflexiona sobre el ruido del presente, el cual se contraponen al pasado silencioso. Vallejo observó que, a pesar de que el progreso aumenta el ruido, el silencio había logrado refugiarse en las salas oscuras del cine: “El sonido ha aumentado en la calle, pero ha disminuido en las salas de cine” (Vallejo 2002a: 512). Por ello, el

estreno de *Ben Hur*, película que incorpora en su proyección una orquesta que sincroniza imágenes y ruidos, genera la defensa férrea hacia el cine mudo, pues “[S]e olvida que la música debe ser excluida radicalmente del cine y que uno de los elementos esenciales del séptimo arte es el silencio absoluto” (513). Sumado a ello, Vallejo valora la experimentación cinematográfica que puede conseguir recrear una nueva realidad, motivo por el que se debe tener en cuenta una característica esencial del séptimo arte: el movimiento.

Así, en “Ensayo de una rítmica a tres pantallas”⁴ menciona que “[L]a vida puede resucitar. En fin, se la puede detener, acelerar o *ralentir*, y aun repetirla a voluntad” (Vallejo 2002b: 590). Para el autor de *Trilce*, la audacia del cineasta Abel Gance en la sala vanguardista *Studio 28*, donde proyecta el filme *Napoleón* (1927) sobre tres pantallas conectadas verticalmente, resulta superior a la mera reproducción de la realidad, ya que cada pantalla muestra un aspecto diferente, lo que se relaciona con la ubicuidad de las imágenes. Este elogio a la experimentación artística que posibilita el cine se vuelve a presentar en “Vanguardia y retaguardia”⁵, texto en el que se menciona que la moda cinematográfica (de integrar tres películas distintas: una antigua, otra contemporánea y otra futurista) se estaba presentando en diversas salas parisienses. Al final de este ensayo, Vallejo reflexiona sobre el tiempo a partir de la experiencia del cinematógrafo, pues en “[...] la vida que expresa el film antiguo, la que expresa el film moderno y la que anuncia el film futuro, apenas media una muerte o una vida; pero no una eternidad” (Vallejo 2002e: 609). Es decir, la temporalidad del cine provoca una dialéctica entre el pasado, el presente y el futuro. Lo antiguo, incluso, puede volver a formar parte de una experiencia vanguardista del cine a partir de su experimentación con un aparato decimonónico como la linterna mágica.

Cabe destacar un último aspecto de la mirada vallejana sobre el cine: su dimensión humana que le permite acercarse a las masas. En el artículo “La pasión de Charles Chaplin”⁶, se alaba la película *En pos del oro* [*The Gold Rush*] (1925), dado que:

Esta película formula la mejor requisitoria de justicia social de que ha sido capaz ahora el arte d’après-guerre. En pos del oro es una sublime llamada de inquietud política, una gran queja económica de

2 Publicado originalmente en la revista *Mundial*, el 29 de abril de 1927.

3 Publicado originalmente en la revista *Mundial*, el 9 de diciembre de 1927.

4 Publicado originalmente en la revista *Variedades*, el 12 de mayo de 1928.

5 Publicado originalmente en la revista *Variedades*, el 16 de junio de 1928.

6 Publicado originalmente en la revista *Mundial*, el 9 de marzo de 1928.

la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social (Vallejo 2002c: 561).

Luego, cuando menciona que “[D]e modo subconsciente, acaso, los yanquis se han unido a Lita Grey para apedrear a Chaplin, como apedrearon los filisteos a Nuestro Señor, inconscientes también del sentido histórico de su odio” (561), se percibe una suerte de mesianismo en la caracterización de Chaplin, este es un “creador”; y más adelante se resalta que “Chaplin, millonario y *gentleman*, ha creado, paradójicamente, una obra maravillosa de revolución” (562). Y es que para Vallejo el personaje de Charlot puede trasuntar la condición humana de los desposeídos.

