



CINE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 6



LE RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**EXPERIENCIAS CINEMÁTICAS DE LA MODERNIDAD:
UNA APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA
EN LA NARRATIVA PERUANA DE VANGUARDIA (1927-1934)**

Juan Cuya Nina

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen: este artículo busca analizar la influencia de la estética cinematográfica en la configuración de nuestras obras vanguardistas —a fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930— con el fin de rastrear los recursos utilizados por nuestros escritores vanguardistas y la complejidad de la fusión de los discursos visuales con los narrativos en su afán por renovar su prosa. Asimismo, se postula una imagen dual cinematográfica (caleidoscópica y documental) que refleja la dialéctica entre la experimentación y el compromiso social a partir de la búsqueda de nuevas formas para representar su época.

Palabras clave: narrativa peruana de vanguardia, lenguaje cinematográfico, caleidoscópica, documental, modernidad

La aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX fue un acontecimiento tan impactante en nuestro continente que, en muy poco tiempo, determinó una serie de cambios en todos los ámbitos y manifestaciones artísticas. En las primeras décadas del siglo XX, los grupos vanguardistas asimilaron la influencia del cine tanto en su lírica como en su prosa. Según Beatriz Barrantes Martín, el cine aportó no solo una nueva visión de la realidad, sino «[...] la manera de mirar con que se podía captar lo que no había sido posible antes: el ritmo de la vida moderna. De ahí el entusiasmo de los vanguardistas y la rápida transposición de las técnicas cinematográficas a la literatura» (2007, p. 36). Textos tan emblemáticos como *Cagliostro* (1934), la novela-*film* del escritor chileno Vicente Huidobro, cuya estética es deudora de las películas expresionistas alemanas, da cuenta de los grandes cambios.

En el Perú, un número considerable de obras se producen bajo la influencia de una estética cinematográfica. A pesar de ello, nuestra crítica literaria no le ha prestado

atención a esta influencia y escasos son los estudios dedicados a investigar la relación entre el cine y nuestra narrativa de vanguardia. Por ello, nuestra intención no solo es develar los textos vanguardistas que incorporan diversos elementos del lenguaje cinematográfico, sino también mostrar su funcionalidad en relación con el compromiso y los lineamientos estilísticos de cada autor. Entendiéndose a la narrativa peruana de vanguardia como un conjunto de textos heterogéneos y eclécticos producidos por un conjunto de escritores que, en muchos casos, se resisten a ser encasillados bajo etiquetas reduccionistas tales como «cosmopolitas», «andinos» o «socialistas», proponemos analizar los textos desde una perspectiva que busca dar cuenta de la diferenciación en cuanto a la naturaleza de la imagen cinematográfica. Así, la problemática reside en la dialéctica entre una imagen caleidoscópica y otra de carácter documental presentes en nuestra narrativa vanguardista.

IMAGEN CALEIDOSCÓPICA

Estudiar los relatos vanguardistas a partir de la presencia de una imagen caleidoscópica significa relacionarlos con una imagen experimental propia del cine vanguardista o cine arte que encumbró la técnica del montaje y la fotogenia. En este sentido, debemos comprender que a finales del siglo XIX se estableció una automatización de la vista que reconfiguró un tipo de observador ambulante hecho a la medida de las tareas del consumo espectacular (Crary, 2008, p. 17), lo cual condujo a una abstracción de la experiencia óptica que se tradujo en la invención de técnicas y dispositivos ópticos. Un claro ejemplo lo constituye el caleidoscopio que ofrece una experiencia cinética de la multiplicidad de imágenes. Precisamente, estas imágenes caleidoscópicas estarán presentes en la estética vanguardista. Además, la fenomenología del caleidoscopio expresa la estructura dialéctica de la imagen. Según Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, la imagen dialéctica o desdoblada es una «imagen-malicia», en la cual se establecen las discontinuidades de la historia; es decir, se apuesta por un devenir histórico que se construye por medio del principio del desmontaje o montaje. Así, el montaje emerge como «operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de ese conocimiento» (Didi-Huberman, 2011, p. 175). A ello se suma el sentido de la multiplicidad que convoca la figura del caleidoscopio, por lo cual la historia se percibe al tener en cuenta todas sus convulsiones.

En ese sentido, los textos que a continuación analizaremos se caracterizan por su afán experimentalista, muy propio del cine arte que fue paradigma en el viejo continente. Aun así, estas narrativas modernas presentan fisuras por donde se vislumbran marcas anacrónicas que renuevan el conflicto entre modernidad y tradición.

«La subconsciencia (Film)»: surrealismo y melodrama

Consideramos «La subconsciencia (*Film*)», incluida en *Los sapos y otras personas* (1927), de Alberto Hidalgo, un relato experimental, puesto que propone un nuevo acercamiento al lenguaje del cine en su intento de adaptar su estructura narrativa a la de un guion cinematográfico. Desde un inicio, el subtítulo «*Film*», como elemento paratextual, predispone o condiciona nuestra lectura al concretizar un sentido cinematográfico. Este relato, en lugar de presentar una tradicional división en párrafos, incorporará una novedosa división en planos enumerados. Así, a través de ciento veinticuatro planos, se contará la historia de Marta, una joven de 18 años que sufre un repentino desmayo mientras subía por el ascensor de un edificio. Al despertarse, se halla en el Cielo, específicamente en el departamento de Dios. Pronto, su incertidumbre se despeja: Dios, vestido de frac, hace su aparición y al ver a la muchacha no muestra reparos en dejar aflorar su deseo de poseerla. Debido a la negativa de Marta, este «ser todopoderoso» le propondrá elegir entre otorgarle un beso o, caso contrario, permitir que una inundación acabe con las principales ciudades de todo el mundo. Ante esta encrucijada, ella optará por complacerlo. Mientras Dios disfruta de los besos, Marta lo apuñala. Pero súbitamente, la invade un extraño sopor y se queda dormida. La última escena nos muestra a Marta tendida en su cama con un puñal atravesado en su pecho.

Este desenlace nos permite cuestionar la validez de los hechos acaecidos, porque sugiere que todo lo sucedido no fue más que una experiencia onírica, lo cual evidencia la influencia del surrealismo en Hidalgo y el aporte de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. Así, «La subconsciencia (*Film*)» se presenta como un relato que a partir de su título evoca el mundo de los sueños (plano del subconsciente) y, con ello, la subjetividad del sujeto de la enunciación. Es decir, elude la lógica racional y propone una historia no solo inverosímil y absurda, sino transgresora mediante la ironía, el erotismo, las imágenes insólitas y, sobre todo, la sugestión onírica que son propios de los postulados surrealistas.

Para Gustavo Nanclares, el interés del vanguardismo por el mundo de los sueños coincidió con la aproximación al fenómeno cinematográfico debido a «la especial capacidad del cine para presentar ante el espectador un mundo de ficciones visuales que guardaba una fuerte semejanza con el mundo de los sueños y que era capaz de provocar en el espectador sensaciones muy intensas y cercanas a la experiencia onírica» (2010, p. 120). Hidalgo, como buen vanguardista, incorpora, mediante anotaciones, los mecanismos cinematográficos como la yuxtaposición de imágenes, el montaje y la fotogenia, con los cuales se ha de llevar a cabo esta suerte de guion cinematográfico:

117. (Visión translúcida). 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) (1927, p. 148).

Es notorio que Hidalgo construye su relato considerando el aporte de las imágenes fotogénicas de Jean Epstein, ya que esta nueva dimensión del arte cinematográfico se obtiene a través de la superposición de imágenes y el primer plano. Esta técnica es muy utilizada en el cine de entreguerras, pues confiere una gran intensidad a los objetos representados. En el caso de Hidalgo, la escena de los ojos llenos de lágrimas busca intensificar el dramatismo de la situación y recuerda el tratamiento del «cine puro» de Epstein, particularmente en *Coeur fidèle* (1923), filme en el que las sobreimpresiones del rostro de la protagonista (Marie) sobre el mar aluden a la desolación y nostalgia que sufre su amado Jean.

Otra referencia al surrealismo la encontramos en el prólogo de *Los sapos y otras personas*, en el que Hidalgo menciona que su relato sigue los anhelos de los jóvenes de *Les Cahiers du Mois*. Suponemos que se refería a las propuestas de intelectuales como René Clair, Jacques Feyder, Fernand Léger, Germaine Dulac, Jean Epstein, publicadas en el número especial dedicado al cine de la revista parisina *Les Cahiers du Mois* en el año de 1925, lo cual nos permite trazar las orientaciones cinematográficas en «La subconsciencia (*Film*)», por cuanto la mayoría de los artículos publicados en esta revista discuten temas relacionados con el arte cinematográfico y la estética surrealista. Así, mientras René Clair, en «Cinéma et Surréalisme» (1925), se muestra escéptico ante la posibilidad de que las películas logren plasmar el automatismo psíquico de las imágenes surrealistas, Georges Charensol en «Le film abstrait» (1925) celebra el cambio artístico del cine francés y su apuesta por un modo visual o no narrativo; es decir, por un cine hecho para ser visto y no contado¹.

¹ De igual modo, Jean Goudal había visto en el dispositivo filmico el espacio perfecto para llevar a cabo las propuestas surrealistas. En su artículo «Surréalisme et cinema» (1925), Goudal menciona que el cine podía superar el impasse de llevar a cabo los postulados bretonianos debido a sus condiciones técnicas, las cuales producirían una «alucinación consciente» en el momento de la proyección de la película, ya que el espectador cree que las imágenes cinematográficas funcionan como imágenes en un sueño, es decir, se cree absolutamente en su existencia sin importar que tan ilógicas sean. Además, el cine posee la capacidad para producir, a través de la sucesión de las imágenes, un sentido que nada tiene que ver con la lógica del lenguaje verbal.