No menos importante para la vanguardia peruana resulta el aporte del ensayista José Carlos Mariátegui. Desde muy temprano, prestó atención a la transformación del arte moderno a partir de sus manifestaciones tanto en el teatro como en el cine. Por ejemplo, en el prólogo a *La escena contemporánea* (Mariátegui 1925), manifestó que lo cinematográfico podría ser el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo; sin embargo, debemos precisar que el cine que valora Mariátegui es aquel que se produce en el territorio europeo, en especial, en Rusia. Por ello, en “Teatro, cine y literatura rusa” (Mariátegui 1929) no es extraño que destaque la superioridad estética de películas como *Iván el terrible* o *El acorazado Potemkin* sobre la filmografía hollywoodense. Vale recordar que en uno de sus escritos juveniles⁷ ya había criticado la figura de Francisca Bertini, una diva del celuloide cuya fama se debe a su participación en “folletines cinematográficos”.

Pero, como advierte Chrystian Zegarra (2010), la percepción de Mariátegui sobre el cine experimenta un cambio desde una desaprobación inicial de las producciones hollywoodenses, por ser frívolas y artificiales, hasta un pleno reconocimiento y aceptación del cine como herramienta estimuladora de la conciencia crítica de los espectadores. Para ello, Mariátegui, al igual que Vallejo, exaltarán la cinematografía y la figura de Charles Chaplin. Su atractivo, según nuestro ensayista, radica en el carácter universal y antiburgués de sus personajes que permite observar al cine como un arte asequible a las masas; es más, en su revista *Amauta* menciona que “el arte de Chaplin es gustado con la misma fruición, por doctos y analfabetos, por literatos y boxeadores” (Mariátegui 1928: 67). Además, Chaplin expondrá una condición contradictoria, debido a que su arte, a pesar de ser comercial, devela una crítica a la industria de Hollywood y, en general, a la

sociedad capitalista.

NARRADORES VANGUARDISTAS Y CINE HOLLYWOODENSE: UN IMPULSO A LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Llegado a este punto, y como ya mencionamos, es necesario focalizar nuestra atención en la relación del cine con los escritores vanguardistas peruanos. Primero, debemos señalar que Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897 - Buenos Aires, 1967) nunca se desempeñó como crítico cinematográfico. No obstante, su experiencia con el cine está mediada principalmente por las revistas en las que colaboró con poemas, cuentos y breves semblanzas⁸, destacándose su vínculo con la revista argentina *Caras y Caretas*. Esta era una publicación semanal de carácter masivo y temática variada, que incluía una sección dedicada al cine. Si bien inicialmente contenía las críticas cinematográficas de Horacio Quiroga, con el apogeo de Hollywood, nuevos columnistas ofrecieron comentarios sobre las películas populares que se encontraban en cartelera. Asimismo, Hidalgo fundó en Buenos Aires la *Revista Oral* y, en 1928, *Pulso*, “revista del arte de ahora”. Esta última contó con dos números en los que se destinó una sección a la valoración del cine⁹, la cual estuvo a cargo de Nicolas Olivari.

Ahora bien, su incursión en la narrativa cinematográfica se advierte en el cuento “La subconsciencia (Film)”, publicado en el libro *Los sapos y otras personas* (1927). El título de este relato vanguardista sugiere una conexión con el mundo de los sueños y el subtítulo “Film” le añade una dimensión cinematográfica. Además, en lugar de adoptar una estructura convencional de párrafos, el cuento se divide en ciento veinticuatro escenas numeradas, similar a un guion cinematográfico. Con respecto a la temática, se aborda la obsesión de un dios lascivo hacia una joven, que responde al nombre de Marta, a través de diversas escenas de persecución, tópico que ha sido recurrente desde los inicios del cine. De manera similar

8 Teniendo presente que desde el último tercio del XIX se expandió la prensa, Sarco (2006) menciona que las revistas sirvieron como el principal medio de difusión de ideas e imágenes, lo que permitió la participación, encuentro y agrupación de intelectuales y artistas. Esta dinámica resultó fundamental en el contexto de la vanguardia argentina, de la cual Hidalgo fue parte, pues contribuyó a su impulso en momentos en los que el reconocimiento era aún difícil de obtener. Además, los vanguardistas emplearon los medios de comunicación de masas para alcanzar a un público que de otro modo habría sido inaccesible.