Es interesante observar que hacia 1927, Hidalgo, quien residía en Argentina desde 1919, conocía muy bien las propuestas del surrealismo francés. Sobre todo si tenemos en cuenta que recién en 1927 se proyecta *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene, y un año después en el cine club de Buenos Aires se programan películas vanguardistas como *Octubre* y *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein; y *L'Étoile de mer*, de Man Ray². Aun así, podemos constatar que el relato-guion de Hidalgo no se enmarca en el experimentalismo de películas como *Paris qui dort* (1924), dirigida y escrita por René Clair; *La Coquille et le clergyman* (1928), dirigida por Germaine Dulac con guion de Antonin Artaud; o el cortometraje, de 1929, *Un perro andaluz*, con guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En otras palabras, «La subconsciencia (Film)» no expone la representación cinematográfica de los sueños, los deseos y las fantasías de las obras de los cineastas surrealistas que han marcado puntos de quiebre en la profundización del cine como un arte y su narrativa. Incluso, la idea de montaje que propone Hidalgo está muy alejada del montaje de atracciones de Eisenstein, pues no rompe con la narratividad convencional al brindar una sucesión de continuidad entre los planos enumerados. Se trata de un montaje que más adelante André Bazin llamaría narrativo o clásico.

Surge la interrogante sobre por qué la trama de «La subconsciencia (Film)» no recurre a los procedimientos expresivos del cine vanguardista. Una posible respuesta es que el relato de Hidalgo aún mantiene una matriz melodramática, entendiendo por melodrama a aquel fenómeno que surge en Francia a inicios del siglo XIX como espectáculo que hace uso de grandes recursos técnicos y escenográficos con la intención de emocionar y calar hondo en el sentimiento popular. El melodrama, de acuerdo con Peter Brooks, plantea de manera binaria conflictos entre mundos opuestos (la lucha del bien contra el mal) con el fin de destacar el triunfo público de la virtud (1976, p. 25). De allí, sostiene Brooks, la recurrencia a hipérboles y antítesis grandiosas. El melodrama es el «drama del reconocimiento», ya que la virtud, necesariamente perseguida, se devela cuando se libera y se manifiesta con el único afán de ser reconocida. Para Brooks, la «imaginación melodramática» caracteriza la sensibilidad moderna.

² De acuerdo con la información que proporciona Jorge Miguel Couselo en *Historia del cine argentino* (1984), en el año 1928 León Klimovsky echa las bases del primer cine-club: Cine-Club de Buenos Aires, el cual logró comprometer la participación de diversos intelectuales como Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Guillermo de Torre, entre otros. Si bien en un inicio las exhibiciones fueron aisladas, recién al año siguiente se propuso un ciclo orgánico con filmes circunscritos al experimentalismo de la vanguardia soviética y francesa. Así, a finales de la década del veinte, se dio en Argentina una mayor difusión sin censura del cine de vanguardia a partir de su experiencia cineclubística.

Desde esta perspectiva, «La subconsciencia (*Film*)» moviliza en buena medida las convenciones melodramáticas que demandan una heroína femenina, considerada la virtud personificada y objeto del deseo de un villano. Marta, como heroína, presenta particularidades que la configuran inicialmente como una víctima de un ser omnipotente. Ella se encuentra en el cielo contra su voluntad y su tragedia comienza cuando Dios intenta seducirla. En ese momento, luchará contra la lujuria y activará el dispositivo moral de toda heroína melodramática; por tanto, su muerte la enaltece. Allí radica la visión moralizante característica del melodrama. Por otro lado, el personaje de Dios encarna al típico villano que busca poseer a la heroína. En él se produce una estilización metonímica que, según Martín-Barbero, «traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos» (1991, p. 127). En otras palabras, su figura divina proyecta inicialmente un aspecto de *dandy*, pues vestido con un frac luce una belleza y elegancia insuperable; sin embargo, no tardará en develar su verdadera naturaleza personificada en el mal, el vicio y la lujuria. Ello se constata cuando se menciona su gesto como «persuasivo, hipnotizante, diabólico» (Hidalgo, 1927, p. 145).

Es importante señalar que Hidalgo tenía conocimiento del auge editorial que tuvieron los magazines argentinos como *La Novela Argentina*, *La Novela Femenina* o *La Novela Semanal* debido a su participación en revistas de gran aceptación popular como *Caras y Caretas*. La impronta dominante de estas publicaciones es, sin lugar a dudas, el melodrama, cuya forma discursiva heterogénea funciona como espacio de representación, donde la matriz cultural popular se reconoce en la cultura de masas³. De esta manera, lo popular interpela a Hidalgo y lo lleva a configurar una estética vanguardista que no deja de lado las expectativas de una nueva clase de lectores cuyos intereses de consumo aún mantienen una dimensión afectiva o melodramática.

La casa de cartón: entre el artificio y la decadencia

Novela fragmentaria y discontinua, construida de manera episódica, *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, resulta ser una breve obra de nuestra narrativa que no ha perdido vigencia con el paso de los años. Publicada durante el Oncenio de Leguía, esta novela vanguardista se distancia de los cánones narrativos al proponer una prosa poética, la cual se encuentra asociada a la mirada de un narrador adolescente,

³ En *El imperio de los sentimientos* (2004), Beatriz Sarlo estudia el fenómeno de producción, distribución y consumo de aquellas narraciones semanales difundidas en Argentina entre 1917 y 1925. Se trata de narraciones casi contemporáneas a la vanguardia histórica organizadas, sin embargo, en temáticas y motivos de interés más popular que vanguardista. Son las conocidas historias del corazón de tipo folletinesco, publicadas ya sea como largos cuentos de amor o en formato de novelas en serie, por episodios o capítulos.

cosmopolita y culto. Sus recuerdos entrelazados con la imagen de su amigo Ramón y las descripciones, eminentemente urbanas, buscan construir una imagen compleja de nuestra sociedad, cuya organización empieza a quebrantarse debido a las migraciones del Ande. Asimismo, varios fragmentos de los treinta y nueve capítulos (o capitulillos como lo llamaba Fernando Vidal) de *La casa de cartón* también establecen una clara vinculación con el discurso cinematográfico.

Resulta ilustrativa la opinión de Mirko Lauer, quien consideraba que la prosa poética de Adán se asemejaba a un modo claramente cinematográfico (1983, p. 16). Además, estudiosos como Hugo Verani, Peter Elmore y Chrystian Zegarra han establecido la vinculación de *La casa de cartón* con un lenguaje propio del cine. Consideramos que *La casa de cartón* apela a una estética cinematográfica que trasciende lo meramente literario, pues a Adán le interesa develar una realidad heterogénea y contradictoria; de allí, la imagen caleidoscópica que presenta la novela.

En primer lugar, destaquemos que el narrador califica las salas de cine, donde se proyectan las películas, como «oscuros e inmundos pesebres». Como observamos, es clara la desvalorización de estos nuevos espacios que venían imponiéndose en el gusto de la sociedad limeña. Igualmente, para calificar negativamente el verano: «Verano, patético, nimio, inverosímil, cinematográfico, de noticiero Pathé» (Adán, 1961, p. 66), o a sí mismo: «Fui rival de un muñeco de trapo y celuloide» (1961, p. 36), recurre al cine (noticiero Pathé, celuloide). Por ello, no es de extrañar que cuando critica a la sociedad limeña recurra al imaginario hollywoodense:

Y todo no es sino una locura y un establecimiento peruano de baños de mar, y un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peligro determinado y mil vicios inadvertibles, con los dos Rolls Royces y una enfermedad alemana al hígado (1961, p. 41).

Con la figura de Menjou introduce el fenómeno del *star system* o sistema de estrellas de Hollywood. Vale recordar que durante la primera época del cine mudo adquieren notoriedad diversas estrellas de comedias y melodramas como Cary Grant y Adolphe Menjou gracias a la incansable promoción de productoras como Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount o Universal. Como se sabe, aunque los actores del *star system* determinaban el éxito comercial de una película, eran considerados por los grandes estudios como objetos reemplazables, de allí que Adán compare la idiosincrasia de nuestra sociedad con el artificio del cine hollywoodense pues, desde su perspectiva, los limeños estiman la falsedad. Un claro ejemplo es cuando se menciona que «la ciudad es una oleografía» (Adán, 1961, p. 25), es decir, una imitación de pintura al óleo.

Entonces asistimos a una ciudad donde sus inviernos «deja[n] asomar una punta de verano» (1961, p. 21), con espectadores que prefieren las películas con guion de D'Annunzio y protagonizadas por Valentino a aquellas experimentales que muestran «la ramplona epopeya del estío, el cielo rojo, el cielo sol y la noche como un grito» (1961, p. 54). Al respecto, Zegarra en su artículo «Un país de *beaver board*...» señala que este fragmento denuncia la temática de las películas extranjeras, pues desvinculan al ciudadano de su contexto al presentar una suerte de simulacro que enmascara la realidad (2008, p. 92). En ese sentido, propone que la novela de Adán dibuja un escenario inestable fabricado de *beaver board* a la manera de los sets cinematográficos «para referirse a un país en tránsito de construir una identidad basada en la imitación de modelos foráneos» (2008, p. 91).

En referencia a las técnicas cinematográficas, *La casa de cartón* se caracteriza por presentar imágenes yuxtapuestas, las cuales se encuentran asociadas al mecanismo del montaje. De manera similar al cuento «La subconsciencia (Film)» de Hidalgo, la yuxtaposición de imágenes en la novela de Adán se vincula a un estadio onírico. En este caso, se trata del sueño de Manuel, el cual nos revela la superposición de dos espacios (Lima y París):

[Manuel] Se metió en la cama —temprano, aburrido y remolón— y se durmió profundamente. En un momento volvió él a Lima, al jirón de la Unión, y eran las doce del día. Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas. Un ficus móvil transitó por la calle densa de seminaristas, busconas y profesores de geometría —mil señores vejean, el cuello sucio, la mano larga—. Manuel se despertó, y ahora en París con su olor de asfalto y su rumor de usina y sus placeres públicos (Adán, 1961, p. 52).