9 Más que brindar una reseña de los filmes, se procuraba informar y evaluar a partir de su estética y los recursos técnicos utilizados. Sobresale la crítica a películas como *Metrópolis* y *El circo*.

7 Nos referimos a “La última película de Francisca Bertini”, publicada en el diario *El Tiempo*, el 18 de junio de 1921.

a los primeros guiones cinematográficos, el relato-guion de Hidalgo retrata personajes esquemáticos cuya caracterización se centra en la acción más que en la psicología. A su vez, las indicaciones técnicas en algunas escenas reflejan la tendencia inicial a controlar su filmación y sugerirían su posible adaptación a una película posterior:

- 117. (Visión traslúcida). Aparece Dios tendido sobre Marta, con el puñal metido hasta el cabo.
- 118. Marta contempla a su víctima, admira a su belleza impar, y los ojos se le llenan de lágrimas.
- 119. Le besa los labios.
- 120. Los ojos llenos de lágrimas (en primer plano).
- 121. Marta siente un sopor que la invade toda, cual si se hallase bajo el influjo de un narcótico.
- 122. Marta se pone a pensar en Leonardo, y lo ve (visión superpuesta) (Hidalgo 1927: 148).

A pesar de su estructura fragmentada, el relato mantiene una cohesión basada en el clásico modelo de tres actos, usado por el cine hollywoodense: exposición, conflicto y resolución. El primer acto presenta a Marta y su experiencia en el Cielo al mostrar su desconcierto ante los seres celestiales. El segundo acto se centra en los intentos de seducción por parte de Dios. Finalmente, el tercer acto comienza con la realización del deseo de Dios, es decir, el beso, seguido del apuñalamiento. Este último acto, considerado el clímax en términos cinematográficos, revela el destino final de la protagonista y cierra la historia de manera impactante.

Cabe mencionar que “La subconsciencia (Film)” se relaciona también con el cine de Hollywood al recurrir al empleo de convenciones melodramáticas que giran en torno a una heroína femenina, representada como la encarnación de la virtud y objeto del deseo de un villano. Marta, la protagonista, inicialmente se configura como una víctima de un ser omnipotente al encontrarse en el Cielo contra su voluntad y al ser objeto de los intentos de seducción por parte de Dios. Su resistencia a la lujuria activa el dispositivo moral típico de las heroínas melodramáticas, lo cual eleva su muerte a un acto de enaltecimiento moral. Por otro lado, el personaje de Dios encarna al villano clásico que busca poseer a la heroína; además, su representación física se estiliza metafóricamente para traducir valores éticos y contravalores: en un principio posee una apariencia de dandi con elegancia insuperable, a la vez que revela su verdadera naturaleza de mal, vicio y lujuria (Martín-Barbero 1991). Esto se refleja, por ejemplo, en su gesto descrito como “persuasivo, hipnotizante, diabólico” (Hidalgo 1927: 145).

Segundo, debemos subrayar el aporte de Ángela Ramos (Callao, 1896 - Lima, 1988), quien tuvo una prolí-

fica carrera periodística en diarios como *El Comercio*, *La Crónica* y *La Prensa*, y en revistas culturales como *Amauta* y otras de gran arraigo popular como *Variedades* y *Mundial*; además, trabajó en la Empresa de Teatros y Cinemas como redactora de textos promocionales para películas. Esta experiencia la llevó a apreciar géneros como el western, las series y las comedias en las que destacaba el humor de Max Linder, predecesor de Chaplin. Reconocida por su comedia teatral *Por un marido*, fue contratada para escribir el guion de *El carnaval del amor*, estrenada en 1930. En una entrevista, lamentó la preferencia del público por la zarzuela sobre el cine, y señaló que asistían más por vanidad social que por la película en sí, llegando a comparar el cine mudo con un teatro sin sonido y un público aparentemente sordo (Carbone 1991).

Producto de su familiaridad con el cine de masas, publicó “Escribiendo una película” en la revista *Variedades* (Ramos 1927). Este relato consta de dos partes bien definidas: la primera nos sitúa en Lima, donde conocemos a Ángela, una periodista que, desde Nueva York, recibe el encargo de escribir rápidamente el guion para una comedia cinematográfica. Se resalta su emoción inicial y las expectativas al ver que su guion es aceptado y triunfa. La segunda parte del relato presenta el argumento de la película que la protagonista ha escrito, esto es, una historia tragicómica ambientada en los suburbios de Nueva York y centrada en las aventuras de dos personas sordas, y con los roles principales asignados a Ben Turpin y a Charles Chaplin (ver Figura 2). A diferencia del enfoque de Hidalgo, que divide su narrativa en escenas de guion cinematográfico, la segunda parte del relato de Ramos ofrece un *outline* o esquema del guion que resume la historia completa. Este *outline* se estructura ingeniosamente en párrafos que corresponden a los siete rollos de la hipotética película. Vale recordar que las primeras películas del cine mudo variaban entre medio y dos rollos, con una duración de 7 a 30 minutos, mientras que los largometrajes mudos de cinco rollos duraban al menos 70 minutos (Konigsberg 2004). Por tanto, la película de Ramos se estimaría en unos 90 minutos de duración; asimismo, el guion sigue el paradigma hollywoodense de tres actos (Vanoye 1996): el primer acto (rollos 1 al 4) introduce a los personajes y describe su situación humillante, además de incluir la compra de un aparato auditivo. El quinto rollo actúa como transición, enfocándose en el robo del aparato; el sexto rollo, que corresponde al segundo acto, se centra en la confrontación, y el séptimo rollo, como tercer acto, culmina con un desenlace feliz.

Tercero, Rosa Arciniega (Lima, 1903 - Buenos Aires,



Figura 2: Ilustración de Raúl Vizcarra para el cuento “Escribiendo una película” de Ángela Ramos. Fuente: *Variedades* N.º 1026, 1927.

1999) fue una destacada figura de la literatura en Madrid desde la década de 1930. Participaba activamente en las tertulias del grupo de Ortega y Gasset, y contribuía con relatos y artículos en prestigiosas revistas como *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*. Era conocida por su interacción con novelistas enfocados en el cine, como Francisco Ayala y Rosa Chacel. Arciniega abogaba por un arte comprometido que equilibraba lo nuevo y lo viejo sin caer en la ideologización (Lergo 2022). Sus novelas, aunque orientadas hacia el socialismo, también exploraban nuevas formas de expresión, lo cual demostró que era posible crear obras artísticas que fueran tanto socialmente relevantes como estilísticamente avanzadas. Aparte de su interés en temas literarios, se inclinaba por cuestiones populares y masivas, hecho que la condujo a analizar aspectos de la cultura urbana y la industria cinematográfica en publicaciones como *Nuevo Mundo* y *Cinegramas*. En esta última revista, no solo llegó a publicar un artículo sobre la teoría del cine mudo de Charles Chaplin, sino también un extracto de su novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (Arciniega 1934) (ver Figura 3). Situada en el contexto de la revolución del cine sonoro, la historia de *Vidas de celuloide* nos transporta al dinámico escenario de Hollywood en el que los cambios tecnológicos transforman la industria cinematográfica. En efecto, celebridades del cine mudo luchan por mantener su estatus mientras una nueva generación de artistas

emerge en busca de fama y fortuna. Es en este trasfondo que seguimos las aventuras de Eric Freyer, un joven berlinés con grandes ambiciones de convertirse en estrella de cine en Hollywood. Animado por su esposa Henriette y un contrato prometedor, Freyer parte hacia Los Ángeles; aquí, seducido por la fama y el lujo, el protagonista cae en la vorágine de la industria del entretenimiento y se enfrenta a la deshumanización y decadencia que caracterizan el mundo del cine. En tal sentido, observamos cómo la novela de Arciniega, en línea con el vanguardismo social, ofrece una visión cruda de la realidad detrás del *glamour* de Hollywood al explorar los sueños, ambiciones y sacrificios de quienes buscan el éxito en la meca del cine.