Al contraponer las dos urbes, Adán deja en claro las diferencias en relación con la modernización de ambos ámbitos. Mientras Lima es una ciudad donde «vejean», donde la presencia de la máquina (automóvil Hudson) no rompe la monotonía y el tedio de sus ciudadanos, lo cual se condiciona con el apelativo de «la gran aldea» como era conocida, París se perfila como una urbe industrializada que invita a sus visitantes a experimentar el vértigo y el erotismo en cualquiera de sus calles. Por otra parte, la descripción de los símbolos de los balnearios limeños como los malecones apela a imágenes decadentistas que se superponen con el fin de intensificar una visión negativa de la ciudad: «Malecón con jardines antiguos de rosales débiles y palmeras enanas y sucias [...] Malecón con cuadros de césped seco, [...] Malecón con solo una hora de quietud» (1961, p. 49). Así, lejos de ser espacios de celebración, los malecones se caracterizan por ser espacios estériles que reflejan el agotamiento de la burguesía para lidiar con los cambios sociales de una modernidad avasalladora.

El montaje invoca la participación del lector, pues —como lo menciona Hugo Verani— este «se ve obligado a suplir los blancos y a establecer una conexión entre los fragmentos de un texto desarticulado e inacabado y sin lógica discursiva, sin trama y sin desenlace» (1992, p. 1080). En otras palabras, el lector es el encargado de concretizar este principio del lenguaje fílmico. Sobre la fragmentación presente en *La casa de cartón* debemos establecer su relación con el *découpage* cinematográfico, el cual implica la fragmentación de las acciones de un filme en diferentes planos. Veamos:

En el tranvía. Las siete y media de la mañana. Un asomo de sol bajo las cortinillas bajas. Humo de tabaco. Una vieja erecta. Dos curas mal afeitados. Dos horteras. Cuatro mecanógrafas, con el regazo lleno de cuadernos. Un colegial —yo—. Otro colegial —Ramón—. Huele a cama y creso. El color del sol se posa en los cristales de las ventanas por el lado de afuera como una nube de pálidas mariposas traslúcidas. Súbito exceso de pasajeros. Una vieja siniestra, con la piel de crespón, del mismo crespón de su manto, en el asiento que ocupa Ramón. Ramón, colgado de una puerta —la del motorista girando la cabeza y ojos en direcciones opuestas. En las gafas de Ramón hay un manso fulgor de filosofía. Ramón lleva la última tarde —la de ayer— en la cartera (Adán, 1961, pp. 46-47).

Como observamos, la fragmentación dificulta cualquier articulación espacio-temporal; y esta desorientación del lector determina su participación, ya que será el encargado de darle sentido al relato. Quizá esto solo demuestre un carácter lúdico, pero creemos finalmente que la segmentación del *découpage* está ligada a la composición de la imagen, es decir, a la fotogenia. Como explicaba Luis Buñuel:

La intuición del *film*, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada «*découpage*». Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es... La imagen es elemento activo, célula de acción invisible, pero segura, frente al plano que es el elemento creador (1928, p. 1).

IMAGEN DOCUMENTAL

A partir del giro de la vanguardia por retratar de forma más fidedigna la realidad, se deja de lado lo experimental y se asume nuevas formas de expresión que den cuenta de los cambios sociales y políticos. En la década de 1930 acontecimientos como el surgimiento del fascismo, la caída de Wall Street y la guerra civil española llevaron a que el documental se consolidara como una forma fílmica de gran potencialidad crítica en la sociedad. Un claro ejemplo de este discurso cinematográfico lo encontramos en los cineastas del realismo poético francés (por ejemplo, René Clair, Jean Renoir y Jean Vigo) quienes crearán historias urbanas, protagonizadas por personajes

de clase obrera y artistas. Es una mirada realista que, sin embargo, mantiene cierto lirismo mediante el uso de técnicas vanguardistas cinematográficas. Por ello, en este apartado nuestra intención es presentar aquellas narrativas vanguardistas que propongan una relación con una imagen documental que critica las contradicciones de la modernidad.

«En Chaulán no hay sagrado (Film indio)»: la otra cara de la modernidad

Este relato lleva por subtítulo «Film indio» y fue escrito por Adalberto Varallanos. Aunque aparece fechado en 1928, se encuentra incluido en el libro *La muerte de los 21 años y otros cuentos* publicado en 1939. Este cuento tiene por escenario el pueblo de Chaulán ubicado en la provincia de Huánuco, adonde llega un grupo de soldados al mando del capitán Salazar con la misión de decomisar las armas de los indios bandoleros. Por cuestiones del azar, Salazar se adentra en la iglesia del pueblo y encuentra las armas escondidas en el ropaje de los santos. Cuando los bandoleros, al mando del indio Simulluco regresan al pueblo, culpan de la traición a sus patronos de yeso, por lo que son fusilados ante la algarabía del pueblo. Finalmente, se acepta incendiar la iglesia. Se propone así una visión del indio inmerso en la barbarie y que difiere de la construcción decimonónica, ya que Varallanos consigue «devolver al indio su risa, su jocundidad, su humor sardónico y su altivez, después de tanto indio llorón de los románticos; del sentido filantrópico para con la “raza vencida”, de los modernistas y de las sofisticaciones de los “indigenistas”» (Pavletich, «1968, pp. 42-43).