Podemos advertir que *Vidas de celuloide* se inscribe en la tradición de la *Hollywood Novel*¹⁰, pues aborda temas característicos de este género literario. Sin embargo, su principal propósito radica en criticar la industria del cine, conectándose así con la visión que los escritores vanguardistas tenían de la cultura de masas en el primer

10 Se define a este género novelístico como una narrativa extensa situada en Hollywood que presenta al menos un protagonista o varios personajes secundarios involucrados en el ámbito del entretenimiento, o cualquier obra literaria que tenga lugar en la industria cinematográfica de Estados Unidos, pero siempre y cuando la trama se concentre en la producción de películas y en la vida de los individuos relacionados con el cine (See 1963).



Figura 3: Anticipo de *Vidas de celuloide* en una revista de cine. Fuente: *Cinegramas*, N.º 14, (16/12/1934).

tercio del siglo XX. De este modo, la novela de Arciniega exhibe elementos vanguardistas con un enfoque político y social. Si exploramos su obra en su conjunto, observamos su inclinación por el vanguardismo social en *Engranajes* (1931), *Jaque-Mate* (1931) y *Mosko-Strom* (1933). Así, en su cuarta novela, el objetivo es exponer la implacable maquinaria de Hollywood guiada por motivaciones puramente comerciales, razón por la que Arciniega adopta y adapta un género popular cuyos exponentes eran principalmente guionistas de la industria cinematográfica que plasmaban historias inspiradas en sus vivencias personales. No obstante, a diferencia de solo satisfacer la curiosidad pública por las extravagancias de las estrellas, la autora introduce una sensibilidad vanguardista al denunciar el *star system*.

Por último, abordaremos el trabajo de María Wiesse (Lima, 1894 - 1964). A diferencia de Arciniega o Ramos, cuyas notas informativas estaban ligadas a dar cobertura del espectáculo cinematográfico hollywoodense, Wiesse buscó reflexionar sobre la naturaleza del cine en revistas culturales como *Amauta* y *Antara*. En la revista dirigida por Mariátegui, según Delgado (2014), Wiesse da a conocer su postura ideológica y estética frente al cine, el cual se convirtió en medida de un proceso modernizador y modelador de nuevas sensibilidades. En su artículo

“Señales de nuestro tiempo” (Wiesse 1926), reconoció al cine como una expresión artística de vida moderna y de una época en que triunfa la imagen sobre la palabra; pero ello no significa que posteriormente no condense su industrialización en otro escrito:

Pero frente al film artístico, a la imagen visión de belleza y expresión de vida, se yergue la película comercial anodina, vulgar, banal, semejante a una buena fotografía y nada más, fabricada para amenizar la digestión de los buenos burgueses y provocar las lágrimas de las pollitas sensibleras. (Digestión digna de todo respeto, pero el cinema no es eso). De Hollywood, sobre todo, nos viene el gran peligro —el productor europeo es más culto, menos negociante— de Hollywood, con sus inmensos talleres, sus “estrellas” pagadas a precios fantásticos, sus batallones de comparsas —toda esa maquinaria prodigiosa, que representa millones de dólares. De Hollywood nos llegan cientos de películas —necesidades sentimentales, piruetas, carreras, trompeadoras, dramoses truculentos— que concluyen con el gusto tan poco refinado de los públicos, inyectándoles el veneno azucarado de la cursilería (Wiesse 1928: 24).