Varallanos propone en este texto una anacronía narrativa como el *flashback* (vuelta atrás), procedimiento que manipula el orden temporal de los acontecimientos del relato. Así, al comienzo de la historia el narrador expresa su deseo de conocer Chaulán, pero le dicen que este pueblo es peligroso debido a la barbarie impuesta por los forajidos que habitan dicho lugar. Al día siguiente, el narrador se entrevista con el preceptor para que le narre los acontecimientos relacionados con la visita del capitán Salazar a Chaulán. Se le muestra el oficio de la prefectura de Huánuco donde se solicitaba el decomiso de armas de los indios con el fin de devolver la tranquilidad al pueblo. En este momento se inicia la analepsis o *flashback*, ya que la acción nos devuelve a los meses anteriores cuando la tropa de soldados se disponía a entrar al pueblecito de Chaulán. Se desarrollan los acontecimientos que fueron generados a partir de la confiscación de las armas de los bandoleros. No obstante, una vez que presenciamos el incendio de la iglesia volvemos al tiempo inicial donde el preceptor le comunica sus impresiones al narrador. En ese momento, se produce el encuentro entre Similluco, uno de los indios forajidos, y el narrador. En el diálogo entre estos dos personajes se hace patente la jovialidad de Similluco, quien parece no guardar ningún remordimiento por sus actos.

En este juego con la temporalidad de las acciones también debemos mencionar el uso del montaje elíptico, conocido como *jump-cut*. En el cine, esta técnica supone un salto visible en la continuidad de la acción, por lo que algunos especialistas lo retratan como un «corte en seco» de una acción a otra o de un lugar a otro. Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en el fragmento de la llegada de los soldados:

Transmisión eléctrica de la noticia.
Soldados, *shay*. ¡Soldados, *shay*...!
Un indiecito corre donde Tucto, Ponciano, Simulluco; primos, parientes, animales.
Carreras, saltos, sustos. Desaparecen las balas, cartuchos, rifles, revólveres.
Día siguiente, lunes (Varallanos, 1968, p. 63).

Pese a la sensación de discontinuidad debido a los saltos de imagen, se mantiene el hilo narrativo; pero las acciones se tornan más dinámicas. Y es que, al suprimirse algunas acciones, el ritmo de la narración se intensifica. Justamente, la velocidad es otra característica del cine mudo de las primeras décadas del siglo XX. La experiencia visual cinematográfica se encontraba aunada a la velocidad con la cual transitaban los fotogramas de la película. Para Patrick Duffey, el cine mudo cambió la perspectiva de los escritores vanguardistas, ya que «[l]es ofreció una manera de comprender lo fragmentario del mundo moderno y disfrutar de lo efímero de las nuevas velocidades» (2002, p. 420). Como ya pudimos apreciar, Varallanos no rehúsa a conectar su narrativa con el placer de las imágenes rápidas del cine mudo. Esta aceleración en las acciones finales funciona para retratar la violencia de los indios:

A cuatro pasos, cinco indios apuntaron con viejos revólveres Smith Wetson, un Winchester. Nueva orden. ¡Ya!
¡Pan, pam, pim, pom!
Otros tiros agonizan la oscuridad. Caen seis santos con las cabezas destrozadas.
¡Pam!... ¡Pam!... Ruedan otras cabezas manchando el suelo de blanco.
El Padre Eterno, San Pedro, Santa Margarita... muertos.
Faltan tiros. Sobran santos. Hay que recurrir a los palos.
-Ushaycushun, shay. (Concluiremos, oye.)
Golpes secos de maderas
No queda un santo sano. Fragmentos, destrozos de vestidos, adornos, manos y brazos, sagrados. Yeso. Yeso. Yeso. (1968, p. 67).

Aun ahora, y a pesar de que han pasado largos años desde la publicación de este cuento, cualquier lector que se enfrente a este texto puede notar el ritmo frenético de las acciones llevadas a cabo por Simulluco y sus huestes. A ello debemos agregar el uso de frases en quechua en los diálogos, los cuales dan objetividad y veracidad a los personajes. Incluso las onomatopeyas de los disparos buscan recrear el ritmo

vertiginoso con el que actuaban los indios. Es así como Varallanos nos muestra otra realidad muy distinta a la de las urbes limeñas. Al igual que las modalidades discursivas del documental de las décadas del veinte y treinta, en «En Chaulán no hay sagrado» se percibe la función social del autor, quien problematiza con las modalidades estéticas de la vanguardia y el realismo para acercarse a su realidad de una manera no idealizada o artificiosa. En consecuencia, nuestro escritor apuesta por el uso de técnicas cinematográficas con la finalidad de darle dinamismo a la percepción muy propia del mundo andino, con lo que «[...] se distanciaba de la realidad dual presentada por el indigenismo recalcitrante y ahondaba en ese cuestionamiento de la triste condición del mestizo en el Perú de los años veinte» (Veres, 2001, p. 150).