Wiesse señaló cómo el aspecto comercial primaba sobre el artístico en la producción cinematográfica, lo que

resultaba en una disminución de la calidad de las historias presentadas y en la banalización del cine como arte. También criticaba películas protagonizadas por ídolos mediáticos o personajes de vampiros como Greta Garbo o Dolores del Río; en contraste, elogiaba aquellas otras en las que buscaban ser dinámicas y expresivas a través de sus imágenes. En otras palabras, Wiesse apreciaba la sensibilidad que despertaba la performance y fotogenia de estas artistas en los filmes mudos. Además, advertía sobre el peligro de que los cineastas imitaran fórmulas teatrales y argumentaba que el cine, como un arte emergente, debía mostrar originalidad e independencia en su tratamiento visual y narrativo. Sin embargo, esta búsqueda de experimentación no debía perder de vista la conexión con la experiencia humana, tal como se evidenciaba en las películas de Chaplin:

Charles Chaplin es, en el cinema, lo que Beethoven en la música y Monet en la pintura; un creador, un innovador, un revolucionario. Las películas de Chaplin se salen de todos los procedimientos y fórmulas de la cinematografía, procedimientos y fórmulas que, por desgracia, vienen repitiéndose indefinidamente. Son películas con técnica y, sobre todo, con espíritu nuevo. Chaplin ha traído a la pantalla un sentido de humanidad, de fantasía, de comicidad y de emoción (Wiesse 1928: 24).

La defensa del cine de Chaplin se relaciona con la defensa del cine silente; es más, en la revista *Antara*, por ejemplo, Wiesse escribirá en contra del cine parlante. Para ella, las películas habladas o cantadas como *Melodías de Broadway* de la M. G. M. son solo un espectáculo que carece del ritmo cinematográfico dada sus acciones lentas, y ni siquiera se asemejan al teatro, porque la voz de los actores carece de calidez y emoción cuando se realiza en vivo. Incluso, estas voces llegan a ser desagradables para la escritora por un marcado acento nasal; al respecto, sostiene lo siguiente: “Y no puede ser de otro modo. Es la máquina que habla y no el hombre. Es la cosa más molesta oír esos sonidos inarmónicos emitidos por los labios —hasta hace poco— silenciosos de las imágenes” (Wiesse 1930: 3). Estas películas, llamadas *talkies*, continuarán distribuyéndose en nuestra cartelera para disgusto de Wiesse, pues para ella esto supone la destrucción del “puro” arte cinematográfico.

Producto de esa cinefilia temprana (Vergara 2018), que acompañó a Wiesse en su problematización estética y política, llega a escribir “El hombre que se parecía a Adolfo Menjou” (Wiesse 1929). Publicado en *Amauta* en 1929, es un relato enmarcado en el vanguardismo social en el que se critica la influencia alienante del cine de

Hollywood en el espectador. Sigue la transformación de Vicente Castillo, quien, al descubrir su parecido con un actor de cine, experimenta un cambio en su apariencia y actitud, e incluso cede a deseos egoístas que perturban su moral. Aunque no experimenta con las formas del lenguaje cinematográfico como Hidalgo, Wiesse emplea el montaje en la construcción de su cuento. Esto se evidencia en el ritmo narrativo que recuerda las secuencias de planos cortos en películas mudas cómicas; asimismo, la estructura dinámica se refuerza con el trasfondo melodramático gracias a la alternancia entre las dos vidas del protagonista para mostrar contrastes entre el lujo y la miseria, similar a cómo un director manipula el encuadre de la cámara para ofrecer diferentes perspectivas.

Un acercamiento a este relato podría realizarse a partir de la idea de la fantasmagoría que, vinculada al inicio del cine, ilustra la transformación de Vicente Castillo en un reflejo de Adolfo Menjou. Esto se relaciona con la teoría de Walter Benjamin sobre las nuevas relaciones entre sujeto e imagen en la era de la reproductibilidad técnica. En una sociedad capitalista, las fantasías se materializan, especialmente en el cine donde el actor se convierte en un fetiche (Benjamin 2005). Así, la historia de Castillo refleja esta transición gradual hacia una sociedad del espectáculo en la que el consumo ostentoso se convierte en un símbolo de identidad. La frustración de Castillo al no poder alcanzar este ideal muestra la mercantilización inherente a la fantasmagoría que promueve un consumismo compulsivo para lograr la identidad deseada. Quizá por ello Vicente, el hombre que se parecía a Adolfo Menjou, hurta diez mil soles, monto que le permitirá vivir la existencia que, según lo que él creía, le correspondía.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde sus primeros días, el cine atrajo la atención de la intelectualidad peruana, dando lugar a una crítica cinematográfica fundacional en la que escritores vinculados a la vanguardia expresaron sus opiniones a través de ensayos y artículos. Jorge Basadre destacó el dinamismo y la velocidad del cine como representaciones de una nueva época, aunque criticó su utilitarismo y la influencia de los clichés estadounidenses. César Vallejo valoró el cine por sus posibilidades estéticas y humanas, defendió el cine mudo y la experimentación cinematográfica, y resaltó la capacidad del cine para recrear la realidad y reflejar la condición humana. José Carlos Mariátegui, inicialmente crítico del cine hollywoodense, reconoció eventualmente al cine como una herramienta para la conciencia crítica, exaltando la figura universal y antiburguesa de Chaplin.

Como hemos observado, la influencia de los mencio-

nados críticos fue fundamental para aquellos vanguardistas que optaron por escribir relatos cinematográficos. Además, el cine transmite una nueva experiencia sensorial que posibilita innovadores tratamientos narrativos. Hidalgo, a través de su cuento "La subconsciencia (Film)", fusionó elementos literarios y cinematográficos al adoptar la estructura de un guion, explorando la obsesión y la tragedia en una trama fragmentada que sigue el modelo clásico de tres actos hollywoodense. Ángela Ramos, por su parte, incursionó en la escritura de guiones y relató en "Escribiendo una película" la experiencia de crear una comedia cinematográfica, que destaca por una estructura narrativa en siete rollos basada en el modelo de tres actos. A diferencia de estas propuestas experimentales, Rosa Arciniega, en su novela *Vidas de celuloide*, ofreció una crítica mordaz a la industria cinematográfica de Hollywood, que indaga en la lucha por el éxito y la deshumanización en la meca del cine. Igualmente, María Wiese, a través de su cuento "El hombre que se parecía a Adolfo Menjou", reflexionó sobre la influencia alienante del cine en la identidad y la sociedad del espectáculo. En suma, estos escritores peruanos no solo adoptaron el cine como tema en sus obras, sino que también exploraron y adaptaron su lenguaje narrativo, enriqueciendo así la relación entre la literatura y el séptimo arte.

Finalmente, hemos advertido que nuestros escritores vanguardistas no estuvieron exentos a los debates y polémicas surgidos en torno al cine. En el caso de Hidalgo, su experiencia —al parecer (sin perder de vista los límites de nuestra investigación) — fue indirecta, mientras que Arciniega, Ramos y Wiese tuvieron un mayor acercamiento al espectáculo cinematográfico por su labor como críticas o reseñistas de películas. Sin embargo, el tratamiento de sus aportes es diferente, pues Arciniega y Ramos escribían para un sector popular y Wiese, en cambio, poseía una mirada más conservadora. Para Núñez Murillo (2014), Wiese, al igual que los intelectuales que escribían en *Amauta*, no buscó promover el cine como otros periodistas cuando escribían en revistas o periódicos de arraigo popular; por el contrario, aspiró a presentar una visión crítica de las películas, abordándolas como piezas artísticas, dignas de aprecio por su innovación e impacto cultural. El hecho es que, a pesar de estar en contra de la industria del cine estadounidense, "it is possible to read these authors 'between the lines' and notice that sometimes they enjoy Hollywood productions, but they do not give their praise to the whole production [es posible leer a estos autores 'entre líneas' y notar que a veces disfrutan de las producciones de Hollywood, pero no elogian el conjunto de la producción]" (: 85; traducción

nuestra).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo forma parte del proyecto de tesis *Discurso e imaginario del cine hollywoodense en la narrativa peruana de vanguardia (1927-1934)*, desarrollado para la Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana del Posgrado de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