VIDAS DE CELULOIDE: LA CRÍTICA A HOLLYWOOD

En este último análisis nos acercaremos a la novela de Rosa Arciniega⁴ *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, publicada en Madrid en 1934. Con un apego a la temática del vanguardismo social, esta novela narra las peripecias de Eric Freyer en Hollywood. Freyer es un joven berlinés que tiene el sueño de convertirse en una cotizada estrella de las películas hollywoodenses. Su rápido ascenso al estrellato como su posterior decadencia no hace sino mostrar la deshumanización de la industria cinematográfica.

Desde un inicio, la novela muestra la fascinación del protagonista por las estrellas cinematográficas, pues en la estación ferroviaria de Los Ángeles avizora al reconocido actor Adolphe Menjou⁵. Como ya habíamos mencionado, Menjou era parte del *star system*, aquel fenómeno del estrellato en el Hollywood clásico, el cual comenzó a desarrollarse a partir de 1915, pero fue en la década del treinta cuando se sistematizó a partir de la presencia de los grandes estudios cinematográficos. Al respecto, Edgar Morin señala que «[l]a estrella es un actor o una actriz que absorbe una parte de la substancia heroica —divinizada y mítica— de los héroes del cine y que recíprocamente enriquece esa sustancia mediante un aporte que es propio» (1964, p. 45). Es decir, las estrellas como Menjou son vistas como semidioses, seres-objetos de culto

⁴ Fue una de las primeras escritoras peruanas que abogó por los derechos de la mujer y perteneció al círculo de intelectuales de izquierda liderados por José Carlos Mariátegui. Viaja muy joven a seguir estudios en España, lugar donde publica novelas que exponen su ideología socialista como *Engranajes* (1931), *Jaque Mate* (1932) y *Mosko-Strom* (1933).

⁵ Resulta inquietante que la figura de Menjou (recordado por sus papeles de galán maduro de Hollywood) haya cobrado para nuestra vanguardia una gran impresión, ya que no solo es mencionado en las novelas de Adán y Arciniega sino también en el relato «Film contemporáneo», de Xavier Abril. Además, es tomado como modelo de superación en «El hombre que se parecía a Adolfo Menjou», de María Wiese (1929).

por parte de los espectadores que acuden fielmente a cada una de sus películas. Por otro lado, Eric Freyer es retratado como un *starlet*, es decir, como un aspirante a estrella, en ocasiones sin contrato, que buscaba hacerse un nombre en el mundo del cine con su belleza, su juventud y su personalidad en construcción por parte del estudio (Morin, 1964, p. 61). Así, en esta maquinaria hollywoodense, los actores son formados según las necesidades de la industria cinematográfica. Un ejemplo de lo anterior, lo hallamos en la conversación entre Eric y su guía Maurice Roger, quien le menciona:

A Poli Negri, por ejemplo, se le había podido convertir fácilmente en una terrible vampiresa, incansable buscadora del amor en la multiplicidad de mil brazos distintos; a Ramón Novarro, en una especie de cenobita laico, entregado a sus éxtasis místicos, a la música y a una eterna disección de la Biblia; a Greta Garbo, en una hermética esfinge, algebraica e indescifrable; a Bebe Daniels, en una colegiala pizpireta y deliciosamente ingenua; a los Barrymore, en unos asiduos meditadores hamletianos; a Douglas Fairbanks, en el perfecto casado; a Joan Crawford, en la moderna Salomé, resucitadora de la danza de los siete velos (Arciniega, 1934, p. 59).

Por ello, los actores no solo son estereotipados, sino transformados inevitablemente en mercancías sustituibles. De allí que cuando la fama de Eric empieza a extinguirse, los dueños de la industria cinematográfica le ponen nuevas condiciones mediante la firma de otro contrato que estipula que solo filmaría dos películas en el año. El motivo que le menciona el gerente es el siguiente:

Sus films se estrenaban con cierto éxito, pero ya no daban dinero. ¡Si hubiesen sido todos como 'RISAS DE MUSIC-HALL' [su primer *film*]!... *Aquello* fue una novedad que hizo volcarse a los públicos en las taquillas... Pero, repetida aquella novedad, ya no tenía interés. Las gentes querían diariamente cosas nuevas, rostros nuevos... (Arciniega, 1934, p. 206).