REFERENCIAS

- Arciniega, Rosa. 1934. *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Madrid: Editorial Cenit.
- Basadre, Jorge. 1928. "Anverso y reverso del cine". En *Equívocas. Ensayos sobre literatura penúltima*, 44-48. Lima: Casa editora La Opinión Nacional.
- Bedoya, Ricardo. 2013. *El cine silente en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson, eds. 1997. *El cine clásico de Hollywood: estilo y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Carbone, Giancarlo. 1991. *El cine en el Perú: 1897-1950, testimonios*. Lima: Universidad de Lima.
- Delgado, Mónica. 2014. "Sensibilidades en torno al cinematógrafo y los inicios de la crítica de cine en el Perú: el caso de María Wiese". Lima. Trabajo fin de máster, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3950>.
- Hidalgo, Alberto. 1927. "La subconsciencia (Film)". En *Los sapos y otras personas*, 143-149. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca.
- Konigsberg, Ira. 2004. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- Lergo, Inmaculada. 2022. "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>.
- Mariátegui, José Carlos. 1925. *La escena contemporánea*. Lima: Minerva.
- Mariátegui, José Carlos. 1928. "Esquema de una explicación de Chaplin". *Amauta* 3 (18): 66-71.
- Mariátegui, José Carlos. 1929. "Teatro, cine y literatura rusa". *Mundial* 9 (474): 595.
- Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Núñez, Violeta. 2011. *El cine en Lima 1897-1929*. Lima: CO-NACINE.

- Núñez, Violeta. 2019. "Hollywood's Spanish-Language Movies in Buenos Aires, Lima, Montevideo, and Mexico City". En *Hollywood Goes Latin: Spanish-Language Cinema in Los Angeles*, editado por M. E. de las Carreras J. C. Horak, 31-42. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvh9w20g.5>.
- Núñez Murillo, Gabriela. 2014. "Perception of Hollywood Movies by the Peruvian Journal Amauta (1926-1930)". *International Journal of Liberal Arts and Social Science* 2 (3): 79-86. https://ijlass.org/data/frontImages/gallery/Vol_2_No_3/7.pdf.
- Ramos, Ángela. 1927. "Escribiendo una película". *Varietades*, n.º 1026.
- Sarco, Álvaro. 2006. *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos.
- See, Carolyn. 1963. "The Hollywood Novel: An Historical and Critical Study". Tesis doctoral, University of California.
- Vallejo, César. 2002a. "Contribución al estudio del cine". En *Artículos y crónicas completos, Vol. I*, 511-13. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César. 2002b. "Ensayo de una rítmica a tres pantallas". En *Artículos y crónicas completos, Vol. II*, 590-92. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César. 2002c. "La pasión de Charles Chaplin". En *Artículos y crónicas completos, Vol. II*, 560-62. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César. 2002d. "Religiones de vanguardia". En *Artículos y crónicas completos, Vol. I*, 411-14. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César. 2002e. "Vanguardia y retaguardia". En *Artículos y crónicas completos, Vol. II*, 608-10. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vanoye, Francis. 1996. *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós.
- Vergara, Ximena. 2018. "Cinefilia Temprana. Reflexiones a partir de las columnas de María Wiese y León Klimovsky". *Revista de Humanidades* 37:39-62. <https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/135>.
- Wiese, María. 1926. "Señales de nuestro tiempo". *Amauta* 1 (4): 11-2.
- Wiese, María. 1928. "Los problemas del cine". *Amauta* 3 (12): 24-5.
- Wiese, María. 1929. "El hombre que se parecía a Adolfo Menjou". *Amauta* 23:40-7.
- Wiese, María. 1930. "Contra el cine parlante". *Antara: música, cine, crítica* 1 (1): 3.
- Yerovi, Leonidas. 2005. *Obra completa: Artículos periodísticos (Tomo 2)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Zegarra, Chrystian. 2010. "José Carlos Mariátegui y el cine: Entre Hollywood y un Charlot desnudo". *Hispanérica* 39 (117): 3-14. <http://www.jstor.org/stable/23069949>.