Dicha racionalización pone los intereses del mercado por encima del de las personas y sobre todo lleva a una desnaturalización que linda con la impostura. Es una sensación de falsedad que marca la vida de los actores en el ambiente hollywoodense plasmado por Arciniega (Barrera, 2007, p. 186). Por ello, *Vidas de celuloide* adquiere las características de la novela social, pues denuncia la corrupción de Hollywood, pero también acusa las estrategias del documental al registrar las experiencias del protagonista, describir de manera objetiva los escenarios urbanos, caracterizar las singularidades de los actores de cine y recoger en reiteradas ocasiones términos del argot cinematográfico.

La narración de Arciniega comparte la reflexión de Theodor Adorno en su ensayo «La industria cultural. ilustración como engaño de masas» (1998 [1944]) y su idea sobre el cine como parte fundamental de la industria cultural, definida como el sistema de producción de artefactos culturales que se halla supeditado a los intereses económicos e ideológicos del capitalismo avanzado. Así, la producción estética, como parte de la industria cultural, se convierte en mercancía, lo cual lleva a la pérdida de autonomía pues obedece a la razón instrumental del capitalismo. En ese sentido, el cine se presenta como parte de la industria cultural, como un negocio y no como arte. Además, la experiencia del cine promueve una sensibilidad y un goce atrofiados, domesticados, infantilizados. En consecuencia, la industria cultural produce un espectador pasivo y estandarizado. Ese, por tanto, es el tipo de espectador y de sensibilidad que promueve el cine de Hollywood, el cual también es criticado en *Vidas de celuloide*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de este breve periplo por las obras de nuestra narrativa vanguardista podemos arriesgar algunas conclusiones en relación con la marcada influencia de una estética cinematográfica. En primer lugar, evidenciamos la permanencia de una dialéctica entre una imagen caleidoscópica y documental. Así, los textos de Alberto Hidalgo y Martín Adán apelan al lenguaje experimental del cine mudo, por lo que la incorporación de técnicas como el montaje y la recurrencia a la fotogenia evidencian una apuesta por modelos modernos de escritura que buscaron renovar nuestra anquilosada narrativa. En cambio, las obras de Adalberto Varallanos y Rosa Arciniega evaden las abstracciones del discurso cinematográfico para enmarcarse en la búsqueda de un nuevo realismo coherente con los cambios que se producían en la sociedad moderna. En segundo lugar, podemos mencionar que los textos más experimentales muestran un conflicto entre el fondo y la forma pues estos entrañan elementos anacrónicos o decadentes que abren nuevas reflexiones sobre el carácter de nuestro vanguardismo. Por último, es innegable la crítica contra la sociedad aletargada y consumista que no sabe encauzar un proyecto nacional durante las primeras décadas del siglo XX. Como consecuencia, a finales de los veinte, los escritores optarán por una narrativa que busca cambiar el mundo y, por ende, por una mirada documental sobre nuestra realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, Martín (1961). *La casa de cartón*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo.
- Adorno, Theodor W. (1998 [1944]). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (pp. 165-212). Trad. de Juan Sánchez. Madrid: Trotta.
- Arciniega, Rosa (1934). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Madrid: Cenit.
- Barrantes Martín, Beatriz (2007). *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Barrera Velasco, Patricia (2014). Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 32, 175-188.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buñuel, Luis (1928). «*Découpage*» o segmentación cinegráfica. *La Gaceta Literaria*, 43, 1.
- Clair, René (1925). Cinéma et Surréalisme. *Les Cahiers du mois* 16-17, 90-91.
- Couselo, José Miguel, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello & Miguel Ángel Rosado (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Díaz Ruiz, Ignacio (2011). Martín Adán: un iconoclasta peruano. (*La casa de cartón: una representación espacial*). *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, 2, 93-100.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Duffey, Patrick (2002). Un dinamismo abrasador: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta. *Revista Iberoamericana*, 199(68), 417-440.
- Goudal, Jean (1925). Surréalisme et cinema. *Revue Hebdomadaire*, 34(8), 343-357 [Traducido al inglés en Hammond, Paul (ed.), 1991. *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Edimburgo: Polygon].
- Hidalgo, Alberto (1927). La subconsciencia (*Film*). En *Los sapos y otras personas* (pp. 143-149). Buenos Aires: El Inca.
- Lauer, Mirko (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Mosca Azul.
- Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Gustavo Gili.
- Morin, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: EUDEBA.

- Nanclares, Gustavo (2010) *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en narrativa hispánica de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.
- Pavletich, Esteban (1968). Prólogo. En Adalberto Varallanos, *Permanencia* (pp. 19-50). Buenos Aires: Ediciones Andimar.
- Sarlo, Beatriz (2004). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Varallanos, Adalberto (1968). En Chaulán no hay sagrado (Film indio). En *Permanencia* (pp. 60-69). Buenos Aires: Ediciones Andimar.
- Verani, Hugo (1992). *La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano. En Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, 4, 1077-1084.
- Veres, Luis (2001). *La narrativa del indio en la revista Amauta*. Valencia: Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones.
- Wiese, María (1929). El hombre que se parecía a Adolfo Menjou. *Amauta*, 23, 40-46.
- Zegarra, Chrystian (2008). Un país de *beaver board*: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 67-68, 81-96.